



A CENA, A PERFORMER, A COISA, A SALA DE AULA: NOTAS METODOLÓGICAS

***THE SCENE, THE PERFORMER, THE THING, THE CLASSROOM:
METHODOLOGICAL NOTES***

***LA ESCENA, LA INTÉRPRETE, LA COSA, LA CLASE: APUNTES
METODOLÓGICOS***

Tarina Quelho

Tarina Quelho

Professora orientadora de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Resumo

Este artigo é uma tentativa de iniciar uma discussão sobre a potência da percepção do sentido de si como um modo de articular a crise da representação nas artes cênicas, no ponto de fricção entre presença e identidade. Por meio da descrição de práticas somáticas para o estudo das sensações básicas de peso, volume, contorno e movimento, assim como o exercício do *reenactment* como dispositivo de leitura de si, o artigo busca refletir sobre a possibilidade de organizar conceitos políticos como corpo, promovendo a criação de um campo aberto em que presença e identidade possam talvez ser compreendidas em fluxo e afetar-se mutuamente.

Palavras-chave: somática, presença, performer, identidade, sentido de si

Abstract

This article is an attempt to start a discussion about the potency of the perception of the sense of self to articulate the crisis of representation in performing arts, at the point of friction between presence and identity. From the description of somatic practices for the study of the basic sensations of weight, volume, contour, and movement, as well as the exercise of reenactment as a dispositive for the reading of self, the article seeks to reflect on the possibility of organizing political concepts such as body, promoting the creation of an open field where presence and identity can perhaps be understood in flux and mutually affect each other.

Keywords: somatic, presence, performer, identity, sense of self

Resumen

Este artículo es un intento de iniciar una discusión sobre la potencia de la percepción del sentido de sí como una forma de articular la crisis de la representación en las artes escénicas, en el punto de fricción entre presencia e identidad. Al realizar la descripción de prácticas somáticas para el estudio de las sensaciones básicas de peso, volumen, contorno y movimiento, así como del ejercicio del *reenactment* como dispositivo para la lectura de si, este artículo busca reflexionar sobre la posibilidad de organizar conceptos políticos como cuerpo, promoviendo la creación de un campo abierto en que la presencia y la identidad puedan quizás entenderse en flujo y afectarse mutuamente.

Palabras clave: somática, presencia, intérprete, identidad, sentido de sí

1.

Hoje sabemos o que a cena não pode mais. Ela já não aguenta. Ela, há muito, está em crise e se diz que já não pode representar nada (MALZACHER, 2015). E, há não muito tempo, a *performance art* e a dança estabeleceram a ideia da *presença* como paradigma possível das artes vivas. Mas a presença também está em crise (ROJO, 2019).

Como dançar a crise da presença enquanto possibilidade de deslocamento da ideia mesma de presença ou presenças? Como desocupar a presença das identidades (sem cairmos, no entanto, na tentação ingênua de desconsiderá-las)? Como modular essas duas categorias – presença e identidade – considerando a aprendizagem em seu aspecto de introdução da *variação* (MASSUMI, 2021) em nossos modos de estar no mundo?

Se uma sala de aula é uma heterotopia (FOUCAULT, 2013), será possível deslocá-la, ou (des)habitá-la sem sair dela?

2.

Tenho tentado tatear estas questões propondo a abordagem somática como entrada para a percepção do *sentido de si* enquanto um dispositivo-membrana, permeável à fugitividade (MOTEN; HARNEY, 2013) e, mais do que resistente, resiliente à captura. Fugitividade é um conceito trabalhado por Moten e Harney como um possível modo de fuga do sistema de relações imposto pelo regime colonial-capitalístico (ROLNIK, 2018), que, desde que se instaurou, nunca deixou de vigorar e faz parte do arcabouço da racionalidade neoliberal (BROWN, 2019). Essa possibilidade de fuga em relação ao diagrama de relações coloniais é o que intuo como potência da educação somática, algo que não desenvolvo no presente texto, mas que pretendo seguir elaborando no futuro – *um plano fugitivo*.

Nessa direção, defino sentido de si como a sobreposição de todas aquelas sensações que me tornam presente para mim mesma, entre as quais destacarei a cinestesia – literalmente a sensação (aisthesis) do movimento (kinesis) – e poderia também aqui citar o sentido somestésico como aquele sentido que inclui toda e qualquer sensação proveniente do corpo (das

energias geradas por um corpo), em oposição a sensações geradas por energias externas a esse corpo (visão, audição, olfato, gustação). É a presentificação de si para si, como um tornar-se disponível para si mesma.

De uma maneira ampliada eu poderia referir-me a um *sentido-de-si-em-fluxo*, como o sentido de si somado aos efeitos das forças do mundo em mim (ROLNIK, 2018). É uma tentativa de *variar* a identidade promovendo o fugitivo, ou *alguma coisa* que possa transformar nossa presença no mundo.

Em minha prática, o estudo do *sentido-de-si-em-fluxo* orienta um modo de estar no mundo, sempre como uma tentativa (susceptível de fracasso) de habitar o momento presente em sua multiplicidade de perspectivas.

Tornar o(s) mundo(s) presente(s) para nós é uma ação atravessada por uma outra que nos torna presentes para nós mesmas, e nos acompanha desde nosso nascimento em *um* mundo. Tomo aqui emprestada a ideia de presença do filósofo e neurocientista Alva Noë, que define presença em termos de *disponibilidade*. Para NOË (2012) a presença não é algo dado e depende de nossa habilidade em tornarmos algo presente. Então a presença não vem de graça, mas emerge daquilo que fazemos para tornar o mundo *disponível* para nós.

3.

A ideia de presença como disponibilidade parece também conversar diretamente com aquilo que talvez a cena ainda possa. E voltamos à cena.

A minha cena é a performance, que eu entendo como coisa. Por uma simples articulação etimológica eu defino performance como a coisa que se faz, performer, aquela que faz a coisa, e público, aquela no contato com quem a coisa é feita. Ou dito de outro modo: performance, aquilo que se apresenta, performer, aquela que apresenta e público, a quem se apresenta. A palavra *presença*, na performance, é algo que apenas definiremos no ponto de sobreposição entre a performer e o público, uma vez que dependerá de como cada um deles poderá estar disponível para o outro.

Desse modo, entendo que a performance quer tornar algo presente (as ideias de uma autora, um conceito filosófico, um afeto). É papel da performer contribuir para que algo se presentifique (conjuntamente com outros

elementos que compõem a performance, por exemplo a trilha sonora ou a iluminação). Ainda que a *presença* da performance dependa da habilidade de cada elemento do público em cocriar a coisa a partir de como o mundo é disponível para si, é papel da performer¹ oferecer modos de acesso que possam transformar essa disponibilidade.

O problema da performer é que apresentar algo implica apresentar-se a si mesma enquanto apresenta algo. É esse, para mim, o espaço da negociação identidade-presença. O reconhecimento de que nunca posso deixar de me apresentar enquanto apresento algo, mas que ao mesmo tempo não estou nunca *apenas* apresentando a mim mesma.

Nesse sentido, a palavra presença só pode ser pensada no plural e em relação. Desse modo, performance não se refere a uma tonalidade² específica, nem a algum tipo de paradigma estético, mas sim à qualidade da disponibilidade da coisa e ao modo pelo qual a performer presentifica a coisa em si. No processo de tornar a coisa que se quer apresentar (um texto, uma ideia) disponível, a performer também encontrará outras formas de acessá-la, podendo mudar a presença daquilo também para si.

A cena ainda pode mudar a presença do mundo para mim e a minha presença no mundo, mas apenas se considerar mais uma vez o fugitivo em cada relação. A cena ainda pode isso. Ainda pode sobreviver mais um dia. E outro talvez.

4.

O cenário da minha cena é a sala de aula. E a minha performance é o *estudo*.

Aprender como um processo (BAINBRIDGE COHEN, 2015), e não um fim. Mas há um antes e um depois. Esse depois inclui uma nova perspectiva que passará a integrar aquilo de mundo que está disponível para mim. O início não tem início. Tudo já começou antes de começar – como o encontro do

¹ Outros elementos de composição também determinam essa presença, como já exemplificados acima, mas estou mais implicada na perspectiva da performer.

² Empresto o uso da palavra “tonalidade” como alternativa à palavra “tônus” como é utilizada pelos artistas Paz Rojo e Cristian Duarte. Prefiro utilizá-la por me parecer que ela já considera as possibilidades de variação que são tão fundamentais naquilo que estou tentando elaborar.

espermatozoide com o óvulo se insere dentro de um contínuo que a linguagem não alcança delimitar.

Então, quando entramos em uma sala de aula e estabelecemos o mágico “vamos começar a aula” (MANNING, 2019), cortamos um fluxo, como uma interrupção da realidade para o estabelecimento do espaço privilegiado da aprendizagem.

O que isso interrompe?

Quando nos propomos a habitar o tempo presente e considerá-lo também em sua dimensão histórica, algo que se impõe é a desarticulação da fantasia de suspensão da realidade que uma sala de aula propõe. Assim como a caixa preta do teatro (ou o cubo branco do museu), ela quer tentar ser neutra, apesar de estar carregada de ideologia (BISHOP, 2018).

Não existe neutralidade. Tudo já começou antes de começar.

Mas, quando dizemos que “não há neutralidade”, como não transformar esta afirmação em um tipo de presunção da identidade na qualidade de elemento fundante da subjetividade? E, ao mesmo tempo, como não apagar a identidade na qualidade de elemento fundante da sociabilidade?

*

Neste artigo tentarei cartografar a minha experiência em sala de aula, na tentativa de elaborar essas questões como corpo. Tenho partido de duas experiências distintas e complementares para experimentar o que seria o reconhecimento e o estudo do sentido-de-si-em-fluxo. Por um lado, a partir de exercícios de perspectiva somática, tento reconhecer o sentido cinestésico a partir de sensações que tentaremos elaborar como conceitos *no* corpo. Por outro lado, proponho o *reenactment*³ como um dispositivo de leitura cinestésica de si mesma.

³ Mais adiante discorrerei um pouco sobre o termo.

5.

Nos exercícios de perspectiva somática, os elementos básicos com os quais trabalho são as sensações de peso, volume, contorno e movimento. Essas sensações constituem-se sempre como modos de relação e, como tais, não são definíveis, a não ser em seu *enquanto*. Este *enquanto* é um dos aspectos que tento mobilizar pela perspectiva do sentido-de-si-em-fluxo. É uma dança entre identidade e aquilo que ela jamais poderá conter. Nossa contradança será sempre uma experimentação. Experimentação é o método.

Estes exercícios são atualizações de práticas que conheci durante meus estudos na School for Body-Mind Centering. Elas partem do desejo de habitar a potência do corpo no encontro entre suas dimensões macro e micropolítica (DELEUZE, GUATTARI, 1996).

Aqui tentarei descrever, de maneira esquemática, os enunciados de partida das práticas e possíveis elaborações que possam delas emergir. Um dos enunciados presente em todas é o convite para que cada estudante encontre as palavras singulares que descrevam suas sensações e que se permitam sentir *o que quer que seja*. Mesmo que não sintam *nada*. Neste último caso, as convido a tentar desdobrar essa sensação de *nada*, pois acredito que diferenciá-lo e tentar nomeá-lo é um dos intuitos da educação somática. Sendo os corpos processos que se estendem para e estão imersos em mundos (BLACKMAN, 2012), estas práticas são apenas caminhos, tentativas que, como tais, devem sempre incluir o fracasso como possibilidade.

PESO

O peso como nossa relação de atração e repulsão com o planeta Terra, mas também entre nós.

Peso é o nome que damos para a sensação que temos da força com a qual a Terra nos atrai para ela. Essa força é a gravidade e ela mantém tudo o que existe em posições relativas, ou seja, em relação.

Sentir o peso é sentir a conexão com o planeta como um corpo e com os outros corpos que compõem o planeta. O peso é uma variável e só existe

quando múltiplos marcadores (massa, aceleração, posição) se sobrepõem. Poderíamos, assim, dizer que sentimos o peso como relação.

Como em qualquer relação, o peso é algo não definido *a priori* e em constante movimento. Mas pode ser definido em sua relação com a Terra, primordialmente, ou seja, como a forma pela qual encontramos a força que nos atrai para a Terra. De modo derivativo, é a forma pela qual encontramos a força que nos atrai a qualquer outro corpo.

Escolhendo qualquer posição inicial, observamos as partes de nosso corpo que estão em contato com o chão e as partes que estão em contato com o ar.

Nós somos organismos vivos que possuímos sistemas específicos de leitura da gravidade (por meio de pequenos órgãos proprioceptores localizados nos tecidos que compõem articulações e os músculos, assim como o órgão labiríntico) que nos contam onde a Terra está, e conseqüentemente, em que direção devemos encontrá-la (ou ceder para ela). Existe um reflexo primitivo básico (o reflexo tônico do labirinto) que organiza, a partir dessa leitura sensorial, nosso modo de encontrar a gravidade. Ele nos conta que o primeiro modo de relação com a Terra é o encontro, e que para encontrar precisamos ceder. Qual é a nossa sensação desse encontro? Podemos sentir todo encontro como um “pesar” para ou em algo?

Mudamos de posição e novamente observamos a diferença de sensação.

Chão e ar. O chão é o planeta Terra, um corpo cuja massa nos atrai imensamente. Seguimos mudando nossa posição e observando nossas sensações.

Diminuímos o intervalo entre as mudanças de posição, até entrarmos em um movimento contínuo.

A partir dessa experimentação com o chão, encontrando o chão, cedendo para ele, rolando, empurrando, nos afastando e nos aproximando dele, nos perguntamos como esse modo de atração e repulsão acontece em relação a outros corpos (as paredes, objetos, o ar, outras pessoas). Experienciamos como nosso corpo constitui-se enquanto ímã multipolarizável, capaz de modular sua qualidade de atração e repulsão em relação a outros

corpos, de acordo com o modo como se posiciona no mundo (meu peso varia como sensação se estou de pé ou deitada, ou minha atração por você se modifica conforme me aproximo ou me afasto, por exemplo). Como diferentes posições transformam minha *sensação* de peso?

A sensação de peso é o efeito de um encontro: nós e a gravidade. A superfície de nossos corpos que está em contato com a gravidade (por exemplo, as costas, se estamos deitadas de barriga para cima) aumenta sua atividade, e não diminui. Dizemos que há um aumento de tônus. Então esse encontro não é um colapso e pressupõe atividade.

Tônus é uma palavra de origem grega que significa tensão; vem da quantidade adequada de tensão de que uma corda precisa para produzir determinado som⁴. Cada corpo “afina” suas tonalidades em relação aos contextos dados, de acordo com suas possibilidades: seu repertório de memórias e as qualidades psicofísicas de seus tecidos⁵.

Podemos sentir que existe uma tonalidade adequada que torna ativo cada encontro? Como ela se relaciona com as posições a partir das quais entramos em cada relação? Como podemos sentir que a tonalidade de cada encontro é o efeito mesmo da soma das tonalidades envolvidas nessa relação? Posso compreender posição como um conceito tanto espacial como político?

Tentamos entender como essas dimensões se atualizam reciprocamente. Tentamos entender, *na qualidade de* corpo, que se posicionar é escolher um modo de entrar numa relação.

CONTORNO

O contorno é uma membrana que define a singularidade do indivíduo, ao mesmo tempo em que o coloca em continuidade com o todo.

A membrana tem uma face interna e outra externa, e essas duas estão em continuidade. Essas duas faces contínuas constituem um dentro-fora que lê e regula a conversa entre o meio interno e o externo, regula sua

⁴ Mesma origem etimológica das palavras “tom” e “tonalidade”.

⁵ No Body-Mind Centering trabalhamos a partir da ideia de que todos os tecidos e células do corpo têm tônus e denominamos a composição desse conjunto “tônus básico”.

permeabilidade ao avaliar o que entra (e quando) para compor com o interno ou sai para compor com o externo.

A pele é uma meta-membrana que dança constantemente comigo no mundo ao redor, ela é ao mesmo tempo ponto de conexão e desconexão, com ela eu me separo ou me continuo naquilo que toco. Mais do que uma fronteira, a pele é uma interface.

A membrana delimita um contorno dentro do qual existe uma vida. Ela diz o que é o dentro e o que é o fora, estabelece os limites a partir dos quais aquela vida poderá tensionar sua elasticidade. Experimentamos a membrana a partir da pele, a partir de nos esfregarmos no espaço e no mundo, e nos conhecermos ao conhecê-lo (JUHAN, 2003).

Começamos sentindo o contato da pele com tudo aquilo que nos toca (o chão, o ar, as roupas, outros corpos), fazendo uma cartografia tátil de nosso próprio relevo, enquanto rolamos e nos esfregamos pelo chão.

A membrana toca. E é tocada. Ela condensa e expande, abre e fecha, modula sua tonalidade em cada situação de que participa. A membrana nos conta que todo contorno é, ao mesmo tempo, separação e continuidade. Será possível elaborar *como* corpo esse paradoxo? Será possível, a partir dele, compreender a possibilidade de presentificar as relações na qualidade de componentes de pares contínuos, sendo o *oposto* (aqui também compreendido como o *outro*) uma continuidade entre polaridades – afinidade e antipatia, aliança e rechaço, eu e o outro? A repulsão é o outro lado da atração?

Passamos então a cartografar o espaço (a sala em que estamos, a parede, os objetos, outras pessoas).

Tentamos ler o mundo a partir de seu relevo, de seu contorno. Lendo as texturas, as formas, as temperaturas, as distâncias, tentamos entender como eu defino o mundo à medida que me defino para mim mesma.

A partir da cartografia tátil que fizemos de nosso relevo, passamos a experimentar modificar esse relevo, mudar nossa forma no espaço a partir de nosso contorno.

Reconhecemos a qualidade de contínua mobilidade desse relevo. Nos perguntamos como modificamos o relevo das situações que coabitamos. Nós

também somos relevo de um mundo, em continuidade com ele. Como isso transforma meu modo de estar no mundo? Posso sentir que estou presente para esse mundo e o modifico continuamente?

VOLUME

Experimentamos o volume como fluido. O nosso dentro é água. Os fluidos pressionam e atravessam as membranas. É esticando, afrouxando e empurrando que nossos tecidos dançam sua existência.

O volume é o dentro da membrana, um meio interno parcialmente administrável e integrado. Esse dentro, esse meio interno, estabelece os limites daquela vida, aquilo que será desejável, aceitável ou suportável para aquela vida. O fluido é o fluxo da vida, algo que desvia como um rio, mas não para. Podemos sentir por onde o fluxo passa (e não passa) em nós? Como esse volume apoia o contorno?

Começamos por tentar sentir o volume todo contido pela pele. Tocamos esse volume a partir da respiração, observando primeiro as mudanças de volume dentro da caixa torácica e como essas mudanças são transmitidas por dentro do volume do tronco.

Tentamos observar como essa transmissão da pressão dos fluidos nos conta, na sensação, sobre a continuidade de nosso volume interno. Podemos reconhecer que, para além da diferenciação dos vários órgãos e tecidos que nos compõem, existe uma continuidade básica subjacente a essas diferenças? Podemos sentir um “chão fluido” a partir do qual nosso ser se organiza? Será que somos uma coisa que a água inventou pra poder passear por aí (JUHAN, 2006)?

Podemos sentir que o volume cria suporte por dentro das estruturas? Por exemplo: um saco plástico vazio colapsa no chão, ao passo que, se o enchermos de água, ela deixará o saco plástico “de pé”? Podemos ter a sensação de que nossa água, ao preencher nossas membranas, nos apoia por dentro, nos “carrega” pelo espaço?

Observamos ou imaginamos como essa pressão (ou continuidade de movimento) pode chegar até as solas dos pés e palmas das mãos, bem como topo da cabeça e assoalho pélvico. Até os limites da pele, por dentro dela.

Podemos sentir nossa origem oceânica e que ainda precisamos carregar um mar dentro de nós para sobrevivermos?

Experimentamos iniciar nossos movimentos a partir das pressões fluidas por dentro da pele e das membranas.

É da água: moldar-se nas formas que o contorno sugere, e pressionar esse contorno por dentro. Podemos, a partir desse fluxo, sentir que vivê-lo é lembrar daquilo que *resiste* à captura?

MOVIMENTO

Começamos nos movendo, observando que ao me mover eu sinto que me movo. Dobrando e desdobrando as articulações, girando os braços, enrolando a coluna, espiralando as pernas.

Possuímos um sentido especial que está ligado à habilidade particular de sentirmos a nós mesmas em movimento. Esse sentido é o que chamamos de cinestesia, termo que às vezes aparece na literatura como intercambiável ao termo “propriocepção”⁶, ou mesmo como parte dela. Na prática do Body-Mind Centering, diferenciamos cinestesia de propriocepção: a primeira é mais ligada à sensação do movimento e a segunda é mais ligada à percepção de posição das partes do corpo entre si e em relação ao espaço. Ambas compõem, em conjunto com o tato, a termossensibilidade e a dor, o sistema somestésico. Eu incluo também no sistema somestésico a neurocepção (percepção de ameaça ou segurança) (PORGES, 2011).

A sensação cinestésica é o gosto do movimento e está apoiada em pequenos órgãos sensoriais que existem dentro dos músculos (os fusos musculares), nos tendões (órgãos tendinosos de Golgi) e em terminações nervosas livres espalhadas pelo tecido conjuntivo em geral. Eu sei que existo porque me movo e sinto que me movo⁷. Experimentarmos as sensações de movimento de nossos ossos e articulações, bem como de nossos músculos, fáscias e vísceras a partir do contato com os proprioceptores localizados

⁶ Propriocepção é um termo cunhado pelo inglês Charles Sherrington, em 1906, para nomear a percepção de movimento e posição do corpo e das articulações no espaço. Para Sherrington, a propriocepção se diferenciava da interocepção e da exterocepção.

⁷ Essa ideia é uma reinterpretação selvagem de uma proposição de Brian Massumi em *Parables for the virtual* (2002).

nesses tecidos, que continuamente nos mantêm em contato com nossa presença.

Experimentamos como cada movimento tem um “gosto” (flexionar o tornozelo não tem o mesmo gosto que abrir os dedos das mãos, assim como o mesmo movimento tem gostos diferentes nos diferentes lados).

As sensações cinestésicas são detonadas toda vez que nos movimentamos (uma mão que desenha no ar, um suspiro, uma ideia), de modo que mover é inseparável de sentir, e são a base de nossa habilidade de nos sentirmos na qualidade de processos capazes de afetar. A capacidade de nos sentir a nós mesmas nos possibilita sentir aquilo que nos atravessa: é porque nos sentimos que podemos ser afetadas. Movimento e afeto estão, assim, emaranhados num contínuo relacional que constitui o corpo vivo.

Experimentamos como o tamanho, a velocidade e a força de cada movimento modificam a sensação do movimento.

Não existe pausa na vida. O que define a vida é o movimento, e o movimento é aquilo de que somos feitos enquanto estamos vivas. A morte é uma interrupção de um certo tipo de movimento, aquele que define a singularidade desse organismo específico, e, após a morte, o movimento seguirá por outros corpos – as ideias ou afetos que animavam aquele corpo podem ainda seguir ressoando indefinidamente, e mesmo a carne encontrará em sua decomposição novo movimento.

Podemos experimentar a coincidência entre movimento e emoção? Se a vida está em constante movimento, não estaríamos então constantemente nos emocionando? Podemos sentir que a emoção acontece no teatro do corpo (DAMÁSIO, 2004)?

Podemos sentir que aquilo que o senso comum nomeia como emoção corresponde a uma parte muito ínfima de toda a gama de coisas que estão constantemente se movendo em nós e nos movendo? Será que a nomeação, essa inscrição codificada na linguagem, tende a restringir esse movimento? Por exemplo, a partir do momento que usamos a palavra raiva, aquilo que estava acontecendo entre nós fica “trancado” dentro desse nome? Essa constrição, por outro lado, pode gerar novos movimentos e liberar a potência de atualização que a linguagem carrega em si?

*

A partir desses experimentos, tentamos fazer sentido, como corpo, da relação entre emoção e movimento. Podemos sentir que a emoção é um componente onipresente em qualquer situação e que organiza nossa percepção de mundo? Podemos perceber a relação entre nossa habilidade de sentir o movimento (ou sobre como o movimento está disponível para nós) e aquilo que nomeamos como emoção? Podemos, a partir do sentido-de-si-em-fluxo, nos abirmos à descoberta de variações em nosso modo de habitar a emoção?

6.

Reenactment é um termo que tem sido utilizado para nomear diferentes práticas, desde reconstituições históricas e dramatizações de eventos *reais* até reencenações de obras de artes da cena (FRANKO, 2017). Mais do que um modo de identificar em obras passadas campos criativos não totalmente exauridos, como afirma Lepecki (2010), eu *uso o reenactment* como um modo de acesso cinestésico: uma maneira de leitura que a performer possa ter das tonalidades que estão mais ou menos disponíveis para si, ao mesmo tempo uma forma de reconhecer variações de tonalidades. Nosso sentido de si se organiza em torno da leitura cinestésica, em tempo real, de como nos movemos (e, conseqüentemente, nos emocionamos) e nos relacionamos com as coisas a cada instante. Esses movimentos e modos de relação estabilizam tendências de resposta a contextos externos e internos de cada uma, que passam a ser reconhecíveis, numa composição de tendências que definem um “eu”. De modo radical, a pergunta que o sentido de si tenta responder é: quem sou eu? Proponho o exercício de *reenactment* como um modo de responder a essa pergunta a partir da fricção com o *outro*, pois se a cinestesia está constantemente me contando como *me sinto sendo eu*, também me proporciona um acesso ao sentir como outras *se sentem sendo elas*.

Proponho que cada estudante escolha uma cena de alguma obra de artes da cena (teatro, cinema, performance art, dança) a que já tenha assistido e com a qual sinta afinidade e a apresente (presentifique-a como coisa).

Existem duas operações em jogo: uma de *avaliação* e outra de disponibilização. A avaliação envolve eleger aquilo com que sinto que tenho afinidade, ou com que me afino. A “afinação” está aqui ligada a um tipo de “ressonância tonal” que encontramos em outros seres e coisas. Tem a ver com a tonalidade singular de cada uma, ou seja, nossa tendência de habitar nossos tecidos em modos pelos quais *nos reconhecemos*, e com as variações que encontramos a partir dela. A partir de minhas tendências existem tonalidades que estão mais ou menos disponíveis para mim. A disponibilização é sobre sentir outros *gostos* (ou acessar outras tonalidades). Ao apresentar a coisa, a performer tentará “sentir o gosto” daquela performance, ou seja, tentará ativar a tonalidade da coisa, tentará *presentificá-la*. Podemos reconhecer, assim, a ideia das variedades de tonalidades (ou presenças)? A tentativa aqui é compreender que presença não é um atributo que algumas pessoas (e coisas) têm e outras não: *cada uma tem a sua*. É um modo de entendermos a *presença* em termos de diferença e adequação, e não como uma gradação de valores positivos ou negativos.

Ao apresentarmos as cenas, comparamos o que percebemos de nós mesmas com aquilo que outras percebem, em termos de tonalidade.

Eu considero essa fricção entre uma imagem que eu faço de mim, como se pudesse estar de fora de mim, e as imagens que outras percebem de mim, como parte complementar do reconhecimento do sentido-de-si-em-fluxo. É também um dos problemas que se coloca para a performer, uma vez que ela precisa constantemente navegar entre *como se sente* e aquilo que é capaz de *apresentar*, ou seja, tornar presente.

Comparamos a cena “original” com a refeita.

Tentamos avaliar a cena apresentada em termos de ressonância e dissonância em relação à cena “original”. Colocamos aqui em jogo a autoavaliação inicial que a performer fez, com aquilo que foi percebido de fora.

Discutimos também a adequação das tonalidades em diferentes linguagens e os modos de presença que tornam essas linguagens

reconhecíveis esteticamente. Podemos, por meio do reconhecimento das variedades de tonalidade, compreender a diferença como algo impossível de ser ordenado hierarquicamente? Podemos compreender que cada tonalidade é um modo de expressão singular?

7.

Hoje eu tenho pensado a cena (e a aula como cena) como possibilidade de coprodução de disponibilidade. Para apresentar a coisa, a performer precisa estar presente para si e, assim, talvez, a coisa se presentifique no contato com o público. É sempre uma tentativa. Só pode ser uma aposta, sempre dependente das possibilidades de acesso que cada uma de nós tem às coisas singulares.

Estar presente para si é o que tento reconhecer como possibilidade no sentido-de-si-em-fluxo. Mas estar presente já pressupõe uma crise. É um jogo entre as forças que nos atravessam como sensações, muitas vezes inomináveis, aquilo que nos compõem *vivas*, com a historicidade que nos liga a um tempo e lugar específicos. Mais do que a ingenuidade de pensar um mundo onde a potência não seja regulada pela forma, a tentativa é de fugir do já determinado para ver que o que pode emergir como alternativa a isso. É a própria capacidade de nos imaginarmos como algo que nos supere que está em jogo. *Mas a imaginação é um músculo*⁸, ou talvez *a soma de todos os músculos...*

A cena não suporta mais representar nada. Nem pode. Propor a percepção do sentido de si articulando as presenças, no plural e em sua negociação com as identidades, é minha tentativa de ponto de partida para discutir essa questão. Sustentar um espaço de não saber o que a cena ainda pode talvez possa ser ainda sua potência.

⁸ Parafraseio aqui Yvone Rainer: "the mind is a muscle".

Referências

- BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **Sentir, perceber, agir: educação somática pelo método Body Mind Centering.** São Paulo: Edições Sesc, 2015.
- BISHOP, Claire. Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention. **The Drama Review**, Cambridge, v. 62, n. 2, p. 22-42, 2018.
- BLACKMAN, Lisa. **Immaterial bodies: affect, embodiment, mediation.** Londres: Sage, 2012.
- BROWN, Wendy. **In the ruins of neoliberalism: the rise of antidemocratic politics in the west.** Nova York: Columbia University Press, 2019.
- DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- FRANKO, Mark. **The oxford handbook of dance and reenactment.** Oxford: Oxford University Press, 2017.
- JUHAN, Dean. **Job's body: a handbook for bodywork.** Nova York: Barrytown, 2003.
- LEPECKI, André. The body as archive: will to re-enact and the afterlives of dances. **Dance Research Journal**, Cambridge, v. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.
- MALZACHER, Florian. (ed.). **Not just a mirror: Looking for the political theater of today.** Berlim: House on Fire, 2015.
- MANNING, Erin. Propositions for a radical pedagogy, or how to rethink value. *In*: LEANDER, K., EHRET, C. **Affect in literacy learning and teaching.** Nova York: Routledge, 2019.
- MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política.** São Paulo: N-1 Edições, 2021.
- MASSUMI, Brian. **Parables for the virtual: movement, affect, sensation.** Durham: Duke University Press, 2002.
- MOTEN, Fred, HARNEY, Stefano. **The undercommons: fugitive planning and black study.** Nova York: Autonomedia, 2013.
- NÖE, Alva. **Varieties of presence.** Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- PORGES, Stephen. **The polyvagal theory.** Nova York: W. W. Norton and Company, 2011.
- RAINER, Yvone. **The mind is a muscle.** Cambridge: MIT Press, 2007.

A cena, a performer, a coisa, a sala de aula: notas metodológicas

ROJO, Paz. **To dance in the age of no future**. Estocolmo: Stockholms konstnärliga högskola, 2019.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.