



Ampliação e especificidade: um tensionamento necessário. O performer e a filosofia como prática

Enhancement and specificity: a necessary tension. The performer and philosophy as practice

Matteo Bonfitto¹

Resumo

Tendo como eixo de reflexão a relação entre o teatro e a filosofia, três aspectos são abordados nesse artigo. Primeiramente, considerando um certo jogo especular que pode permear essa relação, alguns ecos e evocações são apontados. Em seguida, tal relação serve de dispositivo para o exame da tensão existente hoje nos estudos teatrais entre a busca de ampliação e a busca de especificidade. Por fim, certas práticas desenvolvidas por alguns *performers* são associadas com as práticas espirituais exploradas pela filosofia antiga Ocidental. Concluo, então, o discurso composto aqui por três camadas através de uma convergência que tem como catalisador a noção de **ação prismática**.

Palavras-chave: performer, filosofia, ação prismática

Abstract

The reflection proposed in this article has as its axis the relationship between theatre and philosophy, and in this respect three aspects are examined here. Firstly, considering a kind of specular game which permeates this relationship, some echoes and evocations are pointed out. Then, such a relationship is explored as an apparatus for the analysis of a tension between the search for specificity and the search for a sort of enhancement in the field of theatre studies nowadays. Later, some practices developed by some performers are associated here with spiritual practices explored by ancient western philosophy. The conclusion of the path composed in this article by three layers is carried out through a convergence in which the notion of **prismatic action** functions as its catalyst.

Keywords: performer, philosophy, prismatic action

Espelhos, Ecos, Evocações

Ao buscar examinar o campo proposto pela Revista Sala Preta - Teatro e Filosofia - fui colocado em um ambiente instável, como que imerso em um jogo de espelhos que transformam reciprocamente e de maneira dinâmica o material que em tal ambiente se insere. Se tal percepção me levou a desistir de empreender qualquer esforço de

¹ Ator *performer*, pesquisador PQ 2 do CNPq na área de Artes da Cena, professor Livre-Docente do Instituto de Artes da Unicamp e um dos fundadores do Performa Teatro - Núcleo de Pesquisa e Criação Cênica (www.performateatro.org).

síntese, por outro lado não me privei de reconhecer a simultaneidade de ocorrências que emergiram desse processo de reflexão. Criou-se assim um espaço, um descolamento entre o refletir e o refletido.

Esse espaço ou descolamento me levou, assim, a abordar nesse artigo, ainda que brevemente, três aspectos cujos reflexos têm um vetor próprio mas ao mesmo tempo se cruzam em vários níveis: o primeiro está relacionado ao reconhecimento de alguns ecos e evocações produzidos pela relação entre o teatro e a filosofia; o segundo aborda uma tensão existente, entre dois olhares presentes nos estudos teatrais hoje; e o terceiro busca verticalizar o discurso a partir da associação entre o *performer* contemporâneo e a filosofia antiga Ocidental. A interrelação entre tais aspectos - que determinaram por sua vez a divisão desse artigo em três seções - não é óbvia e não pretende ser linear. Tal escolha segue o pressuposto segundo o qual o pensar sobre a relação entre o teatro - ou entre as 'artes da cena' - e a filosofia implica na exploração de cortes feitos a partir de diferentes perspectivas.

Começo, então, pelos ecos e evocações. Pode o teatro ser visto como um território de investigação filosófica? Teatro como instância indissociável de suas implicações filosóficas, que permeiam incontáveis textos drâmaticos e não-dramáticos utilizados em cena pelos diretores e atores teatrais? Teatro como espaço filosófico único, onde abre-se a possibilidade de materialização de infinitos *mundos possíveis*? Por outro lado, pode a filosofia ser vista como *forro* do tecido humano, como substância e efeito de qualquer manifestação humana? A filosofia pode ainda ser vista, desde o advento da estética, como agregadora e articuladora de todas as manifestações artísticas? Os ecos de mão-dupla vão muito além desses questionamentos. De fato, a dinâmica desse jogo de espelhos tornou-se ainda mais refinada através da chamada "re-inserção do corpo" na filosofia, promovida em tempos recentes por filósofos como Merleau-Ponty, Lyotard, Deleuze, Guattari e Foucault, dentre muitos outros. Esse processo demonstrou como a relação entre o teatro e a filosofia não se restringe ao aplicável ou a operações de caráter utilitário. A produção filosófica e artística surgida sobretudo desde a metade do século XX - assim como outras áreas afins do saber, como as ciências cognitivas - nos fazem perceber um grau de complexidade mais elevado que permeia a relação entre o teatro e a filosofia.

Contudo, os ecos apontados aqui não são vistos de maneira consensual pelos pesquisadores teatrais, e tal fato aponta, para um certo impasse surgido nas últimas décadas e intensificado recentemente. Tal impasse está associado a um embate entre dois pontos de vista; os chamaria de *olhar interno* e *olhar externo* ou *olhar relacional*.

Por uma especificidade teatral: *olhar interno e olhar externo ou relacional*

No que diz respeito aos estudos teatrais, não é estranha a colaboração entre o teatro e diversas disciplinas, provenientes sobretudo da área das humanidades. Além da filosofia, também a sociologia, a antropologia, a psicologia, a psicanálise, etc. Mas tais colaborações foram frequentemente acompanhadas de questionamentos que aludiam seja ao perigo do reducionismo dos fenômenos cênicos a pressupostos que caracterizavam tais disciplinas, seja à falta de um conhecimento consistente dessas disciplinas por parte dos estudiosos de teatro, fato esse que pode abrir espaço, por sua vez, para a produção de frágeis elaborações. Nesse sentido, o advento da chamada crítica genética teatral² funcionou como uma tentativa de legitimar o que chamo aqui de olhar interno.

Valendo-se de inúmeros procedimentos, desde a análise de ensaios até os programas dos espetáculos, *clipping* e entrevistas, a crítica genética teatral parece tentar negar qualquer “saber estrangeiro” ao teatro para assim ter condições de buscar a sua especificidade a partir de um olhar *de dentro*, um olhar interno. Dentre as muitas perguntas que podem ser levantadas nesse caso algumas me parecem particularmente oportunas: em que medida é possível pensarmos em uma pureza teórica - busca que parece implícita nas elaborações da crítica genética - ligada a algum campo do saber? Até que ponto tal “pureza” garantiria a captura das especificidades do próprio campo?

Ao mesmo tempo, considerando a filosofia, ela também seria considerada um “saber estrangeiro”? Essa última pergunta é particularmente importante na medida em que envolve o entendimento que se tem por *filosofia*. Talvez esse entendimento devesse ir além da aplicação de teorias filosóficas já existentes para ser, assim, mais nuançado. Além disso, a construção de um saber específico não pode se valer de uma relação dinâmica com outros saberes? Em outras palavras, a especificidade não pode emergir do contato, das fricções, semelhanças e diferenças com outras disciplinas e campos do saber?

Concluria essa seção com uma última questão: a construção do saber de um campo específico implica necessariamente na criação de guaritas conceituais? Deixarei essa discussão em aberto a fim de me deslocar para um terceiro olhar, que reconhece a filosofia como elo existente entre arte e vida.

2 A pesquisadora Josette Féral mapeia de maneira interessante algumas referências importantes, que contribuíram para o desenvolvimento da teoria da crítica genética teatral (ver Féral, 2011: 65-77). Dentre as referências mencionadas por ela cabe destacar: Almut Gréillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux e Dominique Budor. *Genèses Théâtrales*, Paris: CNRS éditions, 2010; e a Revista Genesis (*Revue Internationale de Critique Génétique*), *spécial "Théâtre"*, n. 26, outono 2006.

Filosofia como Modo de Vida

A filosofia antiga, tal como examinada por Pierre Hadot (2004), era percebida como um catalisador de aspectos específicos que vão além da especulação conceitual. Para os Pitagóricos, para os estudantes da Academia de Platão, para os estudantes do Liceu de Aristóteles, para os Estoicos e Epicuristas, dentre outros, a filosofia implicava não somente o desenvolvimento intelectual mas uma rede de práticas que, uma vez combinadas, produziam o que Hadot chamou de “modo de vida”. Em outras palavras, a filosofia não era considerada, como vemos frequentemente hoje, como um campo do saber abstrato desvinculado da realidade, da realidade assim chamada concreta e objetiva.³ Dentre a rede de práticas exploradas pela filosofia antiga, os “exercícios espirituais” cumpriam um papel importante. Hadot define os exercícios espirituais como “voluntários, práticas espirituais que pretendiam gerar uma transformação no indivíduo que as praticava, uma transformação do *self*.” (2011: 87). Tais exercícios eram realizados diariamente pelos estudantes. Nesse sentido, talvez nenhum outro filósofo possa ser comparado a Sócrates: um filósofo para o qual discurso e prática eram uma mesma coisa, profundamente incorporados.

A oralidade exerceu uma função importante na prática dos exercícios espirituais; de fato, o discurso filosófico é visto como um desses exercícios. Não somente textos pré-socráticos, mas também os diálogos de Platão e as elaborações de Aristóteles eram designados para apresentações em leituras públicas. Um dos aspectos interessantes que podem ser percebidos aqui é que a exploração da oralidade, além de revelar uma habilidade de transmitir elaborações complexas de forma detalhada, tinha como objetivo estabelecer uma relação particular com as plateias, em sua grande maioria compostas por estudantes. Ou seja, a oralidade não era utilizada como exibição de habilidades pessoais ou como ativação de uma mera prática intelectual mas ela teve uma função maior e mais complexa: buscar uma conexão intrínseca entre discurso e prática, entre elaboração e experiência.

Dentre os aspectos envolvidos nos exercícios o *cuidado de si* merece uma atenção especial. De fato, esse aspecto funcionou no âmbito da filosofia antiga como

3 Na Idade Média, com o advento do Cristianismo, os textos filosóficos, muitos de autoria de Platão e Aristóteles, eram amplamente discutidos, mas ao mesmo tempo eram dissociados dos modos de vida que geraram tais textos. Assim, esses textos eram reduzidos a fontes de disputas teológicas. Desprovidos de suas componentes existenciais, a filosofia passou nesse período a servir à teologia. Apesar do declínio do poder da Igreja Católica desde o Renascimento, a filosofia no Ocidente nunca recuperou o papel exercido na antiguidade, particularmente nas civilizações Grega, Helenística e Romana. A filosofia se tornaria, assim, pura especulação. Ver Hadot (2004).

um catalisador de práticas que envolveram observação crítica, a exploração de diferentes níveis de atenção, meditação, conceitualização, consciência da conexão entre as dimensões cósmica, existencial e social, etc. Essas práticas eram entrelaçadas como uma rede. A noção de modo de vida já mencionada emergiu dessa interrelação.

O Cuidado de Si: um eixo performativo

Em *A História da Sexualidade* (1988), um dos temas examinados por Foucault foi exatamente o *cuidado de si*, e em *A Hermenêutica do Sujeito* (2005) ele ampliou a reflexão sobre esse aspecto de forma significativa. A concepção antiga de *Self* envolve uma conexão entre dois aspectos, que estão profundamente amalgamados: cuidado de si e conhecimento de si. Ambos aspectos eram não somente examinados mas eram incorporados pelos filósofos, tal qual Sócrates. De acordo com Hadot (2004), Sócrates foi o melhor exemplo de pessoa que cuidava de si como condição necessária de conhecimento de si. Em contraste com a noção de cuidado de si no pensamento moderno, Sócrates e a filosofia antiga percebiam esse cuidado como a manifestação de uma atitude não somente em direção a si mesmo mas também em direção ao Outro e ao mundo. Sócrates cuidou de Si e do Outro através da exploração de várias práticas, dentre elas um exercício dialético que buscava examinar a verdade de seus próprios pensamentos e conduta, assim como o pensamento e a conduta de seus interlocutores.

Como apontado por Hadot (2004), Sócrates não praticou filosofia meramente como um meio de chegar a proposições verdadeiras mas como um meio para examinar a consistência do discurso racional usado para explicar e justificar os modos de vida e conduta. Conforme mencionado, por filosofia entende-se aqui uma rede de práticas que buscavam um desenvolvimento ético. Ao invés de se propor como uma mera especulação intelectual, a filosofia pode ser vista como uma atividade espiritual, em outras palavras, como um trabalho ético necessário para que o indivíduo tenha acesso à verdade, entendida aqui como experiência transformadora.

O cuidado de si, percebido nesse termos, revela possibilidades significativas, tais como a conexão intrínseca entre o *Self* e o Outro, entre identidade e alteridade. A exploração do cuidado de si no âmbito da filosofia antiga leva a uma espécie de dissolução de fronteiras entre o Eu e o Outro, mas tal processo não compromete a percepção de uma realidade compartilhada. Platão, por exemplo, tendo como alunos

futuros líderes políticos, cultivou o cuidado de si a fim de fazê-los perceber a necessidade de um trabalho sobre si para que assim pudessem se tornar figuras públicas.

O Cuidado de Si e Outros Ecos

Considerando a noção antiga de *cuidado de si* - noção essa indissociável daquela de *modo de vida*, já referida - é possível relacioná-la ao trabalho desenvolvido por alguns *performers* contemporâneos, tais como Meredith Monk e Lygia Clark, dentre outros.

Quanto ao trabalho de Meredith, o examinarei a partir de uma experiência direta: um *workshop* feito em Manhattan com o seu *Vocal Ensemble*. O *workshop* teve duração de três dias, com seis horas de trabalho por dia. Duas foram as razões pelas quais resolvi fazer esse *workshop*: em primeiro lugar, o conhecimento prévio, ainda que superficial, do percurso artístico de Meredith Monk e a admiração que foi construída em função desse conhecimento; e a experiência como espectador do espetáculo *Impermanence*, apresentado por Meredith e seu *Vocal Ensemble* no Teatro do Colégio Santa Cruz, em São Paulo, em novembro de 2008.

Apesar do conhecimento prévio referido acima, fiquei extremamente mobilizado pelo espetáculo na época. Nesse caso, nenhuma referência era oferecida ao público, não havia uma história, um texto e nem mesmo personagens. O espetáculo tinha como eixo único uma qualidade particular de presença dos *performers*, sutil e potente ao mesmo tempo, e as emanções sensíveis geradas por essa presença através das ações vocais e corporais, permeadas por uma musicalidade estranha, desconhecida e familiar. As ações vocais e corporais, e o canto, eram nesse caso veículo não simplesmente de habilidades técnicas, mas de uma percepção particular sobre as coisas, sobre a existência e mesmo sobre o sentido de estar compartilhando aqueles materiais com o público. A particularidade desse espetáculo não se restringia absolutamente ao *quê*; ele se apoiava no *como*. Assim, quando fui selecionado para o *workshop*, sabia que teria a possibilidade de aprofundar essa experiência como espectador na prática com os *performers* que fizeram parte de *Impermanence*.

No primeiro dia, iniciamos um trabalho com Ellen Fisher sobre a respiração, num primeiro momento a partir de posturas estáticas e mais tarde com movimentos resultantes de impulsos provenientes de diferentes partes do corpo, para então buscar posturas que eram definidas individualmente. Exploramos, então, interrupções quando

passávamos por tais posturas, a fim de aprofundar o trabalho com a respiração. Fica clara, já aqui, a diferença existente entre a função da respiração em posturas, digamos, fixas e em posturas dinâmicas, consequência de um percurso de movimentos. Ela nos chamou atenção para o fato de que, mesmo durante as pausas, devemos deixar espaço para deslocamentos. Com relação à conexão entre corpo e voz, muitos exercícios foram feitos a fim de ampliar essa conexão; ela não é absolutamente automática, precisa ser explorada, escavada. Ellen descreveu como o trabalho é feito no *Vocal Ensemble* e como o som pode tocar as pessoas num nível que precede o entendimento intelectual. No dia seguinte, trabalhamos com Katie Geissinger e a abordagem foi bem diferenciada em relação ao primeiro dia. Começamos as atividades com procedimentos ligados à meditação. Tais procedimentos visam desencadear uma condensação da atenção que pode, por sua vez, adensar a qualidade do que se faz e abrir espaço para a emergência de experiências. Em seguida, praticamos o que eles chamam de *snake dance* em que deve-se seguir um líder utilizando a visão periférica. A partir dos materiais que emergiram na *snake dance*, montamos individualmente uma sequência de ações que depois seria articulada com outras sequências a fim de gerar camadas narrativas. Vivenciamos assim, um percurso específico - da meditação ativa à produção de materiais - funcionando como um desdobramento do primeiro dia. No terceiro dia, trabalhamos a conexão entre corpo e voz com Tom Bogdan. Trabalhamos a conexão entre três centros: cabeça, face e peito. Descrever o trabalho desenvolvido nesse dia é praticamente impossível, uma vez que não nos concentramos sobre a reprodução de canções ou códigos musicais reconhecíveis, mas sobre a exploração de qualidades sensíveis, que podem ser relacionadas de certa maneira ao que Roland Barthes chamou de “o grão da voz”. Vimos, dentre outras coisas, como a mente pode liberar ou, ao contrário, impedir um som de se materializar.

Pude constatar nesse *workshop* a existência de uma ligação profunda com uma dimensão que vai além do teatro. O trabalho cênico nesse caso não é regido por referências cênicas, ele é fruto sobretudo de práticas espirituais de matriz budista, que se materializam, mais tarde, esteticamente. O cuidado de si passa, nesse caso, necessariamente por esses parâmetros.

Sobre o trabalho de Lygia Clark, faço referência aqui sobretudo à fase iniciada em 1976, após o seu retorno ao Rio de Janeiro. Lygia, então, abandona as experiências com grupos e inicia um novo período criativo com fins terapêuticos, explorando uma

abordagem individual para cada paciente. Utilizando-se dos chamados “objetos relacionais”, Lygia trabalha o que chamou de “arquivo de memórias” dos seus pacientes, em termos sobretudo sensoriais. Em sintonia, e de certa forma antecipando muitos artistas relevantes como Monk, Josef Beuys e Marina Abramovic, dentre outros, ela dilui as fronteiras que delimitam o campo do estético, deslocando-se para fora do sistema de produção artística da época. Também aqui, pode-se reconhecer a relação intrínseca entre *cuidado de si e modo de vida*.

Se a pessoa, depois de fazer [sic] essa série de coisas que eu dou, se ela consegue viver de uma maneira mais livre, usar o corpo de uma maneira mais sensual, se expressar melhor, amar melhor, comer melhor, isso no fundo me interessa muito mais como resultado do que a própria coisa em si que eu proponho a vocês.⁴

A ação como ponto de convergência

Ao refletir sobre a relação entre o Teatro e a Filosofia, adoto um olhar transeunte e faço dessa relação um trampolim para considerar, de um lado, não simplesmente o teatro, mas as artes da cena, enxergando assim a *performance* e o *performer*; e de outro, olho para a filosofia que não se propõe como especulação, mas que estimula, cria e determina modos de existência em sentido profundo. Optei, portanto, por recortar os dois campos, ou seria mais correto dizer que optei por “destilá-los”. Cabe observar nesse sentido que tal destilação não foi absolutamente casual. O resultado dessa destilação me levou a escolher tanto do lado do teatro - expandido aqui para as artes da cena - como do lado da filosofia, referências e manifestações que não se limitam a serem erudições e especulações estéreis, mas convergem para a emergência de ações. Me refiro aqui a uma noção específica de ação, uma ação prismática que reverbera em muitas direções, cuja força faz diluir as fronteiras entre ética e estética, entre arte e vida, entre trabalho sobre si e produção de experiências, entre arte e não arte, entre existência e criação.

Mesmo vivendo em um país caracterizado por um profundo afrouxamento ético, onde a cultura e, conseqüentemente, as artes da cena e a filosofia parecem inexistir enquanto prioridade, considero a conexão entre elas extremamente importante para a existência humana em muitos níveis. Tal conexão vai muito além do exposto aqui: ela é inesgotável.

⁴ *O Mundo de Lygia Clark*, filme dirigido por Eduardo Clark, PLUG Produções, 1973.

Bibliografia

AA.VV - **Lygia Clark: *The Abandonment of Art, 1948–1988***, MoMA, 2014.

BRETT, Guy. *The Proposal of Lygia Clark*. In: Catherine de Zegher (ed.), ***Inside the Visible. The Institute of Contemporary Art***, Boston & MIT Press, 1996.

CLARK, Eduardo. **O Mundo de Lygia Clark**, filme dirigido por Eduardo Clark, PLUG Produções, 1973.

FÉRAL, Josette. ***Théorie et Pratique du Théâtre. Au-delà des limites***. Montpellier: l'Entretemps, 2011.

QUILICI, Cassiano Sydow. O Treinamento do Ator/*Performer* e a Inquietude de Si, In: **Portal Abrace, V Congresso**, 2008.

FOUCAULT, Michel. ***The History of Sexuality***. Vol III. London: Vintage, 1988.

_____. ***The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France 1981-1982***. London: Picador, 2005.

HADOT, Pierre. ***The Present Alone is Our Happiness***. Palo Alto: Stanford University Press, 2011.

_____. ***What's Ancient Philosophy?***. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004

_____. ***Philosophy as a Way of Life: spiritual exercises from Socrates to Foucault***. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 1995.

JOWITT, Deborah. ***Meredith Monk***. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1997.

MARRANCA, Bonnie. ***Conversations with Meredith Monk***. New York: PAJ Publications, 2011.