



# Entre a emoção e a memória: a contracena em eterno retorno

Cláudia Marisa

Entro no *Theatro Circo* para assistir a “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo” de Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão com um propósito: articular a peça com uma autora que muito admiro, Ana Hatherly. Era este o desafio que os criadores me tinham lançado. Cinco minutos após o começo do espetáculo, esqueci-me completamente do meu objetivo e desejo. Estava a respirar com os intérpretes e distante da vontade de articular conceitos e autores. Como sempre, face ao trabalho artístico da dupla Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão, sou surpreendida e sinto-me no coração da cena sem qualquer possibilidade de fuga. O cerne desta obra estabelece-se na relação entre os criadores e o espectador, pese embora a força motriz da contracena seja o intérprete. Com efeito, em “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”, os intérpretes traduzem diversos modos de significação do corpo cénico, observando-se um cuidado atento à dramaturgia do intérprete como veículo de significação. Todas as componentes de atuação estão rigorosamente definidas neste trabalho: gestualidade, respiração, ritmo, movimento e deslocação. Assinale-se que as categorias enunciadas não fragmentam o acontecimento cénico em especialidades estanques, mas, antes, surgem dialogantes potenciando, desta feita, a globalidade da significação. Com efeito, esta peça é um exemplo rigoroso da semiologia cénica nos seguintes elementos: (i) acumuladores (condensam ou acumulam vários signos); (ii) conectores (ligam dois elementos em função de uma dinâmica); (iii) seccionantes (provocam uma rutura no ritmo narrativo, gestual, alterando e redimensionando o sentido que estava a ser dado); (iv) entregadores (fazem passar de um nível de sentido a outro, ou da situação de enunciação aos enunciados).

Na relação semiológica, a análise do intérprete revela-se, certamente, o elemento mais árduo de captar em cena. Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão, na minha perspetiva, têm desenvolvido a sua própria “teoria para o intérprete”. Na análise que faço da sua “teoria para o intérprete”, reconheço um forte registo dramático que denominarei de escrita de emoções. Note-se que esta escrita de emoções é extremamente difícil de anotar e analisar, até porque os intérpretes em “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo” se caracterizam por padrões emocionais não muito evidentes no quotidiano. Contudo, na qualidade de espectadores, somos arrebatados sensorial e emocionalmente, uma vez que a autenticidade do que acontece em cena migra de forma orgânica para os nossos “corpos testemunhas”. Assinale-se que, em cena, as emoções dos intérpretes não têm necessariamente de ser reais ou vividas, mas, sim, visíveis e legíveis. Por outras palavras, semanticamente identificáveis. À partida, este processo implica convenções e códigos de representação de sentimentos. Assim, podemos identificar dois movimentos distintos na abordagem da emoção: ou seguem uma teoria/perspetiva do domínio do verosímil e psicológico ou, então, correspondem a uma estética que padronizou e codificou a representação de uma emoção. Relembre-se que no quotidiano é inato ao ser humano uma codificação e um padrão de representação emocional, isto é, a expressão emocional do ser humano reúne traços comportamentais que são identificadores de uma emoção. O discurso cénico mais não faz do que criar uma sorte de meta discurso do corpo, através do qual figuram comportamentos identificáveis que geram situações psicológicas e dramáticas emotivas. O intérprete sabe gerir os indicadores de emoções; não tem, no entanto, que

sentir realmente os sentimentos propostos pelos diretores artísticos (embora algumas escolas valorizem este facto). No âmbito da análise cénica, não é importante saber se o intérprete sente de facto as emoções, mas antes se estas são legíveis para o espectador. Como observámos, as emoções humanas são alvo de uma expressão exterior, sendo codificadas e sujeitas a uma leitura semiótica que no quotidiano se processa mais ou menos de forma inconsciente. Porém, para o intérprete, as emoções concretizam-se em movimento, gestos físicos e processos mentais que o motivam na dinâmica do seu jogo, no espaço e no tempo da narrativa na qual se inscreve.

No olhar estético de Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão, todos os aspectos acima mencionados, e que identificam a excelência artística, estão presentes. Todavia, há algo que transcende este cuidado semiológico e dramático necessário à contracena criação-receção. Em “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”, os dois intérpretes não se constroem em imitação e transposição, mas, antes, tecem as suas significações a partir de elementos isolados que tomam emprestados de partes do seu corpo. Nesse sentido, podemos afirmar que, nesta peça, os intérpretes não são um simulador, mas um estimulador, uma vez que não mimam a realidade, mas sugerem-na, recorrendo a uma série de convenções que serão localizadas e identificadas pelo espectador. Desta feita, a “teoria para o intérprete” proposta por Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão é um processo de heteronomia, uma vez que o intérprete fala por si e por um outro que é o arquétipo. Com efeito, os dois intérpretes apresentam comportamento semelhantes ao corpo quotidiano, mas acrescidos de outros parâmetros: o da gestualidade simbólica e o da representação metafórica. Arrisco afirmar que para Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão, o trabalho de direção de interpretação não é só um processo meramente psicológico nem emocional (o de convocar um arquétipo), mas é, também, técnico e codificado. De facto, em “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”, os intérpretes não remetem para uma figuração real por meio de uma abordagem psicológica, mas, antes, através de ações concretas, de convenções, e de um relato respirado e gestual pelo corpo dançado. A bailarina e o bailarino estão intimamente em estado de representação e, como já referimos, representar é inato à espécie humana. No entanto, há uma qualidade de presença que marca o trabalho destes intérpretes: eles são, genuinamente, actantes, no sentido em que desenvolvem uma ação em tempo real. Na condição de actante sabem-se observados. Efetivamente, falamos de actante a partir do momento em que um espectador (observador externo) olha o intérprete em cena e o considera “sagrado”, mas, para que tal aconteça, o observado (intérprete) terá de ter a consciência de que representa um papel para o seu observador. Neste entendimento, a situação dramática está claramente definida. Quando esta convenção fica estabelecida, tudo aquilo que o observador faz ou diz pertence ao domínio do mágico e da ficção. Diga-se que isto acontecerá sempre, quer o observado (intérprete) finja ser um outro, quer assuma a rememoração de algo que lhe é exterior, quer se assuma como ele mesmo e não como uma personagem que lhe é exterior. Neste último caso, o carácter ficcionado que caracteriza o intérprete não é a representação mimética de uma personagem, mas, antes, a capacidade e o talento de estar presente de modo físico e psíquico diante do espectador, num trabalho que parte do pessoal e do intra individual para uma situação que abarca a galeria da experiência humana. No caso de “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”, a bailarina e o bailarino sabem-se observados, mas observam-nos também. Há, nesta peça, um burilar de indícios verbais e extra verbais que dão a ilusão ao espectador de estar a ser confrontado com uma pessoa real, para lá da figuração humana. Ou seja, os intérpretes emprestam a sua imagem, a sua corporeidade, a sua afetividade, com o propósito de se fazerem passar por uma pessoa verdadeira em tudo semelhante às da vida de todos os dias, uma vez que nelas encontramos impressões de similitudes com o real. Neste sentido, e face a “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”, assistimos a uma representação de uma alteridade que nos dá traços da nossa experiência no mundo, das nossas emoções e dos valores filosóficos que defendemos. Enquanto espectadores, face à imersão que nos é proposta, esquecemo-nos que este processo criativo é elaborado por técnicas precisas e rígidas. Repare-se que fica evidente na interpretação dos bailarinos, de um lado, o rigor técnico e a preparação virtuosística do intérprete e, de um outro lado, um profundo trabalho dramático e de intenção cénica. Ou seja, estamos face a uma preparação técnica e psicológica do intérprete da qual depende a realização das suas intenções. Em sùmula, nesta obra, a emoção acarreta para o intérprete uma utilização concreta e, por vezes, virtuosa do corpo e do gesto. Na “teoria para o intérprete” proposta neste espetáculo, a escrita de emoções que surge em cena, expande a sua leitura através do olhar do outro que lê os indícios fisicamente visíveis na personagem em cena. Naturalmente que o corpo, e mais especificamente o gesto, é um dos processos da comunicação mais eficaz. Com efeito, cenicamente o corpo é alvo de uma concentração e de uma estilização próprias, a partir de uma representação mimética do real. Daí, e à semelhança de Pavis (PAVIS, 2000), podemos afirmar que o corpo está na base de uma antropologia cénica.

Nesta antropologia do corpo e da cena, há que ter em atenção diferentes abordagens, dependendo do género artístico em causa, assim como da abordagem dramaturgic. Em “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”, falamos de corpos espetaculares/cénicos que, perante características de uma cadeia postura-mimo-gestual da comunicação não-verbal, não cumprem uma codificação estereotipada de emoções. Sobretudo porque, mesmo perante sentidos narrativos claros e perceptíveis, as ações são descontínuas e breves, aliadas a fortes vivências emocionais. Teremos, neste caso, de mencionar uma lógica da sensação, isto é, a lógica sensória e cinestésica que é comunicante com o espectador, mas que escapa à notação semiológica clássica. Neste sentido, torna-se oportuno lembrar Lyotard (LYOTARD, 1970) na sua proposta de modelo “energético” do efeito artístico. Para Lyotard, e face a um objeto artístico, estamos perante dois tipos de signos: um discursivo, que é da ordem do signo e do linguístico, e um figural, que é um acontecimento irredutível à linguagem. Os momentos figurais, num espetáculo, são momentos particularmente intensos, em que a sua tradução narrativa não esgota o seu sentido e a sua função. Nestes casos, não é tanto a conjunção e a concordância dos signos que fazem sentido, como na semiologia clássica, mas o circuito energético que se estabelece entre a cena e a plateia, e para a qual a coreografia nem sempre dá a chave. Parece-me justo aplicar a proposta do circuito energético de Lyotard a “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”, nomeadamente nos seguintes pontos bem presentes na escrita coreográfica desta peça: (i) extensão e diversificação do campo da visibilidade corporal; (ii) o modo de gestão da gravitação corporal; (iii) iconicidade do movimento; (iv) a configuração das posições somáticas e segmentárias em relação ao espaço; (v) deslocamentos: modalidades da dinâmica de ocupação do espaço cénico.

Saliente-se que o corpo do intérprete é um emissor de sinais para o espectador que transcende uma enumeração codificada, seja esta designada como energia, vetor de desejo, fluxo pulsional, intensidade ou ritmo. Concludentemente, a receção das manifestações do corpo do intérprete transcende esta longa explicação de signos gestuais, pacientemente codificados. O espectador percebe o corpo do intérprete, como nos ensina Jousse (JOUSSE, 1974), por sensações e pelos impulsos que recebe do outro e transfere para si mesmo. Para o antropólogo, as técnicas do corpo quotidiano e cénico fornecem dados fulcrais para a constituição de uma antropologia do humano, uma vez que o corpo é energético, logo sujeito de comunicação semiológica. Assim entendido, uma dramaturgia do corpo está impregnada pela cultura ambiente, e pela análise empírica do gesto e do corpo na vida quotidiana. Refira-se que a significação nas artes cénicas é sempre uma questão técnica de realização concreta a partir de materiais cénicos, formas e estruturas. Muito embora o discurso artístico tenha como pretensão uma imagem unificadora e global do mundo, a reprodução da realidade pelas artes cénicas continua a ser fragmentária. Neste sentido, não é possível conceber uma dramaturgia global que agrupe de forma coerente todos os elementos presentes num espetáculo. Perante uma mesma representação, temos de recorrer a diversas dramaturgias, delegando em cada uma o poder de interpretar a sua vertente cénica. Nesta perspectiva, o corpo em cena revela-se um elemento basilar da linguagem artística a ser interpretado dramaturgicamente. O corpo é, do ponto de vista da análise do espetáculo, um veículo essencial na produção de sentidos, uma vez que possibilita trabalhar sobre signos que não são de leitura imediata, mas que abarcam uma dimensão figurativa passível de entendimento semiótico. Numa análise dramaturgic, o corpo é um “corpo condutor” com o qual o espectador se identifica, uma vez que está alicerçado em arquétipos universais.

Em “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”, o gesto dos intérpretes é legível na relação com o corpo do outro (do intérprete e do espectador) de forma comparativa e contrastante. Nesta obra, a interação/contracena do corpo não é necessariamente direta e o gesto dos intérpretes concentra no corpo temporalidades diferentes. Efetivamente, os bailarinos fixam as coordenadas dos seus deslocamentos, mas a focalização é induzida pelo olhar do espectador. Assistimos, nesta peça, a uma estetização do gesto que faz parte de uma espécie de repertório de auto enunciação. Nesse sentido, o corpo ajuda a simplificar o discurso ao atrair a atenção para os termos essenciais ou compreensíveis da mensagem. Na relação com a partitura coreográfica, o gesto e o corpo esclarecem o sentido dramaturgic, regulam a sua escuta e a sua receção; isto porque o corpo em significação tem um imediatismo que condiciona a sua semântica. Em “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”, o corpo dos intérpretes tem igualmente a capacidade de estruturar a interação, de levá-la a termo, de a pontuar. Esta estruturação de interação é sobretudo útil à respiração dramaturgic, ao compor o fluxo cénico. Aplica-se, neste espetáculo, o defendido por Pavis: «o corpo é uma espécie de médium que faz transitar em si fluxos incontroláveis; é atravessado ao mesmo tempo por fenómenos culturais e por desejos inconscientes» (PAVIS, 2003: 87).

Enquanto espectadora a fruição desta obra acionou uma relação epistemológica em jeito de *transfer* psicanalítico, onde os intérpretes funcionaram como operadores de desejo.

Definitivamente, “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo” encontrou, em mim, uma ressonância imagética e onírica na medida que me permitiu: (i) condensação, uma vez que reorganizei os efeitos cênicos propostos através de planos paralelos e sobreposição de vetores de desejo; (ii) deslocamento, na medida em que atravessei os elementos cênicos ativando conexões múltiplas e energéticas; (iii) figuralidade, uma vez que os intérpretes, através da sua corporeidade concreta, abriram portas para uma figuração metafórica e metonímica; (iv) elaboração secundária, ao permitir, qual fenómeno onírico, ordenar as ações cênicas, de forma inteligível potenciando uma leitura simbólica.

Da minha experiência vivencial desta obra, elaborei sentidos a partir da tensão corporal dos intérpretes, do ritmo gestual, da figuração e da autenticidade do movimento. Sabemos que é através do corpo e da energia que nos compreendemos como seres no mundo. Isto é válido tanto para o intérprete como para o espectador, uma vez que ambos vivem o espetáculo pelo corpo. Nesse sentido, segundo Martin (MARTIN, 1966), há sempre uma resposta cinestésica no corpo do espectador que espelha o vivido no intérprete. Se um intérprete executa um movimento sem a motivação da necessidade interna, o espectador não experimentará nenhuma resposta interna. O espectador será o grande interlocutor na contracena do intérprete, ao reagir física e emotivamente à partitura; daí que a percepção estética do espectador atravesse a sua própria presença corporal e tátil. Repare-se que a partitura preparatória do intérprete é um terreno invisível para o espectador, mas não irreal. Isto faz-nos crer que o intérprete e o espectador têm uma relação e entendimento que vai para além do campo de análise do visível e do imediato.

Regresso ao início deste texto, e ao meu propósito de dialogar com “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo” com a multifacetada personalidade de Ana Hatherly. Perdi-me, como já contei, nessa tentativa de articulação temática. No entanto, e fazendo um exercício retrospectivo, há algo que une “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo” e Ana Hatherly: o corpo-signo como matriz de comunicação, e o discurso artístico como pulsão libidinal. ☞

#### BIBLIOGRAFIA

Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1970.

John Martin, *The modern dance*, Dance horizons, Nova Iorque 1966.

Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, Gallimard, Paris 1974.

Patrice Pavis, *A Análise dos espetáculos*, Perspectiva, São Paulo 2003.

Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2000.



We came down / The rivers and highways / We came down from / Forests and falls