

# Transdisciplinaridades e outros corpos<sup>1</sup>

*Prof. Dr. Adilson Siqueira*

## PALAVRAS-CHAVE

*Ator-dançarino, Corporeidade, Sustentabilidade, Ecopoética, Transdisciplinaridade.*

Começo convidando os a refletir sobre a ideia de que o meu corpo possa estar inteiramente presente para vocês 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

Isso acontece simplesmente porque o ato de você me perceber implica em como você me percebe.

Como é sabido, perceber é uma atividade corpórea 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).

Sendo assim, quando meu corpo está à sua frente 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

---

<sup>1</sup> Roteiro para comunicação realizada na 1ª Semana do Curso de Teatros da UFSJ

um desses elementos constitui novos signos, mas, por economia, não me estenderei 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 o qual 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 que você faz 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* – “

Trata-se de um vestígio daquele outro corpo 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~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 perde o sentido, é posta em “jogo”.

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

Imputações que deixaram 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 essa perspectiva quero chamar sua atenção aqui para a dimensão não-humana que deixamos de fora no processo de construção do 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

Mas isso deve ser feito não para substituir o corpo privilegiado que está presente, mas mostrar como o princípio básico que o estrutura contradiz a sua própria lógica

E o modo de fazer isso é **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 de bases para se pensar uma corporeidade cênica,

Uma corporeidade extracotidiana, como propõe Eugenio Barba (1995),

Uma corporeidade que que traga para o primeiro plano as relações entre corpo e uma estética e cultura que nos faça rever o lugar do corpo neste mundo

Um mundo que sabemos encontra-se envolvido numa **crise profunda e generalizada de natureza ecossistêmica**, uma crise paradigmática, que vem afetando todas as nossas relações com a vida, **incluindo a cena e o treinamento corporal do ator-dançarino-performer e o lugar da representação cênica, que está em crise.**

Como humanidade, estamos perdendo o sentido da vida e colocando em perigo nossa própria humanidade.

Por outro lado, como espécie, somos também perigosos demais.

E qual deve ser o lugar da cena, do corpo cênico neste contexto?

Apesar da resposta para essa pergunta no plano do real ser tarefa de grande complexidade 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 advêm do ato de relacionar os aspectos ausentes com aqueles que estão presentes

Essa ideia está embasada em Susanne Langer e em sua teoria sobre a “Ilusão Primária” (1980, p.75-90) e no conceito defendido por ela de que é o **corpo virtual que** dança.

Como sabemos, para Langer, 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 preñado de funções simbólicas,

Um mundo que é totalmente independente do real e que é autossuficiente (Id. p.89 e p.188.).

E isso está de acordo com aquilo que Eugenio Barba define como sendo Corpo Fictício (1995, passim).

Como se faz isso? Transportar quem assiste para um mundo virtual totalmente independente do real e que é autossuficiente?

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,

UMA PRÁTICA AINDA 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 desde a perspectiva do logocentrismo.

---

Ainda que rejeite as possibilidades do teatro proposto por Artaud, Derrida defende-o porque fornece elementos que NOS permitiriam **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.

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, é o que denomino 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

Um jogo que inexoravelmente, jogamos.

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*

**Uma narrativa legitimante 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 sabe<sup>8</sup>, 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 eles todo organismo vivo possui uma organização que possibilita a sua auto-criação (*autopoiésis*) 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.

Ecoando o conceito de Maturana e Varela, Sacha Kagan (2011) recorre ao à proposição de Edgar Morin quando este fala em Eco-evolução das espécies<sup>9</sup>

Kagan, lança mão do conceito de subjetividade interespecies cunhada pelo filósofo David Abram a quem me referi a pouco 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 viventes (pássaros, insetos, outras pessoas, etc.) no momento em que me relaciono com ela,

Devemos considerar que este *modus pensandi* contribui para a organização de minha corporeidade, desde uma perspectiva autoecopoética.

No que se refere às práticas artísticas cênicas e corporais, não temos conseguido, na área, o desenvolvimento de práticas cênicas que estimulem ações e tomadas de atitude em prol de uma cultura de sustentabilidade.

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 efetivos,

Estão são coisas que 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.

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 de Jonh Dewey (2005), que já em 1934 propunha uma estética da experiência” (p. 27),

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 obra no sentido de que a criação de uma obra de arte implica em prática corporal altamente reflexiva.

Isso ocorre porque essa 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.**

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 transdisciplinar no qual introduz o espectador na obra, propondo-lhe a prática de exercícios corporais, a estimulação dos sentidos, a respiração consciente e a reflexão sobre os processos de simbolização advindo da prática

Diz a autora: “a internalização do conhecimento depende da sensibilidade do corpo, da estética dos fazeres e da resignificação dos gestos cotidianos”(p.347).



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 que 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.