

## Presença e (m) Relação: A Redescoberta do Corpo nas Artes Presenciais do Início do Século XX

*Presence and (in) Relation: The Rediscovery of the Body in the Arts of the Presence in the Early 20th Century*

por Milene Lopes Duenha

### RESUMO

Encenadores, coreógrafos e estudiosos das artes presenciais do início do século XX pareciam caminhar em uma mesma direção, a que estreitava conexões entre arte e vida, artista e público, se opondo à reprodução de formas. A intenção de descobrir novos meios de produção nas artes presenciais impulsionou práticas pedagógicas inovadoras, que tornaram a ação corporal foco destes fazeres. As reflexões que aqui apresento tratam do ímpeto de renovação, e da ideia de redescoberta do corpo que direcionou a produção artística do início do século XX. Marco De Marinis, Erika Fischer-Lichte, Sandra Meyer Nunes e Béatrice Picon-Vallin são as referências na produção deste artigo.

**Palavras-chave:** Presença; Corpo; Relação

### ABSTRACT

Directors, choreographers and scholars of the arts of the presence in the beginning of the 20th century, seemed to be heading in the same direction, strengthening links between art and life, artist and audience, opposing the reproduction of forms. The intention of discovering new means of production in the arts propelled teaching practices that made these works focus on the body action. The reflections presented here make mention of the impulse for renewal and rediscovery of the body, that directed the artistic production of the early 20th century. Marco De Marinis, Erika Fischer-Lichte, Sandra Meyer Nunes and Béatrice Picon-Vallin are the references for the production of this article.

**Keywords:** Presence; Body; Relation

## Presença e (m) Relação: A Redescoberta do Corpo nas Artes Presenciais do Início do Século XX

Existem experiências que são capazes de nos realocar, que nos potencializam ao lançar o convite a olhar e estar no mundo com outra postura. A experiência artística é, para mim, um desses impulsionadores, cujo potencial de afecção<sup>1</sup> é capaz de resgatar o corpo de uma anestesia do condicionamento cotidiano. Para que isso aconteça é necessário o convite, e a aceitação do convite às possíveis conexões na experiência do encontro entre presenças. O afeto, neste jogo do encontro, se potencializa à medida em que o ato, realizado ao vivo, opera em devir constante<sup>2</sup>.

O desejo de se produzir uma arte potente, capaz de afetar o interlocutor é alvo de extensas discussões nas artes presenciais, alguns artistas e estudiosos chamam essa potência de expressividade<sup>3</sup>, outros de eficácia<sup>4</sup>, outros de teatralidade<sup>5</sup>, outros de performatividade<sup>6</sup>, e alguns atribuem à presença do artista este potencial de afecção:

1 Proponho aqui o entendimento de afecção pelo filósofo holandês Bento Espinoza, que traz a ideia de afeto como fator capaz de aumentar ou diminuir nossa potência de agir. Utilizo como referência para esta a colocação a Parte III da *Ética – A origem e a natureza dos afetos* (1992).

2 Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, oferecem uma proposição bastante interessante acerca das sensações emergentes na experiência artística, que também deve ser considerada na leitura deste artigo. Ao abordarem os perceptos e afectos, Deleuze e Guattari afirmam que “a obra de arte é um ser de sensação” e que, “o que se conserva, a coisa ou a obra de arte”, é um “composto de perceptos e afectos” (1992, p.213). Com isso, torna-se possível delinear um campo de recepção emergente na experiência artística que implica as reverberações que ocorrem nos corpos. Os autores esclarecem que, diferentemente das percepções e das afecções, os perceptos “são independentes do estado daqueles que os experimentam”, e os afectos “não são mais que sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles”(1992, p.213). Ser atravessado, neste contexto pode ser associado a um potencial dinâmico do corpo de receber, e de processar informações constantemente, o que independe de uma percepção consciente deste trânsito. A produção artística que considera este modo de vir-a-ser do corpo, também poderá propor experiências dentro destes parâmetros.

3 O bailarino e professor de balé francês Jean-Georges Noverre (1727 -1810) é uma primeira inspiração para este termo.

4 O professor da Universidade de Bologna Marco De Marinis (2005), e a professora de história do teatro no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris Béatrice Picon-Vallin (2008), trazem o conceito de eficácia em suas pesquisas, o que será mencionado mais adiante neste artigo.

5 O dramaturgo e encenador russo Nicolai Evreinov (1879-1953) seria uma primeira referência deste termo segundo pesquisa realizada pelo professor Edécio Mostaço, publicada no artigo *Considerações sobre o Conceito de Teatralidade*. Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edécio.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edécio.pdf) Acesso em: 03/07/2013. Além dessa referência, Silvia Fernandes aponta que “o uso consciente dos conceitos de teatralidade, teatralização e reateatralização do teatro” são atribuídos à Meyerhold, “que os entende e os pratica como estratégias de distanciamento do familiar pelo emprego de recursos do próprio teatro, de modo a chamar a atenção para seu caráter de jogo e artifício” (2011, p. 14).

6 O conceito de performatividade é desenvolvido por vários estudiosos. Em uma primeira instância, John Langshaw Austin (1911 - 1960) traz a noção de ato performativo em sua obra *How to do things with words* (1962). “Foi durante um programa de entrevista no rádio, em 1956, que Austin usou pela primeira vez o termo performativo. Ele estava inicialmente descrevendo uma forma de fala, o chamado enunciado performativo, no qual a questão da performatividade é também a performance da ação. Chamamos de performativas, então, palavras que, mais que descrever algo, fazem algo. Exemplos familiares são enunciados como: eu aceito no contexto de um casamento ou a frase bíblica e fez-se a luz, e a luz se fez” (HOFFMANN e JONAS, 2013). Outros estudos, como os de Judith Butler (filósofa norte-americana) relacionam identidade, performatividade e gênero; de Richard Schechner (professor de Estudos da Performance na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York), que explora a noção de performance enquanto ação; de Erika Fischer-Lichte (professora no Instituto de Estudos de Teatro na Universidade Livre de Berlim), e de Josette Féral (professora da Escola Superior de Teatro da Universida-

## Presença e (m) Relação: A Redescoberta do Corpo nas Artes Presenciais do Início do Século XX

A presença seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador. A presença estaria ligada a uma comunicação corporal “direta” com o ator que está sendo objeto de percepção [...] Nem sempre ela existe através das características físicas do indivíduo [...] mas sob forma de energia irradiante, cujos efeitos sentimos antes mesmo que o ator tenha agido ou tomado a palavra, no vigor de seu estar ali. (Pavis, 2001, p. 305)

De acordo com Gilberto Icle<sup>7</sup> (2011, p.15), o termo presença foi utilizado pela primeira vez na França, como referência ao trabalho do ator, pelo crítico Francis Ambrière, “[...] que o emprega nos seus artigos entre 1945 e 1948” (FARCY apud ICLE, 2001, p. 14)<sup>8</sup>. Para Icle a noção de presença é de difícil delimitação, pois reage a definições, e essa reação é inerente a uma

qualidade quase misteriosa dada pela enunciação: *um não sei o que* [grifo do autor], deriva de um sentimento igualmente amalgamado, de uma vontade de descrição sempre adiada, de uma tentativa de captação sempre inacabada e de um comentário sempre interrompido que é próprio das práticas performativas” (ICLE, 2011, p. 16).

Icle atribui a este caráter de indefinição da presença as abordagens que tendem ao “misticismo e à idealização”. E afirma que “todas essas sensações mal formuladas, próprias da nossa experiência como público, dizem respeito àquilo que os atores nos dão como experiência e que traduzimos como um fogo, uma irradiação, uma mágica vibração, um magnetismo, uma aura” (ICLE, 2011, p. 16).

Na citação do estudioso francês Patrice Pavis<sup>9</sup>, é possível identificar várias instâncias de abordagem da noção de presença, ao que se inclui a possibilidade de um percurso histórico do corpo nas artes presenciais. Neste percurso, observam-se as mudanças nas formas de entendimento da presença, que emerge da necessidade do artista de *prender* a atenção do público ao desenvolver um nível de empatia, chegando até as possibilidades de abordagem dos aspectos relacionados à energia – que se alternam entre atribuições tangíveis e intangíveis, conforme se observa em pesquisas como as de Eugenio Barba (BARBA; SAVARESE, 1995), Sandra Meyer Nunes (2009) e Erika Fischer-Lichte (2011).

A noção de presença que considera o artista como uma figura dilatada, que se impõe sobre quem assiste a um espetáculo, interessou a um percurso na história das artes presenciais, no sentido do desenvolvimento de técnicas e de metodologias de criação, mais voltadas para a ação corporal, como se observa no balé de ação de Jean-Georges Noverre, no trabalho de Jacques Copeau<sup>10</sup> (1879 – 1949) e de Etienne Decroux<sup>11</sup> (1898 –

de do Québec), que consideram as contaminações entre a performance e o teatro.

7 Ator, diretor e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

8 No livro: *Souvenirs et Notes de Travail d'un Acteur* (O. Lieutier, 1946), o ator de teatro e de cinema francês Charles Dullin também utiliza o termo presença ao abordar o trabalho do ator.

9 Professor de Estudos de Teatro na Universidade de Kent em Canterbury na Inglaterra.

10 Foi diretor, autor, dramaturgo e ator de teatro francês. Fundador do théâtre du Vieux-Colombier em Paris.

11 Ator e mímico francês.

## Presença e (m) Relação: A Redescoberta do Corpo nas Artes Presenciais do Início do Século XX

1991). Porém, alguns elementos das questões relacionais entre artista e espectador, que passaram a ter relevância já na quebra da quarta parede, parecem não estar contemplados nesta abordagem de presença dilatada do artista, como, por exemplo, a consideração do fato de termos o espectador não somente como quem assiste ao que se apresenta, mas entendê-lo como interlocutor, como agente na experiência do encontro. Para Icle (2012, p. 16), “a presença não é senão uma experiência de presença partilhada”, de acordo com este autor, ao assistirmos uma prática performativa nós a compartilhamos, seja como *performers* ou como espectadores<sup>12</sup>.

Ao colocar que o ator pode *possuir* uma presença, e esta ser *sentida* pelo espectador, Pavis (2001) designa uma relação que supõe que o artista tem a capacidade de dominar o seu corpo, ou irradiar a sua energia e, provavelmente, definir o que espectador deverá perceber. Tal afirmação dispara questões acerca dessa possibilidade de *domínio* do corpo, e de alcance sobre a percepção do espectador, as quais serão recorrentes neste trabalho, que busca outras presenças menos impositivas, ou seja, que problematizem *o rigor do estar ali* do ator e do espectador.

Considero mais próxima das práticas contemporâneas a opção pela circunscrição da presença no campo relacional, que não responsabiliza somente o artista-propositor pelo acontecimento, mas que se configura no espaço *entre* as presenças, enquanto meio de manutenção de um jogo de afetos no aqui agora, entre corpos em devir, pois “a atividade do ator não é autônoma, mas relativa; o ator é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade” como coloca Eleonora Fabião (2010, p. 323). Esta interdependência é que alimenta o “presente contínuo da cena e de sua enunciação”, conforme descrição de Pavis (2001, p. 305).

Proponho, a partir do desejo de aproximação dessa presença relacional, um breve percurso de abordagens do corpo, acreditando que as mudanças ocorridas na visão do corpo nos revelariam pistas em favor da potencialização dos efeitos do encontro entre artista e espectador.

### Do Corpo Que Vive as Emoções

Sandra Meyer Nunes<sup>13</sup> (2009, p. 49) coloca que uma herança mecanicista do século XVI condenou a abordagem do ser humano como máquina e “criou analogias do corpo como engrenagem de um relógio, instrumento musical, autômato, ou estátua, reforçada pela crescente mecanização da fisiologia humana”. As noções de organicidade e subje-

12 A experiência presencial na arte, do modo que contemplo neste artigo, tem argumentos neste contexto relacional entre o ver/sentir o que existe no ambiente, que implica também perceber-se neste ato de apreensão, assim como aparece na Fenomenologia da percepção do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1994). A Fenomenologia da percepção formulada por Merleau-Ponty compreende as operações do corpo em relação com o ambiente, abordando suas possibilidades de percepção neste processo, diz respeito à espacialidade e as capacidades sensório-motoras, o potencial de identificar a posição que este corpo ocupa no espaço e as relações dessa cadeia complexa de eventos que ocorrem entre o corpo e o mundo (MERLEAU-PONTY, 1994).

13 Professora dos Cursos de Graduação e Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.

## Presença e (m) Relação: A Redescoberta do Corpo nas Artes Presenciais do Início do Século XX

tividade pareciam estar longe das abordagens da ação corporal. Uma parte da história do teatro e da dança se fez na vigência de um pensamento que dividia o corpo entre uma substância material e outra substância pensante e não-espacial que, por sua vez, comandava as ações do corpo material, como se observa em René Descartes (2008). Essa herança ainda tem reverberações em práticas atuais nas artes, pautadas nesta possibilidade de controle dos movimentos do corpo pela mente.

A Jean-Georges Noverre, que escreveu *Letters sur la Danse* no século XVIII, se atribui a preocupação com as possibilidades de provocar emoção no público, o seu *balé de ação* primava por uma dança mais expressiva, que não se fazia somente na demonstração de força muscular e apuro técnico, como era comum na época, mas na simplicidade, na vazão dos sentimentos e paixões. Tal abordagem não excluía a hierarquização do corpo, a conquista desses novos modos de operar através do controle do corpo pela mente, porém, Noverre não parece deter-se na estrutura mecanicista, dando passos na direção do encontro com o espectador.

O pesquisador teatral Jean-Jacques Roubine<sup>14</sup> traz algumas pistas do contexto em que pulsavam os anseios de ações corporais mais ligadas às sensações e não à reprodução de formas pré-estabelecidas já no início do século XIX.

Em 1827, a geração romântica descobre, maravilhada, a atuação física livre e intensa dos intérpretes ingleses de Shakespeare. Percebe-se, então, que não basta uma simples animação gestual do papel. E o exagero, que impressionava uns vinte anos atrás, agora provoca o sorriso. Sonha-se com atores que saibam expressar paixões verdadeiramente sentidas, e não simplesmente mimadas — exatamente como os ingleses! (ROUBINE, 1987, p.4 da tradução)

A expressão das paixões que Roubine menciona passa a ser alvo, em oposição à simulação mecânica das emoções. Se pretendia, já na primeira metade do século XIX, uma interpretação “vívida”<sup>15</sup> (ROUBINE, 1987, p.4). Em favor de uma ação cênica mais gestual, surge a necessidade de renovação da pedagogia teatral, e das práticas de dança, o que, segundo Roubine, tem François Delsarte (1811-1871)<sup>16</sup> como um importante representante, uma vez que este estudioso buscava a compreensão das “manifestações físicas dos sentimentos, as variações da respiração em função das emoções, etc” (ROUBINE, 1987, p.4). Roubine afirma que “o corpo teatral moderno” nasceria neste contexto

14 Contidas no texto O Tempo das Misturas, no livro *Le Théâtre du geste; mimes et acteurs* [O Teatro do Gesto; Mimos e Atores], organizado por Jacques Lecoq, publicado pela editora Bordas Spectacles em 1987, com tradução inédita de José Ronaldo Faleiro.

15 Grifo do autor.

16 O francês François Delsarte desenvolveu princípios dos quais a dança moderna se valeu; seus estudos uniam ciência e técnica, defendendo a necessidade de aliar o conhecimento da linguagem do corpo com a linguagem da alma, para isso sistematizou as expressões humanas e suas diversas variações de emoções. Identificou em suas pesquisas que a expressão humana é composta basicamente pela tensão e o relaxamento dos músculos - contraction and release -, princípio posteriormente utilizado pela coreógrafa Marta Graham. Os princípios desenvolvidos de modo indutivo por Delsarte direcionaram muitas práticas de dança e teatro que passaram a defender um uso da técnica em favor da expressão natural e fluída, distanciando-se dos gestos mecanizados. Dentre os artistas influenciados pelo pensamento de Delsarte estão: Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Loïe Fuller, Kurt Jooss, Mary Wigman e Rudolf Laban (MADUREIRA, Biblioteca digital de teses e dissertações da UNICAMP, 2002). Disponível em:

## Presença e (m) Relação: A Redescoberta do Corpo nas Artes Presenciais do Início do Século XX

(1987, p.4).

A expressão das emoções já aparecia como objetivo no desenvolvimento de técnicas de interpretação no teatro e de apresentação na dança, mas dentre os mecanismos de atuação, a estrutura textual e a coreografia eram determinantes, o que culminou em uma abordagem do corpo como ao que serve à dramaturgia textual ou à coreografia.

Erika Fischer-Lichte (2011), ao apresentar uma perspectiva sobre o trabalho do ator no século XVIII, revela que as noções de corporalidade na cena estavam sujeitas à fidelidade ao texto dramático. Ao ator caberia a transmissão, através da personagem, dos “significados que o autor havia expressado em seu texto por meios linguísticos [...] para isso, ele (o ator) deveria deixar de atuar de acordo com seus caprichos [...]” (2011, p. 160). A orientação do artista, além de ser vinculada às possibilidades de atribuição de significado às ações – outra cara herança à produção e recepção da arte na atualidade –, também o direcionava ao distanciamento do aqui-agora, sugerindo uma utilização do corpo como recipiente do personagem. “O ser humano *tem* [grifo da autora] um corpo que pode manipular e instrumentalizar como qualquer objeto”<sup>17</sup> (FISCHER-LICHTE, 2011, p.158) [Tradução minha].

Mas se este corpo é um “corpo-sujeito”, como coloca Fischer-Lichte em leitura de Helmut Plessner, como sair de si mesmo se este é o material da própria existência? Na abordagem de Fischer-Lichte (2011) a voz de Edward Gorgon Craig (1872 – 1966), que deseja eliminar o ator do cenário, aparece defendendo que o corpo dos homens e das mulheres, com seu caráter accidental, não seriam material adequado ao teatro, pois este caráter accidental não permitiria que se configurasse a obra de arte como era por ele entendida. Para que a atuação pudesse contemplar de modo mais fidedigno as expressões do texto, uma mudança radical deveria acontecer: “[...] Deveria ajudar o ator a fazer desaparecer seu físico estar-no-mundo, seu corpo fenomênico sobre o cenário e transformá-lo em um texto [grifo da autora] de signos a serviço dos sentimentos, dos estados de ânimo, etc... de um personagem”<sup>18</sup> (FISCHER-LICHTE, 2011, p.160) [Tradução minha].

Marco De Marinis (1995) afirma que a produção cênica do início do século XX é marcada pelo movimento de renovação da cena contemporânea, e que tem no aspecto da redescoberta do corpo um grande impulsionador das práticas teatrais, que passaram a estar mais relacionadas ao desenvolvimento de técnicas corporais, em detrimento ao textocentrismo vigente em parte do século XIX. Tais ações de resistência no teatro culminaram em ações pedagógicas inovadoras deste fazer, e inauguraram práticas e procedimentos ainda explorados no século XXI.

As mudanças nos modos de produção do acontecimento presencial, mais precisamente no teatro e na dança do início do século XX, são também resultado de um novo entendimento de corpo e do mover, que exhibe neste momento a pretensão de proporcionar ao espectador experiências mais relacionadas ao campo das sensações. Essa premissa vai direcionar por um longo período os estudos das artes presenciais, inaugurando caminhos em favor das ações corporais, contexto em que a visão dualista – por tanto

17 El ser humano tiene un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto.

18 [...] Debía ayudar al actor a hacer desaparecer su físico estar-em-el-mundo, su cuerpo fenomênico sobre el escenario y transformarlo en un texto de signos al servicio de los sentimientos, los estados ánimo, etc... de un personaje.

## Presença e (m) Relação: A Redescoberta do Corpo nas Artes Presenciais do Início do Século XX

tempo vigente como explicação da relação corpo-mente – começa a perder efeito<sup>19</sup>. Tal entendimento de corpo também redimensiona a abordagem da relação entre artista e espectador, ao voltar a atenção ao corpo e suas reações físicas, aderindo a uma visão que passa da perspectiva da polaridade entre as posições de ativo e passivo – um realiza e o outro assiste - para a respectiva da participação, em que artista e público são agentes no contexto do acontecimento presencial.

De Marinis (2005) traz informações sobre estudiosos e encenadores do início do Século XX que intencionavam “restituir ao teatro a riqueza sinestésica e a plurisensorialidade” (2005, p.59). Os processos teatrais da primeira metade do século XX passaram a desenvolver técnicas corporais de treinamento do ator, em favor da *reteatralização* do teatro, inaugurando, assim, o conceito de ação física. De Marinis (1995) afirma a adesão de um grande número de encenadores e pedagogos à reteatralização, atribuindo a estes homens de teatro o desenvolvimento da ação física, da transformação da figura do intérprete executor em criador. Dentre estes reformadores do teatro estão Jacques Copeau, Ettiene Decroux, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia (1862 – 1928), Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940), Constantin Stanislavski (1863 – 1938) e Antonin Artaud (1896-1948).

Ao apontar Copeau como um dos protagonistas do fenômeno da redescoberta do corpo, De Marinis (1995) exemplifica a importância atribuída ao movimento neste momento da produção teatral, pois para Copeau, o drama é ação, e o desenvolvimento da técnica do ator está mais vinculado à fisicalidade do que à intelectualidade. Os encenadores-pedagogos desse momento acabaram por desenvolver técnicas de preparação do ator extremamente apuradas, uma vez que, “o treinamento do ator seria uma questão chave para a renovação radical do fazer teatral” (DE MARINIS, 2005, p. 65), assim nasceu o Mimo Corporal com Copeau, e a criação da primeira gramática para a linguagem do teatro com Decroux.

Sob a intenção de tornar o teatro uma experiência plurisensorial, muitos experimentos foram acolhidos. O teatro tem seu desenvolvimento na busca por uma ação eficaz, com bases em aspectos sensoriais, “em uma manipulação perceptiva, sinestésica do espectador” (DE MARINIS, 2005, p.64)<sup>20</sup>. Discursos que apontam para práticas teatrais de estímulos sensoriais são observados em vários autores do início do século XX. O ímpeto da renovação teatral que faz surgir a ideia de treinamento para a ação eficaz no teatro tem, segundo De Marinis (2005), Meyerhold e Serguei Eisenstein (1898 -1948), como representantes na Rússia. As impressões de eficácia no trabalho de Eisenstein, por exemplo, estariam em qualidades emergentes no movimento e na relação dos atores, conforme observação de Ornella Calvarese (in: DE MARINIS, 2005, p. 66): “[...] o verbal

19 Essa mudança de perspectiva em relação ao entendimento do corpo ganha força na segunda metade do século XX, em um movimento em favor da interdisciplinaridade nas artes, que passa a acolher explicações do campo das ciências cognitivas para entender a relação corpo-mente. Para as ciências o corpo é uma organização complexa, de partes vitais e interdependentes que responde de diversas formas aos estímulos do ambiente. As referências que utilizo nestas afirmações podem ser consultadas em Churchland (2004), Damásio (2011), e Nunes (2009) em contraponto à perspectiva dualista de Descartes (2008).

20 Neste momento da produção teatral percebe-se uma certa radicalidade em escritos de encenadores no desenvolvimento de seus métodos específicos, o que justifica a exposição por De Marinis da ideia de manipulação do espectador, contudo, na atualidade, já não se considera essa possibilidade, passa-se a entender o espectador como cúmplice no ato da apresentação. Referências para esta afirmação podem ser observadas em escritos de Ana Pais (SESC, 2010).

## Presença e (m) Relação: A Redescoberta do Corpo nas Artes Presenciais do Início do Século XX

se transformava em espacial, o sonoro em visual, em uma babélica e festiva sinestesia perceptiva”.

A pedagogia teatral ganha novas referências na intenção de provocar as sensações do espectador. Técnicas de treinamento do ator emergem neste contexto em que a ação corporal passa a ser foco. As preparações do ator e do dançarino aproximam-se, a cada impulso de descoberta de novas formas de mover-se diante do público. Béatrice Picon-Vallin afirma que o treinamento no início do século XX destinava-se a ensinar o ator a “aprofundar o conhecimento de seu esquema corporal, a testar e a dominar seu gestual e seus movimentos para evoluir num espaço-tempo particular, o da cena” (PICON-VALLIN, 2008, p. 62). A ideia de domínio do movimento foi impulso para as técnicas de atuação neste período, apesar de algumas noções de treinamento ter seu significado vinculado ao ato de adestrar um corpo, as intenções estavam, notadamente, relacionadas a uma reação às convenções da supremacia do texto.

Meyerhold é um representante expressivo deste momento do teatro, pois sua prática se baseava na “busca de uma teatralidade não cotidiana”, que exigia um ator “polivalente”, malabarista, acróbata, músico, dançarino, o que a autora chama de corpo “versificado” (PICON-VALLIN, 2008, p. 63). Craig era também um expoente neste contexto de valorização das ações corporais na cena, ele e Meyerhold entendiam o movimento como “o elemento mais importante da arte do teatro” (PICON-VALLIN, 2008, p. 63). A herança da *Commedia dell'Arte* influenciou o pensamento destes encenadores. Para Craig, a dança era a origem das artes. A vida impressa no teatro era impressa antes no corpo do ator. A encenação, composta por diversos elementos, priorizava o corpo e a ideia de ação, estes elementos, por sua vez, operariam em favor do acontecimento presencial. A preparação do ator se desenvolve, então, no estudo do movimento, no “treinamento como forma de organizar as modalidades do jogo cênico” (PICON-VALLIN, 2008, p. 63), a descoberta de meios específicos de chegar à cena gera autonomia nos processos de construção do espetáculo que, exigente de vida, se faz em pesquisa constante.

### Por Um Dizer do Corpo

Um fato a ser observado no contexto da redescoberta do corpo é a alteração da hierarquia existente entre o texto e os demais elementos da construção cênica. Essa mudança, a princípio, favoreceu o corpo em detrimento a outros elementos, mas, posteriormente, uma nova inquietação moveria as práticas contemporâneas a destronar um e outro elemento, colocando-os em um mesmo patamar. Patrice Pavis (2010), em sua pesquisa sobre encenação, traz uma afirmação de Craig que ilustra este contexto de valorização do movimento e da importância atribuída aos elementos da cena:

Entendo por movimento o gesto e a dança que são a prosa e a poesia da ação. Entendo por cenografia tudo aquilo que se vê, tanto os figurinos as iluminações, quanto as cenografias propriamente ditas. Entendo por voz as palavras ditas ou cantadas em oposição às palavras escritas; pois, as palavras escritas para serem lidas e aquelas escritas para serem faladas são de duas ordens inteiramente distintas

## Presença e (m) Relação: A Redescoberta do Corpo nas Artes Presenciais do Início do Século XX

(Craig in: PAVIS, 2010, p. 16).

O ator, diante deste novo fazer teatral, deveria ter grande capacidade de adaptação, deveria estar atento não somente ao modo de dizer o texto, mas no seu gesto, na luz, em como se relacionar com o cenário, e nas reações do público. Essa capacidade de adaptação garantiria ao seu trabalho “maior eficácia ante o espectador” (PICON-VALLIN, 2008, p. 65). Neste sentido, a eficácia dependeria, então, da abertura às relações entre o artista e o ambiente, ampliando, em certa medida, a noção de presença, que de impositiva passa à possibilidade de abertura ao aqui-agora. O treinamento corporal teria o papel de preparar o ator para um dizer do corpo, e este dizer do corpo se faria em constante devir. Picon-Vallin ilustra o pensamento acerca da preparação do ator com a seguinte frase: “Os pianistas constroem seus dedos de música, os atores devem construir seu corpo de teatro” (2008, p. 67). Para ela, “o trabalho de um ator treinado se torna uma espécie de dança na qual as palavras [...] não são mais que desenhos sobre a tela dos movimentos” (2008, p. 67).

Devo esclarecer que a noção de treinamento não se restringe somente à compreensão física, à uma memória muscular, há nesta abordagem a compreensão do corpo como uma rede de conexões, como no trabalho de Stanislavski que considera as ações psicofísicas, e no de Meyerhold com o conceito de Biomecânica: “Se a ponta do nariz trabalha, o corpo todo trabalha” (PICON-VALLIN, 2008, p. 69). A ideia de treinamento aos poucos ganha a referência a uma inteligência física, admitida nas práticas contemporâneas, que compreende corpo-mente integrados. Picon-Vallin traz como exemplo uma fala de Ariane Mnouchkine, que afirma que o ator deve “desenvolver os músculos da imaginação”. (MNOUCHKINE apud PICON-VALLIN, 2008, p. 69).

A preparação do ator estaria vinculada à incursão em técnicas diversas, nesta arte do gesto, não se primaria apenas pelo movimento, mas pela intersecção de elementos distintos em favor da cena, neste lugar em que o corpo “fala”, como afirma Jean-Jacques Roubine (1987), a noção de treinamento ligada ao atletismo não contemplaria as especificidades exigidas nesta arte.

Em um movimento de observação de práticas e teorias Josette Féral (2001), atribui a valorização da arte do ator à democratização do jogo, às iniciativas educativas, e ao número crescente de atores. A autora divide em duas correntes “os homens de teatro, encenadores e reformadores”, um grupo que, a partir da própria prática, define a arte do ator na intenção de criar o “ator do futuro” (2001, p. 01 da tradução). E um grupo mais voltado à crítica teatral, e ao desvendamento dessa arte do movimento através de conceitos e análises subjetivas. O grupo de encenadores e reformadores do teatro com relação mais empírica, voltados às descobertas no fazer, tem traços comuns em seus trabalhos que, segundo Féral, estariam nas polaridades imprecisão - rigor, sensibilidade - razão, intuição - raciocínio, inspiração - trabalho, o talento - técnica (2001, p. 02). Questões sobre modulação de energia e presença emergem neste íterim, e terão reverberação nas pesquisas de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

As contribuições destas práticas artístico-pedagógicas do início do século XX são fundamentais para o desenvolvimento da noção de presença em relação, ao considerá-la como possibilidade de potencialização do acontecimento do encontro no aqui-agora. O

## Presença e (m) Relação: A Redescoberta do Corpo nas Artes Presenciais do Início do Século XX

foco na ação corporal, a criação de metodologias de trabalho em favor de um ato com potencial afetivo quer, como emergência, a intensificação da experiência da vida. Recordemos os muitos exemplos de Stanislavski que, na busca por uma verdade na atuação, ensina que as ações do corpo-mente são integradas (NUNES, 2009). Parece impossível pensar em um teatro e em uma dança nos quais as experiências não são vividas nos corpos, e intensificadas nas sensações que insurgem da relação entre eles. A materialidade das presenças na arte pode imprimir e alimentar afetos, o ciclo relacional que se estabelece no encontro entre artista e público é que permite que se mantenha viva esta arte.

## Presença e (m) Relação: A Redescoberta do Corpo nas Artes Presenciais do Início do Século XX

### Referências

- > BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicolas. A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec Unicamp, 1995.
- > DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. O que é filosofia. Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muniz. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- > DE MARINIS, Marco. Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel [Copeau, Decroux e O Nascimento do Mimo Corporal], Copeau l'Éveilleur [Copeau, Aquele que Desperta]. Textos reunidos por Patrice PAVIS e Jean-Marie THOMASSEAU. Tradução e notas: José Ronaldo Faleiro. La Cerisaie/Lectoure: Bouffonneries n.º 34, p. 127-143, 1995.
- > \_\_\_\_\_. En busca del actor y del espectador. Coleção Teatrológia: compreender o teatro II. Org. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- > DESCARTES, René. Discurso do Método. Meditações. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- > ESPINOSA, Bento. Ética. Parte II (Da Natureza e da Origem da alma) e Parte III (Da origem e da Natureza das Afecções). Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- > FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. Revista Contrapontos - Eletrônica, Programa de Pós-Graduação em Educação da Univali, Itajaí, Vol. 10, n.º 3, p. 321-326, set-dez 2010. Disponível em: < <http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>  
> Acesso em: 05/02/2013.
- > FÉRAL, Josette. L'art de l'acteur [A arte do ator]. Mise en scène et Jeu de l'acteur: Entretiens. Tome 1: L'espace du texte [Encenação e jogo do ator: entrevistas. Tomo 1: O espaço do texto]. Tradução: José Ronaldo Faleiro. Montréal (Québec)/Carnières (Morlanwelz): Jeu/Lansman, 2001.
- > FISCHER-LICHTE, Estética de lo performativo, Tradução: Diana González Martín e David Martínez Perucha, Madrid: Abada, 2011.
- > ICLE, Gilberto. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas, Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 09-27, jan./jun. 2011.
- > NUNES, Sandra Meyer. As metáforas do corpo em cena. Florianópolis: AnnaBlume/ UDESC, 2009.
- > PAVIS, Patrice. A encenação contemporânea: origem, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- > \_\_\_\_\_. Dicionário de Teatro. SP: Perspectiva, 2001.
- > PICON-VALLIN, B. A cena em ensaios; Seleção e organização Beatrice Picon-Vallin e Fátima Saadi; Tradução: Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

## Presença e (m) Relação: A Redescoberta do Corpo nas Artes Presenciais do Início do Século XX

> ROUBINE, Jean-Jacques. O Tempo das Misturas. In LECOQ, Jacques (org.) Le Théâtre du geste; mimes et acteurs [O Teatro do Gesto; Mimos e Atores]. Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro. Paris: Bordas, p. 77-86, 1987.

**Milene Lopes Duenha**, Mestranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina, sua pesquisa trata de noções de presença e relacionalidade na experiência estética. Possui pós-graduação em Artes visuais / Arte - educação e graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina/PR. Desenvolve trabalhos em dança, performance e teatro com foco nas possibilidades de hibridação das linguagens artísticas. É arte-educadora desde 1998, e atualmente trabalha no Colégio Marista de São José - SC.  
*miduenha@yahoo.com.br*