

ECOPOÉTICA E CORPOREIDADE: O LUGAR DO CORPO DO ATOR-DANÇARINO NA RELAÇÃO ENTRE ARTE E SUSTENTABILIDADE

SIQUEIRA, Adilson Roberto¹

RESUMO

O presente artigo se propõe discutir o lugar do corpo do ator-dançarino no contexto da produção artística conforme proposto pelo Manifesto de Tutzing, que arte e artistas devem se envolver com o discurso sustentável. Convida a pensar a corporeidade desde uma perspectiva transdisciplinar, derridiana, pós-estruturalista e complexa, analisando-a enquanto construção antropocêntrica que legitima o lugar do humano em detrimento da natureza e propõe o desenvolvimento de uma corporeidade mais-do-que-humana que leve a um corpo cênico ecopoético articulador de sustentabilidade.

PALAVRAS-CHAVE

Ator-dançarino, Corporeidade, Sustentabilidade, Eco-poética.

ABSTRACT

This article aims to discuss the place of the body of the actor-dancer in the context of artistic production as proposed by Tutzing Manifesto, that art and artists

¹ Professor do curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). É diretor, coreógrafo e pesquisador cênico. Dedicou-se ao estudo das relações entre arte e sustentabilidade, em especial a pesquisa em Performance, Dramaturgias Corporais, Cena espetacular visando o desenvolvimento de linguagens pedagógicas, artístico-estéticas e teórico-práticas que constituam uma nova “ecopoética” para as artes, especialmente as cênicas visando o desenvolvimento de uma cultura de sustentabilidade para um futuro sustentável de nosso planeta.

should be involved in the sustainability discourse. It invites the reader to think corporeality from a Transdisciplinary, Derridean, poststructuralist and Complex perspective, analyzing it as an anthropocentric construction that legitimates the place of human over nature and proposes the development of a more-than-human corporeality in order to lead to an eco-poetic scenic body that articulate sustainability

KEYWORDS: Actor-dancer, Corporeality, Sustainability, Eco-poetic

*“Vamos a entrar ahora en el bosque
donde ya han esperado tanto tiempo los pájaros
tu presencia y la mía.
Vamos a oír las voces
del viento que en los árboles
se hermanan con los cantos de los pájaros.*

*Vamos a entrar cantando
hasta encontrar la hebra
del primer trino en algún árbol.
Vamos a entrar despacio
hasta el follaje denso
donde el sol llega apenas en jirones,
dorando la tierra y las raíces de los cedros.*

*Tu presencia y la mía
en el bosque la esperan hace tiempo los pájaros.”*

Manuel Felipe Rugeles²

Começo convidando o(a) leitor(a) a refletir sobre a idéia de que, por exemplo, o meu corpo possa estar inteiramente presente para você quando eu estou na sua frente. Embora nem eu, nem você possamos negar a realidade desse fato, eu, de qualquer modo, não estou totalmente presente, simplesmente porque o ato de você me perceber implica em como você me percebe.

Como é sabido, perceber é uma atividade corpórea, pois é realizada por meio dos nossos sentidos. Entretanto, como já aprendemos com Ferdinand de Saussure (1977), o que percebemos são signos que possuem dois aspectos: uma percepção sensorial (o significante) e um conceito ou sentido associado a essa percepção (o significado).

² Cf. 1961, p. 24 – 25.

Sendo assim, quando meu corpo está à sua frente, por exemplo, você tem uma percepção sensorial (ou várias percepções simultâneas) e um conceito (ou vários). Independentemente de eu ser uma pessoa de uma determinada etnia e cultura, que está vestida assim ou assado, me comportando dessa ou daquela maneira, portador dessa ou daquela deficiência físico-motora; cada um desses elementos constitui novos signos, mas, por economia, não nos estenderemos a esses aspectos. O que importa é que em qualquer um dos casos você vivencia uma percepção sensorial à qual atribui um primeiro sentido: trata-se de um outro, do corpo de um outro que você assume como um todo corpóreo que está à sua frente. No entanto, de acordo com Jacques Derrida (1989), não é exatamente assim que as coisas operam. Para ele, um significante não nos revela um significado diretamente, do modo como um espelho revela uma imagem. Não há relação harmoniosa, uma correspondência um a um entre significante e significado. De acordo com a reflexão do autor, o corpo presente à sua frente é construído por um jogo de presenças e ausências de significados que você lhe atribui (ou, melhor dizendo, imputa) a partir da sua experiência. E essa atribuição não tem nenhuma relação com o corpo que está na sua frente.

O que você vê à sua frente é muito mais um vestígio – Derrida denomina traço, palavra que em francês carrega fortes implicações de rasto, de pegada, de carimbo – “daquele outro que está sempre ausente” (SARUP, 1989, p. 36) e que nunca está completamente. Essa presença/ausência, esse processo em constante flutuação é que constitui a base da desconstrução derridiana.

De acordo com Mary Klages (2004), o que a desconstrução derridiana faz é argumentar que essa oposição binária funciona dentro de um sistema onde $a \sim b$ (a igual não b) e que os dois termos não podem existir sem se referir um ao outro. De acordo com ela, essa é a base da abordagem desconstrutivista: encontre uma oposição binária. Mostre como um dos pares, ao contrário de ser a oposição polar do termo que lhe é par, é na realidade parte dele. Então, a estrutura ou a oposição que a mantém entra em colapso a ponto de não ser mais possível dizer qual é qual e da ideia de oposição binária perder o sentido, ou ser posta em “jogo”.

O que está subjacente no conceito derridiano de “desconstrução” é a combinação de construção/desconstrução. Não se trata, porém, de construir novos sistemas binários com o termo subordinado nem de destruir o sistema antigo. Pelo contrário, trata-se de

desconstruir o sistema antigo mostrando como sua unidade básica de estruturação (pares binários e as regras para sua combinação) contradiz a sua própria lógica. Aplicando esse pensamento no exemplo dado, trata-se de refletir sobre o que na conformação da minha estrutura corporal foi privilegiado em detrimento de quê, e assim sucessivamente.

Dessa maneira, podemos dizer que a história do corpo (do meu corpo, do seu corpo e de todos os corpos) é uma história construída pelas imputações que ele sofreu ao longo do tempo e que deixou de fora inúmeros elementos que não foram privilegiados e, portanto, não se tornaram presentes. A partir dessa perspectiva, o corpo que agora somos foi privilegiado sobre um outro que está ausente.

Desde a perspectiva que interessa a este artigo – a da sustentabilidade – quero chamar sua atenção aqui, caro(a) leitor(a), para a dimensão não-humana que deixamos de fora no processo de construção de nosso corpo e, antes de começarmos a tratar da complexidade de tal consideração, trago para dar início a essa reflexão, a seguinte colocação do filósofo americano David Abram (1996):

Nossos corpos se formaram em delicada reciprocidade com múltiplas texturas, sons e formas de uma terra viva – nossos olhos evoluíram em sutil interação com outros olhos, assim como nossos ouvidos estão afinados com os uivos dos lobos e o grasnar dos gansos (p.22).

Cabe aos profissionais envolvidos com a corporeidade, encontrar caminhos para resgatar este corpo ausente – não para substituir o corpo privilegiado que está presente, mas mostrar como o princípio básico que o estrutura contradiz a sua própria lógica, relacionando os aspectos ausentes com aqueles que estão presentes. Com isso, abre-se um magnífico espaço de jogo, um vasto campo de reflexão e ação, advindos desse interjogo de diferenças entre presença e ausência. No caso dos profissionais, pesquisadores e artistas da cena, cabe considerar o quanto esse raciocínio pode fornecer as bases para se pensar uma corporeidade cênica, extracotidiana, como propõe Eugenio Barba (1995), que traga para o primeiro plano as relações entre corpo e uma estética e cultura de sustentabilidade.

Esse *modus pensandi* abre uma ampla gama de possibilidades de ação. Entretanto, a ideia como já afirmei alhures³ não é construir nem destruir um antigo sistema binário criando um novo a partir daquele que estava subordinado, tarefa talvez nada simples, de alto risco e grande dificuldade de ser realizada do ponto de vista da realidade das práticas corpóreas, sobretudo, porque a resultante pode afirmar o corpo ausente sobre o presente, contradizendo tudo o que foi até aqui exposto, ou conforme afirma Derrida (1991), precisar o que seria essa corporeidade na prática é algo impreciso de *per se*, posto tratar-se de um “indecidível” que só se concretiza em face daquilo que não é.

Entretanto, se no plano do real a tarefa talvez seja de grande complexidade, algo que pela abrangência extrapola os limites e finalidades do presente texto, é no campo das práticas estéticas e simbólicas representadas pela Arte, em especial aquelas que se realizam em função da corporeidade presente do artista, como as Artes da Cena e do Corpo, que, arrisco dizer, esta prática pode acontecer, posto que a arte nelas contidas advenham do ato de relacionar os aspectos ausentes com aqueles que estão presentes, conforme nos ensina Susanne Langer em sua teoria sobre a “Ilusão Primária” (1980, p.75-90) e o conceito de que é o corpo virtual que dança. Para a autora, todas as formas de arte possuem a propriedade de transportar quem não esteja absorvido pelo propósito prático de realizá-la (no caso, o espectador/observador), para um mundo virtual prenhe de funções simbólicas, que é totalmente independente do real e que é autossuficiente (Id. p.89 e p.188.) e o supracitado Eugenio Barba com o conceito de Corpo Fictício (1995, passim).

Como se faz isso? Difícil definir precisamente sem correr o risco de se cair novamente numa proposição que só faz presentificar o que estava ausente, mantendo a dicotomia. De qualquer forma, na arte, numa cena teatral ou numa coreografia, por exemplo, é possível estabelecer esse jogo de presença/ausência baseado na *différance*, que permite o surgimento de uma prática ainda inominável e, por assim dizer, indescritível, mas cujo caminho podemos deduzir do conceito derridiano de “Véspera”.

Trata-se de um conceito que Derrida utiliza em sua análise da obra de Artaud e, brilhantemente, contextualiza as ideias deste desde a perspectiva do logocentrismo.

³ Cf. SIQUEIRA, 2005a, p.79 – 88.

Ainda que rejeite as possibilidades do teatro proposto por Artaud, Derrida defende-o porque fornece elementos que permitiriam, segundo ele, pensar a origem da prática teatral como a “véspera” (2002, p.174) da criação do próprio teatro como o conhecemos hoje. Para ele, não se trata de negar a maneira como o ator realiza seu trabalho atualmente, mas de, ao realizar a sua prática, fazê-lo sem procurar idealizar ou perseguir elementos já conhecidos, mas, muito pelo contrário, dando ênfase ao desconhecido; trabalhando não com concepções e formas pré-existentes, mas com as situações oriundas desse tentar fazer. Nessa circunstância, ele estaria diante de uma prática similar àquela vislumbrada por Artaud, segundo a leitura que Derrida faz de sua obra. Ou seja, próximo a uma prática em que a realização de práticas conhecidas teria por objetivo mostrar as contradições que lhe são inerentes, obrigando-se a fazer e a se refazer, sempre em busca de um novo, e assim sucessivamente.

Pensando essa proposição no campo do trabalho do ator-dançarino e do performer, seria algo como um obrigar-se a buscar continuamente as “vésperas” do surgimento das práticas corporais logocêntricas. E, neste ponto, começaria a prática de um corpo do qual se desconstruiu seus conteúdos logocêntricos. Para nos mantermos consoantes com o pensamento de Derrida, a sugestão para denominar tal estratégia, e que defendemos em outro artigo⁴, é Corpo Desconstruído – no sentido de que devemos desconstruir o Corpo que aqui está para dar lugar a um outro, que, por sua vez, deverá ser também desconstruído. E nesse incessante devir de incertezas flutuantes, nesse constante devir-corpo, conforme sustenta José Gil (2009), aconteceria o resgate da característica que a vida tem de ser de fato um jogo que com nosso corpo, inexoravelmente, jogamos.

Neste ponto creio ser necessário tecer algumas considerações sobre termo logocêntrico mencionado acima. Derrida circunscreve a concepção do ser como algo que está no centro em um neologismo conhecido como “logocentrismo” (1999, p. 15). Com esse termo o filósofo refere-se a todas as concepções que se apoiam nos pressupostos de um ser como essência, presença, substância, sujeito ou centro, algo que, de acordo com ele, caracteriza a filosofia e o pensamento científico ocidental tradicional. A palavra deriva do grego *logos* e refere-se a muitas outras palavras (por exemplo, fala, história, proporção, etc.). Historicamente, porém, *logos* tem sido mais

⁴ Cf. Siqueira, 2005a.

frequentemente traduzido como “razão” e tem, no Ocidente, uma relação íntima com a verdade, de maneira que o termo está sempre associado a esse conceito ou é entendido como sinônimo do mesmo, mais exatamente, como a origem e o meio para se obter ou referir-se a verdade.

Neste artigo, porém, interessa a relação intrínseca entre esse conceito de logocentrismo e aquele de antropocentrismo que posiciona o Humano no centro da natureza, dicotomizando-os e colocando esta a serviço daquele, ao concebe-la como o universo físico no qual habitamos – nosso “*oikos*”, do grego “casa” - e que transformamos conforme nossas necessidades, as quais ao longo dos anos, mormente após a revolução industrial, foi sendo transformada em escala cada vez maior até gerar o desequilíbrio de que trata o Relatório Brundtland, publicado em 1987 pela Comissão Mundial sobre Ambiente e Desenvolvimento (WCED) da Organização das Nações Unidas (ONU), também conhecido como “Nosso Futuro Comum”, que alertava o mundo para a urgência de avançar rumo a um desenvolvimento econômico que pudesse ser sustentado, sem esgotar os recursos naturais ou prejudicar o ambiente.

Esse relatório indicou a pobreza nos países do sul e o consumismo extremo dos países do norte como as causas fundamentais da insustentabilidade do desenvolvimento e das crises ambientais e forneceu uma declaração-chave sobre o desenvolvimento sustentável, ao defini-lo como: desenvolvimento que satisfaz as necessidades do presente sem comprometer a capacidade das gerações futuras satisfazerem as suas próprias necessidades.

Como se sabe, o relatório destacou três componentes fundamentais para o desenvolvimento sustentável: a proteção do meio-ambiente, o crescimento econômico e a igualdade social. Com base nesses pontos, a comissão recomendou a convocação de uma conferência sobre esses temas os quais vieram a ser tratados na Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (CNUMAD, mais popularmente conhecida como ECO-92, Rio-92 ou Cúpula da Terra), realizada em 1992, na cidade do Rio de Janeiro, cujo principal objetivo era buscar meios de conciliar o desenvolvimento socioeconômico com a conservação e proteção dos ecossistemas da Terra. Como se sabe, foi esta conferência que consagrou o conceito de desenvolvimento

sustentável através da publicação do documento que ficou conhecido como Agenda 21⁵. Foi esse documento que estabeleceu a importância de cada país se comprometer a refletir, global e localmente, sobre a forma pela qual governos, empresas, organizações não governamentais e todos os setores da sociedade poderiam cooperar no estudo de soluções para os problemas socioambientais

Entretanto, se forneceu os elementos para se pensar o desenvolvimento a partir de bases sustentáveis, nenhum desses documentos dedicou especial atenção à cultura ou às artes. A declaração do Rio, por exemplo, ainda que faça alusão à questão em seu artigo 21 ao sustentar que “a criatividade, os ideais e o valor da juventude do mundo inteiro tem de ser modificados” e, no artigo 22, mencione a cultura dos povos indígenas e suas comunidades; não considera a cultura e a realização estética como potenciais de desenvolvimento social num contexto de sustentabilidade.

Foi somente em 1993 que a ONU criou uma Comissão Mundial sobre Cultura e Desenvolvimento (WCCD) a qual, em 1995, publicou o Relatório Mundial Sobre Cultura e Desenvolvimento, mais conhecido como “Nossa diversidade criativa”, que lidava com questões cruciais do tipo: seria a cultura a última fronteira do desenvolvimento? E apresentou novas perspectivas com relação à inter-relação entre cultura e desenvolvimento, ao fazer algumas propostas para ajudar as comunidades mundiais a forjarem seu caminho rumo ao desenvolvimento sem perda de suas identidades distintiva. Mas, objetivamente falando, foi a Conferência Sobre Políticas Culturais Para o Desenvolvimento, realizada pela UNESCO em 1998, em Estocolmo, quem de fato reconheceu o desenvolvimento sustentável como base fundamental para a conservação e promoção da diversidade cultural e relacionou definitivamente cultura e desenvolvimento sustentável ao afirmar “desenvolvimento sustentável e progresso cultural dependem reciprocamente um do outro”.

Com base nesse pensamento e fruto dos debates ocorridos, em 2001, na conferência da Sociedade Alemã para Política Cultural (Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft) foi publicado o Manifesto de Tutzing (2001) que serviu de base sólida para o florescimento da relação entre arte contemporânea e sustentabilidade. Este manifesto, assinado por artistas e intelectuais de todo o mundo

⁵ E.T. Tema que será novamente abordado no próximo mês de julho, na conferência Rio+20.

ligados ao mundo criativo (artes, arquitetura, cinema, design, publicidade, etc.) sustentava que era “imprescindível conjugar o que foi começado nos processos da Agenda 21, com a política cultural” e incitava os participantes da Conferencia Mundial de Desenvolvimento Sustentável que viria a ser realizada em 2002, em Johannesburgo, na África do Sul, para que se posicionassem em favor de “uma implicação estrutural da dimensão cultural e estética nas estratégias para que realmente seja (sic) realizado o desenvolvimento sustentável”. Dizia o texto:

Como é possível fomentar comportamento criativo que incida em inspiração e emoção, em percepção sensorial e franqueza? (...) Qual é a diferença entre um estilo de economia e de vida sustentável esteticamente e as formas atuais de produção, trabalho e vida não sustentáveis? Se o Sustentável deve fascinar e ser atrativo, deve despertar os sentidos e ser lógico, então a categoria beleza transforma-se em matéria construtiva elementar de um futuro com futuro, em um meio de vida acessível a todos seres humanos. Para que a Agenda 21 seja eficaz deverão ser implicados decididamente aqueles e aquelas atuantes que possuem a capacidade de dar vida a ideias, visões e experiências existenciais através de símbolos, ritos e práticas que podem ser transmitidas à sociedade. Desta maneira aumenta a oportunidade de travar conhecimento com o projeto Sustentável, para muitos até agora simplesmente um programa de meio ambiente, uma espécie de estratégia que garante a composição individual da liberdade para as gerações atuais e futuras.

Como se pode perceber, esse manifesto propõe explicitamente que os artistas, e a arte, portanto, envolvam-se com a questão da sustentabilidade e é neste ponto que retornamos aos domínios das artes da cena e do corpo e ao trabalho do ator-dançarino e do performer, para pensar como esse artista e sua arte poderiam retornar às “vésperas” do surgimento das práticas corporais logocêntricas que reflitam numa arte cênica e corporal baseada numa corporeidade não legitimadora de uma perspectiva antropocêntrica geradora de insustentabilidades.

Antes, porém, é preciso deixar claro aqui o porque do uso no presente texto do termo Sustentabilidade e não Desenvolvimento Sustentável. Trata-se de opção feita em concordância com a preocupação de diversas ONG's, ambientalistas e acadêmicos,

conforme muito bem pontuou Sacha Kagan (2011, p.10-12), que sustentam ser desenvolvimento sinônimo de crescimento, de melhoramento e não mudança do conceito de crescimento econômico⁶. Nesse sentido, ainda que discuta crescimento econômico, o uso do termo Sustentabilidade sugere uma prioridade diferente na construção do futuro da humanidade, preocupado mais em termos de sua evolução equilibrada, que conecte temas sociais e ecológicos, e não a idéia de um desenvolvimento linear capitaneada pelo economia.

Essa opção pelo termo Sustentabilidade nos obriga também a uma tomada de posição frente à visão preservacionista – que concebe a natureza como uma espécie de santuário -, e a visão conservacionista – que considera a natureza como utilidade a favor do humano e busca minimizar os danos ambientais de modo a manter continuamente seus benefícios para ele. Posicionar-se em relação a estas duas abordagens implica, também, por um lado: situar-se frente à visão “ecocêntrica” ou “biocêntrica”, que insiste em discutir questões relacionadas a valores e mudanças fundamentais nas atitudes individuais em relação à natureza – o argumento da Sustentabilidade; e, por outro: situar-se frente ao olhar daqueles que acreditam numa abordagem mais pragmática e coletiva, orientada para o aumento da eficiência e a melhoria da tecnologia – o argumento tecnocêntrico, cultural-cêntrico ou pró-desenvolvimento sustentável⁷.

Nesse emaranhado de definições conceituais, cerramos fileira com Sacha Kagan (Id.), colocando-nos ao lado do discurso da Sustentabilidade desde uma terceira via, situada no contexto da Tese da Interdependência defendida por Michaelidou (apud Kagan, Loc. Cit.) para quem nem natureza nem cultura são possíveis uma sem a outra e, na abordagem Complexa, à maneira de Edgar Morin e de seu conceito de natureza enquanto complexidade (1992, p 382) que sustenta não ser esta “somente *physis*, caos e cosmo juntos. Natureza é o que liga, articula, faz o antropológico comunicar em profundidade com o biológico e o físico” (id).

Estabelecidos estes pressupostos, retomemos a linha de raciocínio que fazíamos sobre artistas, e a arte envolverem-se com a questão da sustentabilidade. Especialmente os artistas das artes da cena e do corpo.

⁶ Cf. Robinson, 2004 p. 370

⁷ Cf. Kagan, 2011, Loc. Cit..

É importante considerar o lugar da Corporeidade na cena contemporânea e os seus usos pelo ator-dançarino e pelo performer especialmente para que estes reflitam sobre até que ponto o corpo em cena e o processo corpóreo criativo que vêm utilizando são parte de uma “grande narrativa”, para usar o conceito de Jean-François Lyotard (1988), que posiciona o corpo nas artes da cena com base num paradigma da presença de uma corporeidade construída para reforçar a narrativa do *anthropos* e legitimante, portanto, de uma perspectiva geradora de insustentabilidades enquanto ele seguir ignorando o fato de que Corporeidade é uma construção autoecopoética, mais-do-que-humana como se verá, e que, portanto, seu processo criativo de atuantes que possuem a capacidade de dar vida a ideias, visões e experiências existenciais que podem ser transmitidas à sociedade, como preconiza o Manifesto de Tutzing, ao resultar numa cena ou experiência estética grávida de símbolos, ritos e práticas que revejam o lugar e as práticas do Humano no e com o Meio que ele habita.

O presente chamado ao envolvimento dos artistas da cena e do corpo com a Agenda Sustentável não do ponto de vista do engajamento militante em causas pontuais ou não, mas de revisão de seus processos, técnicas e poéticas a partir de uma corporeidade ecopoética.

Como se sabe⁸, Maturana e Varela (2001) sustentam que o que caracteriza o ser vivo é sua organização autopoética. Tal proposição refere-se ao fato de que, segundo ele, todo organismo vivo possui uma organização que possibilita a sua auto-criação (*autopoiesis*) de maneira que ao se auto-produzir o ser vivo gera incessantemente sua estrutura, delineando seus próprios limites à medida que interage com o meio em que vive. Diz os autores: “A característica mais peculiar de um sistema autopoético é que ele se levanta por seus próprios cordões, e se constitui como diferente do meio por sua própria dinâmica, de tal maneira que ambas as coisas são inseparáveis.” (Maturana, e Varela, 2001. p.55). Ou seja, seres vivos são diferentes entre si e se distinguem porque têm estruturas distintas, mas são iguais em organização. É através da estrutura que cada ser vivo ganha forma singular. A organização autopoética dos seres vivos é tal que seu único produto são eles mesmos: não há separação entre produtor e produto. O ser e o que o faz uma unidade autopoética são inseparáveis e isto constitui seu modo específico de organização (id).

⁸ A partir de estudos realizados em parceria com Amanda Couto.

Ecoando o conceito de Maturana e Varela, Sacha Kagan (2011) recorre ao à proposição de Edgar Morin quando este fala em Eco-evolução das espécies⁹ e recorrendo ao filósofo David Abram supracitado, resgata a visão fenomenológica de percepção enquanto sensorial (p.249) para sustentar a participação da natureza na mesma e, lança mão do conceito de subjetividade interespecies cunhada por Abram a partir da noção husserliana de intersubjetividade para afirmar que enquanto ser vivo meu corpo se organiza autopoeticamente a partir da percepção que tenho de uma árvore - ou do conjunto delas no local onde habito, por exemplo, - e de todos os seres ali vivos (pássaros, insetos, outras pessoas, etc.) no momento em que me relaciono com ela, contribui para a organização de minha corporeidade, desde uma perspectiva autoecopoética, o que neste artigo estou denominando de corporeidade ecopoética

No que se refere às práticas artísticas cênicas e corporais, apesar do grande volume de informação e debates acumulados em grandes conferências sobre o tema e dos projetos desenvolvidos em vários locais, não temos conseguido, na área, o desenvolvimento de práticas cênicas que estimulem ações e tomadas de atitude em prol de uma cultura de sustentabilidade.

Aparentemente, a possibilidade de uma catástrofe planetária de proporções sociais e ambientais, sucessivamente apontada por relatórios da ONU/UNESCO, Banco Mundial e outros organismo não bastam para transformar as práticas cotidianas em artes. Parece, conforme muito bem colocou Vera Lessa Catalão (2002) que aquilo que se lê, ouve-se e se vê praticamente todos os dias nos meios de comunicação, informando-nos sobre tragédias humanas e naturais só servem para banalizar e nos distanciar delas como se o que aconteceu com outras pessoas, alhures, não vai acontecer no meu bairro e muito menos na minha casa ou na minha sala de ensaio ou apresentação.

Quando falo em envolvimento dos artistas e suas práticas com a agenda sustentável não me refiro, como já mencionado acima, ao engajamento em prol de campanhas de salvação desta ou daquela espécie ou grupo étnico ou social em vias de extinção, ou da necessidade de reciclar o lixo, economizar água, por exemplo – ainda que estas práticas sejam importantíssimas e levem muitas vezes, a resultados bastante

⁹ Cf. Kagan, 2011, p. 154-200

efetivos, razão pela qual merecem toda militância e apoio, mas que, no meu modo de ver, estão fadadas a cair na roda viva mais-informação-a-ser-banalizada-pelos-diversos-media, conforme descrito acima. Pelo contrário, chamo a atenção para a promoção de uma “estética de sustentabilidade”, conforme proposta por Hildegard Kurt (2011) e Sacha Kagan (Op. Cit.). Uma estética que leve em consideração a proposta que John Dewey (2005), já em 1934 fazia, considerando a própria etimologia da palavra Estética - do grego *Aisthetikos* (sensível) e *Aisthanesthai* (perceber, sentir)¹⁰ – para propor uma “estética da experiência” (p. 27), por ele entendida como o inter-relacionamento do ser humano com seu meio, ação esta que implica em transformação da interação em participação e comunicação.

Naturalmente, a experiência estética pode ser vivida em nosso cotidiano, não sendo, portanto, uma especificidade da arte. Entretanto, a expressão artística é especialmente condutiva da mesma no sentido de que a criação de uma obra de arte implica em prática corporal altamente reflexiva, posto que sua criação é um processo constante de escolhas que conectam emoções, sentimentos e significados que são experienciados no processo de materialização da obra. Esse processo, conforme Varela e Maturana (1995, p. 22), cria “Inscrições Corporais” que permitem nossa apropriação dessa informação experienciada e sua internalização como conhecimento. Para eles, toda experiência cognitiva inclui aquele que conhece, e o conhecido se inscreve de modo pessoal na sua estrutura corpórea. Essa inscrição pode ser recordada, re-experienciada através de jogos, exercícios corporais, experiências meditativas associadas a imagens e sons e em práticas artísticas nas quais é possível a junção das dimensões corporais e estéticas da experiência.

Tal experiência, que une simultaneamente vivência corporal e sensível, conforme muito bem nos recorda Catalão (2012), refere-se à corporeidade, no sentido dado pelo filósofo francês Merleau-Ponty quando este sustenta que todos somos um corpo que se ergue para o mundo, que nossa percepção emerge da motricidade, que toda percepção é ação e que o corpo em movimento reorganiza o ser vivente como um todo.

Maturana, retomando esse ponto de vista, sustenta que nossas ações são operações que fazemos enquanto sistema vivo presente no mundo. Dessa forma, andar, pensar, falar, ter uma experiência religiosa, artística, etc. são ações que fazemos enquanto sistemas vivos em relação com o mundo. Sendo assim, a experiência estética do corpo no processo de criação artística abre novas percepções do mundo e permite uma outra abordagem epistemológica do conhecimento, posto que tal vivência aflora os sentidos e favorecem uma nova percepção e compreensão do sistema vivo que somos em relação com o mundo, posto que, conforme Dewey, na experiência estética “não há distinção entre o eu e o objeto uma vez que ela é estética num grau tal que organismo e meio cooperam para instituir uma experiência na qual os dois são totalmente integrados e cada qual desaparece” (Op. Cit. p.259).

Com base nisso, parece ser fundamental para o desenvolvimento de uma cultura e de uma estética de sustentabilidade, o cultivo da sensibilidade e da inteligência do corpo, através da prática sistemática de atividades corporais e estéticas. Tal entendimento está plenamente de acordo com o Manifesto de Tutzing quando este diz que “para que a Agenda 21 seja eficaz, deverão ser implicados decididamente aqueles e aquelas atuantes que possuem a capacidade de dar vida a ideias, visões e experiências existenciais através de símbolos, ritos e práticas que podem ser transmitidas à sociedade”.

E é exatamente isso que nos mostra Catalão (2002) que relata duas experiências em educação ambiental na qual, na primeira delas a autora apresenta um programa conceitual rico e interdisciplinar de formação e na segunda, mantém a mesma abordagem conceitual, mas introduz a prática de exercícios corporais, estimulação dos sentidos, respiração consciente e reflexão sobre os processos de simbolização advindo da prática e nota a diferença e a mudança de qualidade da segunda na qual os participantes vivenciaram o tema tendo por base, também, a dimensão simbólica. Diz a autora: “a internalização do conhecimento depende da sensibilidade do corpo, da estética dos fazeres e da resignificação dos gestos cotidianos”(p.347) e completa, no mesmo artigo disponível online já referido:

“o corpo com seus ritmos e sentidos restabelece no indivíduo a conexão entre o mundo interior e o exterior. Esta dimensão subjetiva é fundamental para a interiorização do conhecimento e para a construção

¹⁰ Cf. HARPER, Douglas. Online Etymology Dictionary. http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=aesthetic&searchmode=none. Acesso em 28/04/2012.

de saberes pertinentes nas instâncias locais até aquelas mais globais. Enquanto transitarmos no âmbito da externalidade do que aprendemos e não transmutarmos o conhecimento em consciência ética e tecnologia responsável, muito pouco alcançaremos para reversão de um modelo civilizatório predador de gente, natureza e cultura” (CATALÃO, 2012).

Naturalmente, muitos são os modos e as maneiras para se conseguir isso e o que estou propondo aqui é que os artistas, sobretudo os diretamente imbricados com aquelas formas de arte que tem na presença corpórea a natureza intrínseca de sua expressão, envolvam-se com a questão da sustentabilidade e passem a pensar novos paradigmas para suas práticas e ao fazer isto, estou incitando-os a ver a arte não como experiência de fruição e apreciação estética, mas como experiência estética sensível e prática que incorpore e seja vivenciada criativamente pelo público (ou sei lá que nome teria esse não-artista que a exemplo do que acontece nas artes colaborativas, vivencia a criação artística) e a sua experiência do meio, inscrita em seus corpos.

REFERENCIAS

ABRAM, David. *The Spell of the Sensuous*. New York: Randon House, 1996.

BACHMANN, Günther *et al.* Manifesto de Tutzinger: para corroborar a dimensão cultural e estética do desenvolvimento sustentável. Disponível online em <http://www.kupoge.de/ifk/tutzinger-manifest/pdf/tuma-p.pdf>. Acesso em 29/04/2012.

BARBA, Eugenio; Savarese, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Unicamp, 1995.

CATALÃO, Vera Lessa. *L'eau comme métaphore éco-pédagogique : une recherche-action auprès d'une école rurale au Brésil*. Paris, Université Paris VIII, 2002.

_____. A redescoberta do pertencimento à natureza por uma cultura da corporeidade. disponível online em http://www.cetrans.com.br/artigos/Vera_Lessa_Catalao.pdf. Acesso em 28/04/2012.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A Escritura e a Diferença*. Tradução por Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: Perigree, 2005.

GIL, José. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HARPER, Douglas. Online Etymology Dictionary. http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=aesthetic&search_mode=none. Acesso em 28/04/2012.

KAGAN, Sacha. *Art and Sustainability: connecting patterns for a Culture of Complexity*. Bielefeld: Transcript, 2011.

KAGAN; Sacha e KIRCHBERG; Volker (Ed). *Sustainability as a new frontier for the arts and cultures*. Frankfurt am Main: Verlag für Akademische Schriften, 2008.

KLAGES, Mary. *Structuralism/Poststructuralism*. Boulder: Colorado Press, 2003.

KURT, Hildegard. *Aesthetics of Sustainability in: Ecological Aesthetics. Art in Environmental Design*, edited by Heike Strelow. Berlin; Basel; Boston: Birkhauser, 2004.

LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. Tradução Ana M. G. Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Tradução Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MATURANA, Humberto ; VARELA, Francisco. *L'Arbre de la connaissance ; racines biologiques de la compréhension humaine*. Paris: Addison-Wesley, 1994.

MORIN, Edgar. *Method: Toward a Study of Humankind*. Vol. 1. *The Nature of Nature*. New York: Peter Lang, 1992.

RUGELES, Manuel Felipe. Poesías. Caracas: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, 1961. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/ecopoet.html>. Acesso em 29/04/2012.

ROBINSON. John. Squaring the circle? Some thoughts on the idea of Sustainable Development. Ecological Economics. London, Vol. 48, p. 369-384, 2004.

SARUP, Madan. An Introductory Guide to Post-Structuralism and Post-Modernism. Athens: University of Georgia Press, 1989.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. Tradução Antonio Chelini et alli. São Paulo: Cultrix, 1977.

SIQUEIRA, Adilson Roberto. O Corpo Desconstruído: Argumentos Para Uma Abordagem Desconstrucionista da Corporeidade. Motriz, Rio Claro, vol. 11, nº 2, p. 79-88, 2005a.

_____. A personagem desconstruída: argumentos para uma arte cênica não-logocêntrica. 137 fls. 2005. Tese (Doutorado em Pedagogia do Movimento) – FEF UNICAMP/. Campinas, SP: 2005b.

_____. Arte e Sustentabilidade: argumentos para a pesquisa eco-poética da cena. Moringa, João Pessoa, Vol. 1, nº. 1, p. 87-99, 2010.

UNESCO. Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development. Stockholm: UNESCO, 1998.

UNITED NATIONS - Division for Sustainable Development. Agenda 21. UNESCO: New York, 1994.

WCED (World Commission on Environment and Development). Our Common Future. Oxford: Oxford University Press 1987.