

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
CURSO DE FILOSOFIA**

SILVIO LUIZ INDRUSIAK WEISS

**A DIMENSÃO DE PRESENÇA E DO PERFORMATIVO NO
ESPETÁCULO DE DANÇA-TEATRO "HD HOJE DANÇA"
....e aproximações com a "Teoria da Autopoiese"**

FLORIANÓPOLIS

2019

SILVIO LUIZ INDRUSIAK WEISS

**A DIMENSÃO DE PRESENÇA E DO PERFORMATIVO NO
ESPETÁCULO DE DANÇA-TEATRO "HD HOJE DANÇA"
...e aproximações com a "Teoria da Autopoiese"**

Trabalho de Conclusão de Curso para
obtenção do título de Bacharel em
Filosofia pela Universidade Federal de
Santa Catarina, sob orientação de
Professor Dr. Celso Reni Braidá.

**Florianópolis,
Junho de 2019**

Dedico à Juju, minha colibri, que vai
graciosamente levar em ares canadenses.
Ao Rafinha, Noah, Ayla, Theo, Dudu.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Celso Reni Braidá, que orientou meu trabalho.

Aos membros da banca Profa. Franciele Bete Petry, Prof. Felipe Moralles de Moraes e Prof. Valdenor Monteiro Brito Júnior.

Aos professores do Curso de Filosofia pela sabedoria e aprendizado, em especial ao Prof. Nazareno Eduardo de Almeida.

Aos servidores Érico e Sérgio, secretários do Curso de Filosofia.

À Universidade de Coimbra, que acolheu-me durante o intercâmbio em Portugal.

À UFSC, universidade pública de qualidade, que possibilitou-me realizar esse sonho.

Há duas velhices: a do corpo que trazem os anos e a da alma que deixam as desilusões.

Aqui, onde a opinião é terra sáfara, e o mormaço da corrupção vai crestando todos os estímulos nobres; aqui a alma envelhece depressa. E ainda bem! A solidão moral dessa velhice precoce é um refúgio contra a idolatria de Moloc.

(José de Alencar - O Gaúcho)

RESUMO

A temática deste TCC refere-se a investigação filosófica do "HD Hoje Dança", apresentado em 2013, caracterizado como um espetáculo híbrido de teatro, dança, música, poesia, fotografia e vídeo, elaborado num processo colaborativo de composição, onde o material disponível em vídeo relativo aos ensaios/laboratórios preparatórios atuaram como *performances* individuais e tiveram função generativa nas ressignificações dos atores-bailarinos, inclusive para as reelaborações contínuas promovidas desde os quatro atos a partir das vivências produzidas e das reflexões sentidas no fluir dos movimentos na corporeidade. Propôs um tema entranhado de humanidade, com a sucessão das fases da nossa ontogenia, da gestação à decrepitude, num 'linguajear' expressivo-motor característico de tensão nos corpos que assistem. Bem característico da fase pós-dramática nas artes de presença, o HD seguiu um encadeamento com aproximações filosóficas e processos generativos, com pressupostos teóricos da performatividade e com conceitos da Teoria da Autopoiese de Maturana e Varela, voltada aos sistemas biológicos. Em relação ao movimento performativo como arte de presença, o espetáculo refletiu seus aspectos filosóficos no movimento sociocultural e artístico responsável pela transformação paradigmática da corporeidade nas artes de execução; onde as suas formas de expressão rompem com a estética clássica e com as manifestações artísticas convencionais; onde o corpo e suas expressões subvertem a norma cultural, política, ética; onde as formas, posições e deslocamentos corporais tornam-se as principais obras do artista, na teatralidade ou na *performance*; onde o elemento estético e representacional transforma-se na efemeridade e concretude do 'ato em si mesmo', sem interpretações ficcionais. As dimensões do espetáculo, tanto passada quanto futura, foram substituídas pela presentidade da execução do ator, do *performer*, do bailarino, conectando-os ao espectador, tornando cada ato um momento coletivo de criação e recriação. Considerado um sistema autopoietico de 3ª ordem, uma 'unidade ecológica organismo-nicho', multidimensional em um 'espaço sensorial-operacional-relacional', foi constituído por um conjunto dos sistemas/unidades autopoieticas particulares (nós) em constante acoplamento estrutural, promovendo infinitas e novas mudanças estruturais na conduta.

Palavras-chave: Performatividade. Autopoiese. Corporeidade. Presença. Arte.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Esquema representando o organismo com o seu SN.....	45
Figura 02 - Esquema representando o acoplamento estrutural de organismos..	46
Figura 03 - Vista parcial do palco: Espetáculo HD Hoje Dança.....	50
Figura 04 - Ensaio/ <i>performance</i> espetáculo com atores-bailarinos e diretora....	54
Figura 05 - Ensaio/ <i>performance</i> do espetáculo com ator-bailarino e diretora.....	55
Figura 06 - <i>Performance</i> dos atores-bailarinos no 1º ato do espetáculo.....	60
Figura 07 - <i>Performance</i> de Julia Weiss, no 2º ato do espetáculo.....	60
Figura 08 - <i>Performance</i> de Julia Weiss, no 2º ato do espetáculo.....	61
Figura 09 - <i>Performance</i> dos atores-bailarinos no 3º ato do espetáculo.....	61
Figura 10 - <i>Performance</i> dos atores-bailarinos no 3º ato do espetáculo.....	62
Figura 11 - <i>Performance</i> dos atores-bailarinos no 3º ato do espetáculo.....	62
Figura 12 - <i>Performance</i> dos atores-bailarinos no 3º ato do espetáculo.....	63
Figura 13 - <i>Performance</i> dos atores-bailarinos no 3º ato do espetáculo.....	63
Figura 14 - <i>Performance</i> de Diogo Vaz Franco no 4º ato do espetáculo.....	64
Figura 15 - <i>Performance</i> de Diogo Vaz Franco no 4º ato do espetáculo.....	64
Figura 16 - <i>Performance</i> de Diogo Vaz Franco no 4º ato do espetáculo.....	64

SUMÁRIO

CAPA.....	i
FOLHA DE ROSTO.....	ii
DEDICATÓRIA.....	iii
AGRADECIMENTOS.....	iv
EPÍGRAFE.....	v
RESUMO.....	vi
LISTA DE FIGURAS.....	Vii
SUMÁRIO.....	viii
1. INTRODUÇÃO.....	01
2. DO CORPO À CORPOREIDADE: A dimensão de presença e o performativo...	09
3. ALGUNS FUNDAMENTOS: a presença, o performativo, o autopoietico.....	31
3.1 Performativo como produção de presença.....	35
3.2 Autopoiese.....	43
4. HD HOJE DANÇA...aproximações: presença, <i>performance</i> , autopoiese.....	50
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS.....	68

1 INTRODUÇÃO

Ao analisarmos o espetáculo "HD Hoje Dança", desde a sua concepção até o desfecho, podemos claramente relacioná-lo ao universo do pós-dramático e do performativo, também identificando a natureza híbrida em que foi construído, apresentando o predomínio de modalidades artísticas como a dança e o teatro, mas também com a presença da fotografia, música, vídeo. Mas, não apenas isso! Apreendendo aspectos do seu desenvolvimento cenográfico/coreográfico, identificamos inúmeras características que o aproximam do universo performativo (GLUSBERG, 2018), uma arte como produção de presença (GUMBRECHT, 2010), com traços bem marcantes desse gênero artístico, uma tendência contemporânea de subversão a norma, levando-se em consideração a expressão espontânea concreta da corporeidade como um modo pós-dramático de fazer arte, com forte apelo transformador, educacional e crítico.

Provocativo em sua essência operativa, esse espetáculo apresentou-se 'original' desde cada ensaio, concomitante com a ação generativa dos atores-bailarinos e diretores, aflorando na espontaneidade da expressão corporal no espaço-tempo concreto, sendo único, não havendo repetição, mesmo nesses encontros prévios (ensaios). Sem texto pré-concebido ou roteiro detalhado, o elemento performativo do espetáculo foi construído com base nas vivências cênicas do laboratório cotidiano e refletido nas emoções concretas dos corpos em diálogo, com deslocamentos ou imóveis.

Neste paradoxo entre o 'perene' e o 'efêmero', poderíamos evocar Platão (em Crátilo)¹, compreendendo-o quando reporta-se a Heráclito de Éfeso:

Heráclito diz em alguma passagem que todas as coisas se movem e nada permanece imóvel. E, ao comparar os seres com a corrente de um rio, afirma que **não poderia entrar duas vezes num mesmo rio** (cf. fragmento 91, 12). - Aécio, I, 23,7: Heráclito retira do universo a tranquilidade e a estabilidade, pois é próprio dos mortos; e **atribuía movimento a todos os seres, eterno aos eternos, precívél aos precívéis.** (grifo meu)

¹ OS PRÉ-SOCRÁTICOS: vida e obra (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova cultural, 2000, p. 85.

Muito mais que qualquer língua ou sistema comunicacional, a 'performance corporal' abre para algo ilimitado, com infinitas possibilidades, ao contrário de outros diversos sistemas de comunicação, fechados, finitos. No nosso caso, as artes de execução comunicam muito mais que um sentido, comunicam com a presença corpórea, real, no tempo-espaço, no 'aqui e agora'. Em referência a Heráclito ("não se pode entrar duas vezes no mesmo rio"), cada espetáculo performativo é uma 'janela' inédita/única para comunicar um novo saber, expressar um conceito original na dialogicidade dos corpos.

Neste contexto, o "Espetáculo HD Hoje Dança" é único, possui genuinamente a imediaticidade na ação, sem buscar a representação cênica ou ficcional. Há uma relação concreta e direta entre os atores-bailarinos e os expectadores e, nesse sentido, também demonstra a veracidade de um conceito da 'Teoria de Santiago', aproximando-se de um "sistema autopoietico de 3ª ordem" (MATURANA; VARELA, 2001, p.214), por suas características enquanto um ente com 'autonomia ontológico-epistêmica' de auto-produzir-se ou com capacidade de autocriação, por intermédio da interação/rearranjo recorrente entre seus componentes: cenário, expectadores, atores-bailarinos; considerados em um recorte espaço/tempo concreto, real.

Entendemos como fenômenos sociais os ligados às unidades de terceira ordem. [...] Essa fenomenologia se baseia no fato de que os organismos participantes satisfazem suas ontogenias individuais principalmente por meio de seus acoplamentos mútuos, na rede de interações recíprocas que formam ao constituir-se as unidades de terceira ordem. Os mecanismos mediante os quais essa rede e as unidades que a constituem se estabelecem variam em cada caso, mas mantêm sua coesão. (MATURANA; VARELA, 2001, p.214)

Nota que no Espetáculo HD, conforme Maturana e Varela (2001) atribuem aos sistemas de terceira ordem, os organismos participantes (no caso em tela: atores-bailarinos, diretores, plateia, etc.), formando redes de interações recíprocas e recorrentes, autorrefletem na concretude plástica da performance a sua ontologia e episteme, tornando o corpo, incluído aí o corpo coletivo e suas expressões, o discurso desalienador e transgressor da norma social vigente.

A temática deste TCC, incluindo seus objetivos, é contextualizar o Espetáculo HD em relação ao movimento performativo como arte de presença, refletindo sobre alguns de seus aspectos filosóficos, enquanto movimento sociocultural e artístico responsável pela transformação paradigmática da corporeidade nas artes de

execução como o teatro e a dança, como também o seu elemento ontológico e epistemológico caracterizados na Teoria da Autopoiese de Maturana e Varela.

Nesta introdução, proponho uma abordagem inicial da temática com destaque ao ambiente no qual desenvolveram-se as performances em geral e as artes de presença/execução, procurando relacioná-las com outros movimentos sociais, políticos, culturais e artísticos emergentes do século XX. Na continuidade dessa abordagem, também amplia-se o conceito de autopoiese em relação a seus aspectos filosóficos, contextualizando em uma aproximação com o Espetáculo HD Hoje Dança.

Inicialmente, alguns aspectos da mudança operada nas artes de presença envolveram transgressões determinantes, tanto em modalidades artísticas como indico logo à frente, como, mais amplamente, em estudos acerca do comportamento humano em diversas manifestações socioculturais de diversas áreas, principalmente onde a ênfase é o movimento, o corpo e as expressões da corporeidade chamadas genericamente de *performance* (SCHECHNER, 2013). Nas artes, a performatividade tem uma trajetória de encontros e desencontros bem peculiar que, segundo Cohen (2002, p.15-16), a partir dos anos de 1950 assume uma tendência determinante.

A partir dos anos 50 a atuação do artista plástico começou a se inscrever na obra pictórica fazendo com que os processos de criação fossem registrados na superfície da tela. Esta tendência de se valorizar o momento da criação era o prenúncio de uma mutação na arte contemporânea. [...] A expansão das artes plásticas em direção ao território do invisível, do irrepresentável questionava a sedimentação do pensar artístico e reclamava novos conceitos. A noção de *performance* respondeu às novas proposições estéticas e ao mesmo tempo sugeriu uma nova perspectiva de leitura da história das artes. (COHEN, 2002, p.15-16)

Apesar de Cohen indicar a segunda metade do século XX, antes disso, ainda no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, podem ser identificadas diversas manifestações e movimentos artísticos que surgem com uma proposta clara de ruptura com as formas convencionais de arte. O que Glusberg chama de "pré-história da performance" e também "protoperformance" referem-se a ações espontâneas ou improvisações realizadas em público utilizando o corpo para chamar a atenção e instigar a desconstrução de valores, desafiando conceitos e padrões socioculturais conservadores. Um dos momentos de destaque nesse sentido é a peça 'Ubu Rei' de Alfred Jarry, cuja estreia em 10/12/1896 em Paris, marcou uma ruptura com as tradições do teatro. (GLUSBERG, 2013)

O futurismo, o dadaísmo, o *Body art* foram movimentos artísticos que inauguraram uma tendência de ruptura, desordem, caos, provocação e questionamento no âmbito da sociedade conservadora, transgredindo comportamentos e expondo o corpo do artista como a "obra em si" (GLUSBERG, 2013), procurando dar às performances corporais uma reconexão com o sentido pedagógico e transformador da corporeidade e do movimento na arte, 'desalienando' o indivíduo dos automatismos do cotidiano.

Nesse sentido, Arthur Danto (2013) também destaca momentos importantes nessa ruptura, no caso a exposição que apresentou em 1964 a obra *Brillo Box*, de Andy Warhol e teve (mesmo sem o elemento da corporeidade), segundo este teórico da performatividade, um significado simbólico para o mundo da arte.

Mas, porque essas referências foram tão importantes a ponto de serem consideradas 'marcos de transição paradigmática' ao performativo? De que maneira o 'Ubu Rei' em 1896 ou algumas caixas *Brillo* na década de 1960, expostas numa galeria, poderiam ser tão importantes? Qual tendência no mundo da arte estava sendo gestada aí? Danto (2013) destaca a sua importância, parafraseando inclusive Kant, quando afirmou ter aquele fato o tirado do "sono dogmático" (a *Brillo Box*).

Em Glusberg (2013) ou em Danto (2013), fatos emblemáticos como os narrados acima chamam a atenção para esse movimento emergente não só, mas também na arte, cujos pilares foram construídos durante todo o século XX (ou 'desconstruídos'), tendo esta postulação se alicerçado num 'questionamento' radical de valores, normas e estereótipos socioculturais, num 'discurso do corpo' intensificado após a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria, a queda do muro de Berlim, entre outros recentes fatos históricos marcantes.

Concentrando as manifestações nas mais variadas áreas, e principalmente na arte, reivindicaram uma mudança de paradigma, cujos princípios estético-artísticos podemos distinguir no 'pop art', no movimento minimalista, no conceitualismo, entre outros.

Quando Danto propôs o "fim da arte" em um ensaio homônimo no ano de 1984, referiu-se a arte entendida conforme a estética kantiana e dos idealistas alemães, ou seja, como vinha sendo concebida a arte nessa narrativa, na história da arte. O filósofo sustenta que sua tese foi liberacionista e que a partir dali "[...] os artistas estavam livres do fardo da história da arte" (DANTO, 2013, p.82).

O 'Hip hop' é um exemplo claro de um gênero artístico popular que nasce nos anos 1970 e dá voz a comunidades nunca antes 'ouvidas'. Entre outros motivos, Danto é levado a indagar: "[...] ter-se-á **desmoronado** por completo a distinção entre a arte e a realidade?" (DANTO, 2007, p.82, **grifo do autor**).

Provavelmente, as formas de expressão mais autênticas dessa ruptura com a estética clássica e com as manifestações artísticas convencionais, seja das chamadas artes de execução ou artes de presença (GUMBRECHT, 2010), onde o corpo e suas expressões subvertem a estética padrão, admitindo outros conceitos ontológicos, epistemológicos, políticos, éticos e estéticos. Onde as formas, posições e deslocamentos corporais tornam-se as principais obras do artista, na teatralidade ou na performance, onde também o elemento estético e representacional do sentido transforma-se na efemeridade e concretude do 'ato em si mesmo', sem interpretações ficcionais, mas real, com dimensões precisas no espaço e no tempo, 'ações de carne e osso', promovendo uma simbiose única com o espectador.

Esse caráter 'realista' e 'imediato' atribuído à performance, que eu diria inclusive sentido nas vísceras do *performer* e do espectador, numa simbiose corporal efêmera, pode ser comparada a ideia de um "sistema autopoietico" em interação, conforme Maturana e Varela (2001), onde a ação imediata, real e biológica de um sistema, interpenetrado em outros sistemas, provoca alterações recorrentes e duradouras em sua estrutura.

Exemplos como o 'Pop Art' ou o 'Minimalismo' ilustram essa forte tendência do 'fazer arte' acessível a qualquer pessoa, suprimindo antigos privilégios de grupos, castas ou pessoas que "arrogavam a si próprio" como autoridade e, conseqüentemente, a autenticidade exclusiva do 'ser artista'.

Com isso também o 'conteúdo clássico' e diferenciado das obras de artes modifica-se, sendo substituído pelos temas, motivos e manifestações populares, corriqueiros do dia a dia, até mesmo aqueles frívolos, mas com enorme significado para o artista.

É inerente a este contexto de 'desestruturação' de padrões socioculturais, autocrítica em relação a estética filosófica e 'ebulição' de inúmeras expressões artísticas alternativas que se instaura a 'virada performativa das artes', uma ampliação do potencial criativo do 'artista', trazendo ao centro do universo artístico e estético a corporeidade e as mais diversas manifestações da expressão motora.

A descoberta, a liberação e a utilização do 'corpo' e da 'corporeidade' como elemento artístico de resistência e comunicação simbólica, signo social do 'eu autêntico', coloca essa forma de manifestação no centro da arte contemporânea, possibilitando uma experiência não ficcional, mas caracterizada como 'ação comunicativa no mundo real'.

A dança e o teatro acabam sofrendo naturalmente uma mutação com tendência a alinhar-se a esses conceitos (mesmo que indiretamente), tornam-se híbridas por assim dizer, absorvendo essas novas concepções e formas de expressão artística. No caso da performatividade, Féral (2015, p.141) evidencia que, necessariamente, corpo e movimento recusam o signo, "[...] na imediatidade da ação". Um pouco antes a autora enfatiza que "[...] o sentido emerge do encontro de todos esses fazeres" (FÉRAL, 2015, p.141), ou seja, os fazeres enquanto ação motora e corpórea intencional única, efêmera, presenciada pela assistência e nunca mais repetida.

É importante aqui, para desdobramentos que este texto propõe-se a realizar, refletir sobre algumas questões a serem contextualizadas, quais sejam: “Por que o corpo, as expressões corporais, os movimentos, no centro das manifestações e 'protestos' social, político, filosófico”? “Por que manifestar-se e ‘transgredir a ordem’ utilizando ‘silenciosamente’ os movimentos e expressões da corporeidade”?

Uma possível análise em relação às questões anteriores é assumir uma mudança de conceitos norteadores da obra de arte, tanto na criação quanto na sua apreciação. Danto (2013), fazendo referência a Hegel, afirma que o “objeto estético” sofreu mutações pelo menos duas vezes na história, sendo a primeira no período antigo e medieval, quando a arte foi sustentada pela primazia do "objeto físico" exterior e buscava claramente a beleza e a espiritualidade. Uma segunda ocorreu na modernidade a partir da mudança no 'olhar' de quem aprecia arte, ainda que predominasse o "objeto estético", mas com uma mudança na análise do que é artístico, numa apreciação intelectual, cognitiva, reflexiva. O foco, então, passa a ser o 'sujeito' e os seus padrões de apreciação do objeto artístico. Hegel analisa essas duas etapas para explicar o "fim da arte" antiga (DANTO, 2013, p.82).

Pode-se assumir que atualmente nas artes de execução, notadamente a dança e o teatro, o principal objeto de apreciação artística é o corpo e os movimentos/expressões corporais.

O foco predominante é o "eu real" do artista, manifesto na concretude da corporeidade, do "objeto artístico dinâmico", no "aqui e agora" do performativo, vislumbrado na presença espaço-temporal social-comunitário, tendo que ser 'tocado' e 'sentido' pelo espectador, construindo o sentido do seu fazer conjuntamente.

Sob esta ótica, o espetáculo assume uma dimensão onde a representação, tanto passada quanto futura, é substituída pela presentidade da execução do ator, do performer, do bailarino, conectando-os ao espectador, tornando cada ato um momento coletivo de criação e recriação. Dessa forma, devem-se considerar os fatores multidimensionais que emergem desse processo, analisando-os em seus aspectos filosóficos.

Penso que esse movimento de mudança abrangendo quase um século e culminando na virada deste milênio, caracterizou-se por uma lenta e profunda reação aos conceitos e modelos socioculturais totalizantes, a progressiva globalização e naturalização planetária dos costumes, um movimento de resistência ativa em relação a uma vida despersonalizada, anônima, virtual, vivida pelas massas nas metrópoles, um fenômeno típico de uma superpopulação urbana com seus 'entediantes' desafios, a maioria 'intelectuais', relegando à quase inexistência o 'eu-corpo', 'emoções-vísceras-movimentos', o 'eu-corporeidade'.

No contexto atual, acentua-se a imagem profunda de si como um sujeito cuja identidade assemelha-se à máquina, um autômato 'resolvedor' de problemas analíticos e sem história, sem raízes, sem dimensão de espaço e tempo. É possível que as perdas dessas dimensões (corpo/espaço/tempo), tenha colaborado para impulsionar a performatividade nas artes de presença pois essas são as suas categorias principais (COHEN, 2002).

Certamente, a crescente insatisfação com a alienação social, a vida com hábitos e rotinas automatizadas, os comportamentos padronizados e repetitivos, tudo em conjunto visando apenas conquistas materiais de curto prazo, foram ingredientes determinantes para a ebulição e eclosão de movimentos sociais e culturais alternativos nos grandes conglomerados urbanos. Esse modelo de massificação e despersonalização do indivíduo foi 'sufocando' sucessivamente as gerações, numa crescente tensão entre a monotonia modorrenta da classe média e os ideais preconizados de uma sociedade liberta do sofrimento, das injustiças e com melhor qualidade de vida, bem estar e fruição da liberdade individual e do lúdico, em contraste com uma realidade totalmente às avessas, com o descontrole da violência

urbana, o aprofundamento das desigualdades, a perda crescente da liberdade, da qualidade de vida e do bem estar.

Em um protesto silencioso, num 'grito surdo', a performatividade aumentou a resistência pacífica ao imobilismo e a negação à acomodação e ao consumismo/capitalismo global como 'estilo de vida', tornando-se um dos principais elementos motivadores dessa reação, que passa a envolver praticamente todos os segmentos socioeconômicos e culturais, cingindo uma grande ruptura nas manifestações artísticas e culturais, marcando uma etapa inteiramente nova no 'fazer arte', com expressões originais, subversivas aos padrões de 'apreciação estética' vigente.

E, neste sentido, é que estão direcionados os objetivos do presente estudo, ou seja, investigar as mutações socioculturais que ocorreram em relação à concepção de corpo em períodos recentes; estabelecer suas relações com a 'virada performativa'; abordar os principais autores e reflexionar sobre os conceitos norteadores nas artes de presença e performatividade, e, analisar a luz dessas abordagens e da teoria autopoietica de Maturana e Varela (2001), o espetáculo de teatro-dança "HD Hoje Dança".

Então, no capítulo seguinte (Capítulo 2), procuro conectar a performatividade com outras manifestações humanas da corporeidade, a partir de uma breve análise retrospectiva acerca de algumas concepções de corpo que foram norteadoras da vida sociocultural ocidental, com maior importância na discussão dessa relação orgânica e dialógica entre movimentos histórico-filosóficos e as abordagens contemporâneas, artísticas ou não, da corporeidade. Sustento, na análise, uma relação positiva entre essas 'mutações dos corpos', vividas e transgredidas ao longo do último século, na concretude das interações, as concepções teóricas de corporeidade e a virada performativa no teatro pós-dramático.

Na investigação também será detalhado o espetáculo "HD Hoje Dança" (Capítulo 4) considerado pelas suas diretoras como "uma fotografia teatral dançada", ou seja, uma produção híbrida de teatro e de dança, bem característico da fase pós-dramática nas artes de presença, seguido de um encadeamento com as aproximações filosóficas entre o espetáculo, seus processos generativos, alguns pressupostos teóricos da performatividade e conceitos da Teoria da Autopoiese de Maturana e Varela (2003), voltada aos sistemas biológicos em geral e ao ser humano em interação, abordando-os como sistemas autopoieticos (Capítulo 3).

2 DO CORPO À CORPOREIDADE: A dimensão de presença e o performativo

A análise das aproximações entre o movimento artístico emergente do século XX denominado 'virada performativa' e as diferentes concepções de 'corpo' encontradas no seio das manifestações socioculturais e comunitárias ao longo desse período são bem escassas na literatura pesquisada, tendo em consequência, despertado minha atenção. É possível haver alguma relação entre ambos? O fato de diversos autores das artes de presença e da performatividade não abordarem o assunto me pareceu provocativo, principalmente porque a corporeidade é tema central desses movimentos artísticos e, por outro lado, nota-se uma aceleração crescente em relação ao 'uso' do corpo como protagonista da cena social, como palco ou '*outdoor*' das mais diversas manifestações políticas, filosóficas, culturais.

Ao longo da investigação tornou-se evidente que um dos motivos para essa 'lacuna' é a enorme complexidade do tema 'performance', de caráter multidisciplinar e multidimensional, com projeções improváveis, mesmo fora do universo artístico (SCHECHNER, 2013), o mesmo acontecendo com a corporeidade envolvendo eventos biológicos, sociológicos, antropológicos, psicológicos, políticos, históricos, entre outros, que influenciaram ora mais, ora menos, direta ou indiretamente, a depender da época e do contexto. A literatura pesquisada, em geral, apresentou argumentos focados em uma sequência histórica interna às artes de execução a partir do século XX exceção a algumas referências citando as artes no séc. XIX, em seu último quarto (COHEN, 2002; MOSTAÇO et al., 2009; GLUSBERG, 2013; GUINSBURG, FERNANDES, 2017) .

Em alguns casos, autores conhecidos utilizam a expressão "pré-história" referindo-se a eventos que antecederam o advento do "teatro pós-dramático", no caso de Hans-Thies Lehmann (2006), e da "arte da *performance*", conforme Jorge Glusberg (2013). Este último, inclusive, cita categoricamente: "Qualquer pré-história das *performances* do século XX deve forçosamente começar no final do século anterior, mais precisamente na noite de 10 de dezembro de 1896 – no *Théâtre de l'Oeuvre de Paris de Lugné-Poe* –, de *Ubu Rei* de Alfred Jarry." (GLUSBERG, 2013, p.12-3).

Ampliando o 'espectro temporal' além desses autores, considero uma “pré-história” todos os fatos numa determinada fração de tempo que estejam imbricados com os atuais, desde os interdependentes e mais próximos, até aqueles com relações indiretas e distantes. Neste sentido, afirmo a necessidade dessa abordagem (proposta neste capítulo), a fim de estabelecer algumas relações específicas entre manifestações da corporeidade, sejam vivências, concepções filosóficas, antropológicas, socioculturais, e o movimento artístico caracterizado de performatividade. Mesmo que, provavelmente, tenham emergido a partir circunstâncias diferentes, em tempos diferentes, é possível que em algum momento essas 'temáticas sociais' convergiram em relação às suas motivações intrínsecas, no caso a 'assunção' do corpo, individual e coletivo, como meio e agente de crítica, expressão e transformação político-social.

Por essa razão proponho uma investigação ampliada da corporeidade, discutindo aspectos históricos importantes relativos a sua 'construção', contextualização e desdobramentos que se seguiram ao longo do século passado, e que ainda estão sendo sentidos, influenciando até hoje o movimento pós-dramático.

Então, neste capítulo, apresento o corpo em alguns recortes marcantes da nossa cultura ao longo do tempo, passíveis de terem exercido influência na sociedade contemporânea, seja em relação as teorias ou em nosso estilo de vida, considerando sempre a dificuldade em detalhar o tema em todas as suas nuances. A partir daí aproveito alguns conceitos filosóficos atuais e teço considerações acerca da presença da corporeidade na vida do ser humano no século XX, refletindo sobre as possibilidades em que se deram essas interações junto às artes de presença e na virada performativa, e de que maneira elas vem se desenvolvendo em seus desdobramentos recentes.

Sustento a necessidade dessa investigação por considerar a cultura e corporeidade 'imbricados', 'interdependentes', em qualquer época, sendo impossível analisá-las isoladamente. A construção das relações corporais pelos seres humanos ao longo do tempo, na convivência, nas ações concretas da cultura, certamente tangenciaram as artes de execução, assim como estas também influenciaram a visão de um corpo que, além de artístico, é antropológico, social, filosófico, num processo orgânico e dialógico de criação e recriação.

Mais recentemente, outros fatores também colaboraram em mudanças concretas nas vivências emancipatórias do 'corpo social', tais como: as filosofias

transformadoras sobre a corporeidade; as diferentes vivências corporais alternativas e originais disseminadas por pessoas e grupos ao longo de todo o século XX; a 'ebulição' e um caos social influenciado por múltiplos contextos culturais e históricos recentes; os estudos científicos sobre o corpo humano (biofisiológicos, psicológicos, neurais, antropológicos, éticos, estéticos, etc); a espetacularização do corpo no esporte; a popularização das tecnologias midiáticas e redes sociais, entre outros.

Ou seja, uma confluência de fatores e de acontecimentos marcantes no último século, foram os responsáveis pela transformação nas relações do homem com o seu corpo, um 'fenômeno' que poderíamos chamar de "apropriação do corpo pelo homem", do seu corpo, o "eu-corpo", a descoberta do corpo como veículo e agente transgressor de valores e normas, a "conquista da sua autonomia" pela corporeidade.

A 'eclosão' de uma cultura original onde o 'corpo comunica', onde é 'o agente emergente' transformador da cultura, assumindo o protagonismo na cena cultural. É tão marcante essa 'descoberta do corpo' e a individualização deste 'culto ao soma' que, a título de ilustração, menciono o fato² do termo '*selfie*' ter sido eleito a palavra do ano pelo Dicionário Oxford (2013), um ano após sua criação, e ter sido mencionada 92 milhões de vezes no Twitter em 2014.

Ele (o corpo) se distingue de tudo, individualiza-se, mas une-se, e juntos, coletivamente, forjam resistências, protestam, representam a subversão política, a autenticidade concreta do eu. É o presente não representado, é a expressão corporal manifesta no 'aqui e agora', é a contingência motora a ser vivida na mobilidade-imobilidade da corporeidade, sem futuro. Um corpo que despreza o amanhã, repudia o 'por-vir'.

É nesse 'caos do agora' da corporeidade, sem sentidos nem representações, avesso a modelos, valores, interpretações e contrário ao universo ficcional, existindo simplesmente numa fruição autêntica e transgressora, é que se configura a 'virada performativa' na arte. Aliado a outros 'ingredientes' culturais, filosóficos, sociológicos, antropológicos, artísticos, etc., esse movimento contemporâneo nas artes de presença, principalmente, concretiza-se numa convergência, num encontro do homem consigo, com a autêntica expressão do si, do eu, mas um 'eu coletivo', uma autodescoberta de 'dentro para fora', das vísceras para o espelho. A convergência,

² https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/12/141210_2014_ano_selfie_rb

portanto, em direção à própria corporeidade no cenário contemporâneo, guarda relação direta com a 'forja relacional' de interações humanas concretas, as concepções práticas e a maneira como vivíamos e conhecíamos nossa corporeidade através das culturas e dos tempos.

No caso, uma breve abordagem a esse respeito pode estabelecer algumas relações entre “o que” / “como foi” no tocante ao corpo histórico-filosófico e “o que veio a ser” / “como veio a ser” ao longo de períodos cronológicos distintos e marcantes. A trajetória de um 'corpo coletivo' em interação, individualizado gradativamente até a atualidade, numa nítida transição construída pelas ações e pelos conceitos, vivências e reflexões, teoria e prática, forjada numa autêntica dialética da corporeidade, na realidade do corpo vivido e do corpo pensado, em um movimento autopoietico ininterrupto, cocriativo. Jogando esse jogo, compreendemos hoje que, inexoravelmente, a “ação é pensamento”, sem divisão ou ruptura, mas apenas a 'manifestação do todo' em um fragmento, assim como também “pensamento é ação”, é movimento. 'Agir' e 'pensar' são sinônimos!

A investigação desta 'linha do tempo' acerca da visão do corpo que proponho aqui atende somente o objetivo de ilustrar a temática do capítulo, apresentando possíveis relações, mesmo que indiretas, entre as concepções, vivências, práticas culturais, referentes ao corpo, corporeidade, dinâmica social, arte, etc.. Para ilustrar, utilizei sem muito rigor nessas aproximações, ideias de filósofos, fatos de épocas, obras de arte, eventos e espetáculos, recortes de concepções estéticas, que possibilitaram caracterizar essas relações com mais facilidade, tendo a atenção mais voltada ao século XX, período em que surge a virada performativa e o pós-dramático.

O primeiro filósofo interessante a destacar na Antiguidade é Aristóteles, um dos pensadores mais laboriosos (talvez 'o mais') à época (século IV a.C.) que investigou, entre outras coisas, a "percepção sensível" do corpo no animal e no ser humano, legando-nos uma quantidade imensa de conhecimentos sobre esse tema, particularmente nas obras "De Anima" e "Parva Naturalia" (composta de 9 publicações pequenas, complementares ao De anima).

Aristóteles (2012, p.115) no De Anima, após explicar detalhadamente os cinco sentidos ao longo do Livro II (com ênfase nos capítulos 7 até 11), afirma no início do Livro III o seguinte: "De que não há outra percepção sensível além das cinco (refiro-me à visão, audição, olfação, gustação e tato), podemos nos convencer...[...]"

(424b22). O estagirita, repetindo a dose, volta a declarar peremptório em Parva Naturália (444b20-21), "[...] a não ser que haja um outro sentido além dos cinco aceitos. Isso é, porém, impossível" (ARISTÓTELES, 2012, p.61).

Pode-se observar que por desconhecimento da fisiologia do corpo à época o filósofo descarta qualquer outro meio de perceber, como também a existência de outros meios de 'conhecermos' o universo a nossa volta. Os cinco sentidos citados por Aristóteles, apesar de serem responsáveis por uma grande quantidade de informações processadas no cérebro e, portanto, nos informando acerca de tudo em nossa volta, diz respeito aos sentidos externos do corpo, a chamada '**exterocepção**'. Além desses órgãos sensoriais, existem os **interoceptores** (responsáveis pelas sensações referentes às vísceras e órgãos internos) e os **proprioceptores** (sensações referentes ao equilíbrio corporal e as posições e movimentos do corpo) denominados com 'sentidos do corpo próprio'. (SCHMIDT, 1980; SIMÕES; TIEDEMANN, 1985; DAMÁSIO, 2011; KANDEL et al., 2014)

Esta categorização da percepção, na filosofia de Aristóteles, subdividindo-a em apenas cinco sentidos, ainda é hoje utilizada nas escolas, nos livros didáticos, inclusive em obras respeitáveis de filosofia. O mais impressionante (e exatamente este é o ponto) é que se continua negligenciando no ensino contemporâneo, seja na educação infantil, básica e mesmo superior, a existência de aspectos dinâmicos e 'internos' do nosso corpo, caracterizados pelos sentidos (fisiológicos) 'interoceptivos' e 'proprioceptivos', ou seja, aqueles sentidos "imediatos e concretos do corpo", os sentidos que primeiro informam o cérebro acerca da nossa existência, do 'eu concreto' que se movimenta, que 'inter-age', se relaciona, toca, transpira, acelera, cai, ama.

Não há outros sentidos no corpo que se igualem a estes, que proporcionem a consciência do próprio corpo, via autopercepção, quer dizer, a consciência de si próprio, pois são responsáveis pela informação proveniente dos músculos, das articulações, do ouvido interno (no caso do aparato sensorial vestibulo-coclear), das vísceras e órgãos vitais. (KANDEL et al., 2014)

Além disso, Aristóteles no De Anima promove uma separação entre 'potência intelectual' da alma e a 'perceptiva', mesmo atribuindo à segunda a origem das informações que chegam do mundo. Então, na epistemologia aristotélica as informações sensoriais tem origem nos cinco sentidos, mas é a potência intelectual a responsável em processar e conhecer o mundo e os objetos. Outra potência, 'o

movimento' (que inclui o movimento corporal, mas não apenas), foco direta da nossa investigação, em Aristóteles não interatua com as duas anteriores, possuindo outras especificidades, a parte da nossa reflexão.

Aristóteles influenciou a filosofia dos séculos que se seguiram até o final da Idade Antiga, ao longo da Idade Média até o Renascimento e influenciou o pensamento ocidental de modo muito particular, no modo como o indivíduo se relaciona com o mundo (conhecendo-o com apenas os cinco sentidos), descartando a ideia de conhecê-lo por intermédio das experiências e vivências corporais, dos sentidos internos, da cinestesia, das emoções. Dessa forma, podemos dizer que para Aristóteles, o homem 'nada possui para dentro da própria pele' que possa ser apreendido, nenhuma experiência que deva 'ser sentida', nada que mereça ser conhecido.

Estabelecendo uma aproximação entre a “filosofia do corpo” de Aristóteles (reduzível aos sentidos externos e aos movimentos volitivos repetitivos, desprovidos de intelecção) e a sua visão de corpo na arte, observamos uma relação entre essas concepções, detectável, entre outras, numa afirmação encontrada na Poética. Quando o filósofo descreve os seis elementos constituintes da tragédia, refere-se ao espetáculo e aos atores como praticamente dispensáveis.

[...] e o espectáculo, se é certo que atrai os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética. E que o efeito da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores. E, para a montagem dos espectáculos, vale mais a arte de quem executa os acessórios do que a dos poetas. (ARISTÓTELES, 1450b15-20)

Nota que Aristóteles considera entre os seis constituintes da tragédia, ou seja, o “enredo”, os “caracteres”, o “pensamento”, a “elocução”, a “música”, e, por fim, o “espetáculo”, como sendo este último o seu elemento físico, concreto, e o “mais desprovido de arte”, subsistindo a tragédia, mesmo sem “concursos e os atores”. Aí está uma aproximação inequívoca com a pouca importância que o corpo e as ações motoras (dos atores) possuíam nas execuções da poética aristotélica, isto é, o espetáculo propriamente dito, a concretude da cena, a encenação física.

Avançando alguns séculos à frente (muitos), um outro momento de destaque na trajetória da corporeidade pode situar-se na “descoberta” do corpo e na ascensão do ‘sujeito individual’ a partir do Renascimento (século XV) e ao longo da modernidade, onde o paradigma do que é ‘ser’ humano transforma-se. A concretude

da vida diária, a cultura e as artes também sentem concretamente essas mudanças na nova concepção de corpo e de presença.

De modo muito esquemático, essa nova visão moderna, em que a cultura ocidental começa, ao longo dos séculos, a redefinir a relação entre a humanidade e o mundo pode ser descrita como uma interseção em dois eixos. Um eixo horizontal coloca em oposição o sujeito, observador excêntrico e incorpóreo, e o mundo, um conjunto de objetos puramente materiais, que inclui o corpo humano. O eixo vertical será, portanto, o ato de interpretar o mundo, por meio do qual o sujeito penetra na superfície do mundo para extrair dele conhecimento e verdade, um sentido subjacente. [...] Naturalmente, há uma série infindável de situações e fenômenos culturais que ilustra essa transição da cosmologia medieval para o paradigma sujeito/objeto [...] (GUMBRECHT, 2010, p.50)

Com o desenvolvimento das ideias renascentistas, surgem investigações filosóficas, manifestações culturais e artísticas inéditas e revolucionárias acerca do homem. Estudos como o 'Homem Vitruviano' de Leonardo da Vinci são um bom exemplo dessa transformação no conceito de 'ser humano'. Até então pouco se conhecia sobre a anatomia e a constituição humana, sobre as partes específicas do nosso corpo, com conhecimentos restritos apenas a círculos intelectuais fechados. Isso em função da proibição religiosa das dissecações e por barreiras culturais que consideravam tabu "mexer" ou sequer mostrar partes do corpo nu.(ANDAHAZI, 1997)

Um caso emblemático, nesse sentido, que ilustra essa narrativa, são os estudos anatômicos do século XVI realizados por Mateo Realdo Colombo, discípulo de *Andrea Vesálius* e autor do livro *De re anatômica* publicado em 1559. Federico Andahazi reconstrói um cenário típico da Europa tendo como pano de fundo o processo inquisitorial do Santo ofício contra esse anatomista (Mateo Colombo), por dedicar o 26º capítulo da sua obra (*De re anatômica*) a uma descoberta original que fizera em suas "pesquisas". Trata-se de uma nova estrutura anatômica do corpo feminino, denominada por ele de *Amor Veneris* (Amor ou Prazer de Vênus), conhecido atualmente como 'clitóris'. (ANDAHAZI, 1997)

O exemplo é oportuno para distinguir o próprio contexto cultural e os valores desse período histórico em relação a corporeidade, as reações de negação, inclusive institucionais, em se tratando de emoções, de prazeres ou da sexualidade. Como regra, o corpo individual, da 'pessoa', a 'identidade corporal', o 'corpo próprio' foi claramente negado até o final da Idade Média, inexistia qualquer reconhecimento ou interação psicológica a partir dos seus processos, nem uma "individualidade

ontológica". Havia apenas o corpo coletivo, com um modelo paradigmático de 'corpo-sacrifício', modelo tal qual o corpo de um santo, forjado para privações, uma vida de auto-silício, desprezo profundo aos prazeres mundanos (GÉLIS, 2008). Não há espaço para tensões entre o 'eu-corpo' e o 'eu-no-mundo' pois não há o 'eu' e sim apenas o 'nós', num fenômeno claro de indiferenciação somático-emocional.

Essa imagem coletiva do corpo começa a sofrer uma transição para o corpo individual, segundo Gélis (2008), a partir do século XVI, quando o pensamento científico se desenvolve, e expoentes como Copérnico, Galileu, Newton, lançam as bases de uma nova visão de mundo. Nas palavras do autor, compreende-se a repercussão que as transformações epistemológicas da ciência provocaram trazendo uma mudança de paradigma na visão e comportamento referente ao corpo.

A formulação das leis da natureza e o conhecimento mais exato e mais apurado do corpo humano são fruto das interrogações do ser humano sobre o sentido de sua vida e sobre o seu futuro. A ampliação dos horizontes do mundo vai de par com o aprofundamento das interrogações a respeito do corpo. Qual é o segredo de sua organização? Qual é a função dos órgãos? Como cuidar-se para triunfar da morte? **Neste novo cuidado de si mesmo, que é cuidado do próprio corpo**, está a origem de uma demanda de cuidados à qual os médicos da segunda metade do século XVII se revelam incapazes de responder. Entre 1680 e 1730 mais ou menos, a crise da consciência européia é redobrada com a crise da consciência do corpo: o indivíduo se arranca dolorosamente à influência do grande corpo coletivo. De alguma maneira, este é o preço a pagar pelo **nascimento do homem moderno**. [...] Como conciliar um discurso que pretende penalizar o corpo pecador com as expectativas de homens e mulheres preocupados com um desabrochamento pessoal que coincide justamente com uma valorização da imagem de seu corpo? (GÉLIS, 2008, p.124, **grifo meu**)

Literalmente, mas também metaforicamente, o homem começa a 'olhar para dentro de si', descobre-se, iniciando um longo percurso de individuação. É o que Gélis denominou na citação anterior de "nascimento do homem moderno", que trará um ônus muito alto por essa sua diferenciação do corpo coletivo: "a solidão"!

A partir desse tempo e daí em diante, conforme lembra o autor, há

[...] uma valorização do presente e do indivíduo que constituem, como se sabe, a originalidade da Renascença. É um outro tempo do mundo que se abre, uma outra consciência de corpo que se afirma. Um corpo inquieto que, arrancando-se do grande corpo coletivo, paga muito caro esta sua emancipação. Porque esse corpo que o ser humano faz agora passar para o primeiro plano de suas preocupações, para protegê-lo, cuidar dele, prolongá-lo [...], sem a assistência moral do corpo da linhagem, desse grande corpo coletivo que, este sim, não morre jamais. (GÉLIS, 2008, p.130)

Há uma fase de transição do corpo medieval para o corpo da modernidade, uma tensão entre o corpo bélico, forte, ágil, preparado para a luta, o corpo que deve controlar impulsos e prazeres, e o corpo de um homem educado, nobre, com formas físicas atenuadas pela educação e não tanto pelas disputas físicas. O corpo forte do homem, do príncipe, do rei no medievo e início da Renascença inspira poder, respeito e temor dos súditos, adversários e subordinados, enquanto o homem da modernidade pode ter entre seus hábitos corporais a prática da dança e do teatro. As lutas e conflitos vão sendo substituídos pelos jogos de justas e torneios que evocam o ato guerreiro, com teatralização, com a ficção do enredo e de cenas, como a imitação de lutas e mesmo batalhas.

De acordo com Vigarello (2008), entende-se que no início dessa transição, o conceito de corpo, as práticas da dança, dos esportes e dos exercícios físicos tem um propósito de atender as demandas socioculturais rigorosas de controle, tanto de impor a si privações e necessidades biológicas, quanto controlar prazeres “da carne”. Também descreve o contexto de ação no teatro para o corpo de um homem moderno, afinado com novas ideias.

Um outro objeto ainda, o teatro, revela como são importantes e novas no colégio clássico as práticas do corpo. A arte da corte, com o teatro, ultrapassa os exercícios exclusivos da nobreza. [...] é totalmente reconsiderado no colégio clássico, visando uma arte do corpo que, supostamente, “dá uma nobre ousadia”. Ele ensina a tomar atitudes; inculca um domínio físico: vigiar os gestos, corrigir o porte, preparar simplesmente para a vida mundana numa sociedade de representação na qual se codificam fortemente conveniências e comportamentos. Ele focaliza pela primeira vez uma educação. Jogo de posturas e papéis [...] (VIGARELLO, 2008, p.335-6)

Quando o autor descreve uma “sociedade de representação e conveniências” é possível deduzir a subjetividade do pensamento moderno, o encontro com a representação e com o sentido do objeto estético atribuído a obra de arte. O corpo já é pensado na arte com atribuição de papéis, de significados, criando uma tensão entre realidade e ficção, um jogo de representações simbólicas que espalha-se por todas as modalidades artísticas.

No entanto, esse status do corpo moderno volta a sofrer mutações a partir da composição dualista do sujeito de René Descartes. Mesmo tendo colocado o corpo em um ‘patamar acima’, numa condição de maior importância na constituição do sujeito, de interdependência, ainda assim é uma condição de figuração em relação a

'alma'. A filosofia de Descartes, como se sabe, torna o sujeito uma 'coisa pensante', dividindo-o em duas substâncias irreconciliáveis, corpo e alma. Por outro lado, sustenta que entre ambos há uma ligação 'muito estreita' como na citação onde associa as duas substâncias a um 'todo' que é o 'eu', "[...] fico inteiramente certo de que meu corpo, ou antes, **eu como um todo**, na medida em que sou um composto de corpo e mente [...]" (DESCARTES, 2004, p.175, **grifo meu**).

Assim como Newton (2016), Descartes 'naturaliza' o corpo como matéria e também o assume como máquina, sugerindo forças mecânicas para mover-se por si mesmas. Nessa composição dual, formado por substâncias irreconciliáveis, apenas a alma é o 'sujeito individualizado', laborioso, inteligente, 'pensante'.

Nas artes, a modernidade legou ao sujeito individual o protagonismo da criação artística e da 'apreciação do objeto estético', ampliando a subjetividade na 'representação' e no 'sentido' de um significado autônomo e distanciado do concreto. Teríamos aí uma influência do dualismo cartesiano em supervalorizar o '*res cogitans*'? Concordo com Rancière (2009), quando indica uma "crise" na arte moderna por conta dessa desconexão, dessa autonomização cada vez maior da obra de arte, que reivindica uma característica de 'purificação', em relação ao seu contexto sociocultural. Ele analisa que cada arte tenta afirmar-se como "pura potência de arte", ao explorar os poderes específicos do seu próprio meio.

A "modernidade poética" explora os poderes da linguagem e desvia-se da comunicação. A "modernidade pictural" é a volta da pintura aquilo que lhe é próprio, pigmento colorido, superfície bidimensional, etc.. A "modernidade musical" se identifica à "linguagem dos doze sons" sem comprometer-se à linguagem expressiva.

E essas modernidades específicas estariam numa relação de analogia à distância com a modernidade política, capaz de se identificar, conforme a época, com a radicalidade revolucionária ou com a modernidade sóbria e desencantada do bom governo republicano. O que se chama "crise da arte" é essencialmente a derrota desse paradigma moderno simples, cada vez mais afastado das misturas de gêneros e suportes, como das polivalências políticas das formas contemporâneas das artes (RANCIÈRE, 2009, p. 38)

Por outro lado, a outra etapa do argumento modernista de arte criou um conceito de "educação estética", valorizando o "[...] tempo dedicado à realização sensível de uma humanidade ainda latente do homem" (RANCIÈRE, 2009, p.39). O corpo da modernidade se individualiza, assim como o sujeito, mas é o substrato

biológico da alma, sendo a arte uma prerrogativa desta, bastando aquele movimentar-se e ter boa saúde. A manifestação e a contemplação estética requisita a subjetividade e a espiritualização do sujeito para desfrutá-la.

Gumbrecht retrata muito bem a transição do sentir e manifestar-se na arte do “modernitarismo” (como chama Rancière) para o contemporâneo, quer dizer, uma condição transcendental com ênfase na consciência, para uma gradativa valorização da corporeidade. Da ‘representação’ em direção a ‘presença’. A parte grifada na citação a seguir destaca essa condição de uma mobilização em direção ao corpo e seus movimentos concretos no tempo e no espaço.

Talvez este tom de melancolia tenha se ouvido de início no começo do materialismo do século XVII, no sentido em que representava o protesto existencial (e jamais verdadeiramente “político”) contra uma cultura que, de maneira cada vez mais unilateral, **instaurava uma fundação transcendental na estrutura e nas funções da consciência humana** — fase acompanhada pelo **desgaste da corporalidade** concreta enquanto substrato da vida humana. (GUMBRECHT, 2015, p.13, **grifo meu**)

No nosso presente, a disposição epistemológica para modelar uma figura de autorreferência que esteja mais solidamente enraizada no corpo e no espaço se depara com um desejo que emergiu como reação a um mundo determinado por uma excessiva ênfase na consciência; trata-se de um desejo que, conforme vimos, encontrou tom e expressão no traço melancólico da crítica cultural. Então, dentro do novo presente em expansão existem sempre duas dinâmicas, atraindo para sentidos opostos e formando, simultaneamente, um campo de tensão. **De um lado, está a insistência na concretude, na corporalidade e na presença da vida humana, [...]. Tal insistência se opõe à espiritualização radical, que se abstrai do espaço, do corpo e do contato sensorial com as coisas-do-mundo** — é o “desencantamento” implicado no “processo de modernização”. Entre esses dois poderosos vetores, nosso novo presente começou a desenrolar a sua forma particular e a ordenar uma fascinação única. (GUMBRECHT, 2015, p.17, **grifo meu**)

As duas citações gumbrechtianas apresentam aspectos relevantes para a análise dos paradigmas que dominaram o fazer artístico até o século XIX, atravessando a modernidade, com a predominância das manifestações artísticas voltadas à consciência e a espiritualidade. Já no fim da modernidade e início da contemporaneidade o ambiente cultural é de completa ruptura com modelos tradicionais de vida, pensamento, etc., buscando outra identidade que não aquela do modernismo.

Tanto Rancière quanto Gumbrecht estabelecem nas citações anteriores aproximações entre a ‘arte’ e a ‘política’, indicando a condição de interdependência visceral entre ambas. Demonstram que o esvaziamento e a ‘monotonia’ da arte no

meio sociocultural é, em parte, resultado dessa tentativa artificial de afastamento. A tendência do século XX é o engajamento de todas as formas de manifestação e resistência política nos movimentos artísticos mais diversos e ecléticos, democráticos, com amplo 'espectro estético'. O corpo é o novo 'personagem central', dando vazão à resistência e a oposição ao '*status quo*' e determinando como ferramenta de luta as mais diversas expressões da corporeidade. O teatro pós-dramático e o movimento performativo são muito relevantes nessa transformação a ponto de Rancière (2009, p.25) destacar que exercem "[...] no contexto contestatário da arte performática, uma nova virgindade subversiva".

Refletindo a literatura investigada, avalio que o século XX foi em grande parte, cultural, social e comportamentalmente, uma preocupação com o 'homem epistemológico', tanto no ambiente 'micro' quanto 'macro' das instituições, incluindo desde o núcleo familiar, até o governamental. Foi um século onde, além do consumismo óbvio, a preocupação com as pessoas esteve focada, de maneira geral, na informação, no conhecimento e nem tanto nas relações e na cooperação entre pessoas e grupos, naquilo que é fundamental para se "ser" humano, aquilo que nos torna humanos, o sentimento de pertencimento, o relacionamento ético entre povos. Durante o século XX aprendemos com refino de detalhes "o que é tudo isso" e a "necessidade" de tudo isso para o convívio social sadio e com alteridade. Mas, nem sempre os discursos de pais, educadores, autoridades e cidadãos comuns estiveram alinhados às suas ações, e o desalinho ainda persiste.

Creio que é na falência deste "modelo epistemológico" de conduzir as relações (aqui simplifiquei conforme o interesse da investigação, mas é muito complexo e com muitas vertentes e derivações, incluí a violência local e global, a mídia, as tecnologias, os modelos totalizantes de comportamento, etc.) é que eclodem a maioria dos movimentos de reação a este verdadeiro *establishment*, isso porque o apelo sentido "nas ruas", a reivindicação é em prol do "homem ontológico-existencial".

O esgotamento desse modelo foi generalizado, incluindo a estética com a reivindicação de novos padrões e a revisão de toda apresentação artístico-estético convencional fazendo eclodir na década de 1960 uma virada performativa, principalmente nas modalidades artísticas que utilizam o corpo diretamente como veículo de comunicação e interação com o público, ou seja, as artes de presença. (GLUSBERG, 2013)

Já estava em curso uma crise de princípios e valores sociais ao longo do século XX nas sociedades mais desenvolvidas, notadamente após as grandes guerras, pois 'escancarou' a falência do modelo social onde o comportamento se estruturava, e mais, expôs a fragilidade dos fundamentos socioculturais em relação ao bem estar e a felicidade como fins teleológicos preconizados pelas instituições.

Em diversas frentes, portanto, principalmente nas comunicações e nas artes, está em curso uma reação silenciosa para repensar as práticas e conceitos vigentes, intensificando-se um realinhamento de forças. A dança, enquanto prática essencialmente expressão/linguagem motora, aspirava uma renovação de suas técnicas, ainda muito influenciadas pelo balé clássico e formas rígidas de movimento no final do século XIX e início do XX. As técnicas e exercícios corporais na dança, próprias de centros culturais europeus conservadores, não possibilitavam nenhuma alternativa à expressão motora (SUQUET, 2011).

Nota que nesse ponto inicia o que autores como Lehmann (2006) e Glusberg (2013) identificaram como a "pré-história do performativo", por terem esses movimentos, como afirma o último, "[...] somente alguns pontos de contato com a arte da *performance*, que emerge como gênero artístico independente a partir do início dos anos setenta" (GLUSBERG, 2013, p.12).

Em outro ponto do texto, o autor cita movimentos precursores da performatividade e as motivações dos seus responsáveis, demonstrando em parte a tese que sustento da relação direta dos movimentos pós-dramáticos, não apenas com uma ruptura e transformação de técnicas e do jeito de fazer o estético internamente, mas também como reações e transgressões subversivas a padrões e práticas macropolíticas, regras e práticas sócias as mais diversas, em geral relacionadas ao consumismo, à globalização, e mesmo a políticas regionais.

Glusberg (2013, p.12) enfatiza que,

Futuristas e dadaístas utilizavam a performance como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte. O seu niilismo era carregado de ironia e de um certo espírito lúdico; mas era, ao mesmo tempo, a expressão de uma originalidade criativa e de uma busca de envolvimento público na atividade artística. [...] O que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre a vida e a arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social).

No último volume da obra (Vol.3) "História do Corpo", os quatros capítulos finais são voltados às artes e as tendências que se delinearão na sociedade

contemporânea, a partir do final do século XIX e todo o século XX. No capítulo dedicado à dança, a autora cita os principais momentos históricos (espetáculos que revolucionaram/transformaram conceitos) e as influências de tendências dentro da própria dança, adotadas por bailarinos e coreógrafos. São relatos das transgressões que originaram uma mudança na forma como se expressavam os bailarinos no palco, influenciando também, cada vez mais, as gerações de bailarinos que se sucediam, mas com impacto também na crítica e no grande público, conseguindo despertar uma ideia de mudança que estaria operando-se nos costumes.

A autora é convincente em demonstrar as profundas mudanças em todo o contexto da dança e em outras artes de expressão com o corpo, como o teatro, que ocorriam durante todo esse período. Para além do espetáculo, operava-se uma nova relação com a corporeidade, desde a concepção das coreografias até a preparação do bailarino nos ensaios. Os grupos passaram a contar frequentemente com 'oficinas' e 'laboratórios' de dança e expressão corporal para estudar e pesquisar novas alternativas motoras, explorando a criatividade artística cinestésica e todas as possibilidades de expressão e movimento corporal. O corpo e os movimentos começaram a ser pesquisados na prática, observados e analisados durante o ato criativo, autêntico, ajustando coreografias em função do perfil e habilidades dos bailarinos e do *feedback* do coreógrafo e do grupo, valorizando as particularidades e ajustes proprioceptivos propostos pelo coletivo com base não apenas no fator estético, mas levando em conta a plasticidade do movimento no contexto espaço-temporal.

Suquet (2011) refere-se a um encontro, desde o início do século XX, entre o aprimoramento do espetáculo artístico (produção, cenário, luzes, etc.) aliado, não só ao maior conhecimento do 'potencial fisiológico do corpo', da percepção e do sentido cinestésico do bailarino, mas também a liberação/prática de formas alternativas e originais de movimento, experiências de palco individuais, com o intuito de deslumbrar o espectador.

Gradativamente, há um movimento de liberação das práticas tradicionais do "fazer dança" onde também está presente uma 'ação transgressora' orquestrada por vários bailarinos e coreógrafos famosos (Loïe Fuller; Isadora Duncan; Ruth Saint Denis; Rudolf Laban; Helen Moller; Martha Graham; Mary Wigman), incorporando modos alternativos, permitindo a livre expressão do corpo e seus movimentos

(SUQUET, 2011), inspirando uma mudança paradigmática em relação ao corpo nas artes de presença e, conseqüentemente, na virada performativa.

Nota-se a emergência dessas ideias (elas vão predominar no meio artístico em todo o século XX) com um novo olhar sobre o corpo, onde ele é percebido como agente, um componente importante do sujeito e necessita ser 'ouvido', 'sentido', 'valorizado e respeitado'. A corporeidade do bailarino/ator vai se fortalecendo como peça importante do espetáculo nessas modalidades artísticas. Além do status epistemológico que é mantido em relação ao corpo e aos movimentos, o sujeito ontológico "não tem um corpo", mas ele é "pura corporeidade", identidade singular, tornando-se um elemento de protagonismo do espetáculo.

Ao que tudo indica, diversos fatores deram origem ao que se convencionou chamar de "virada performativa" nas artes, tendo claro, principalmente, uma influência direta da crise de valores estéticos vividos na arte em geral desde o final do século XIX, intensificando-se a partir de meados do século XX. Mas, sustento que esse movimento faz parte de uma crise radical de valores, em um âmbito cultural global (ao menos no Ocidente), caracterizado como um processo 'multicausal' e 'multifacetado', latente e incubado ao longo de quase um século, com inúmeras influências, confluências e tensões, algumas das quais apresentadas aqui nesses comentários sobre o corpo, que vieram se acumulando ao longo dos séculos a ponto de transbordar no 'corpo social' como um todo, nesse movimento 'antropológico de subversão'.

Além desses fatores também houve vários movimentos de transgressão sociocultural, marcantes e que determinaram uma gama de comportamentos associados a liberação e utilização do corpo como elemento social ativo, 'condutor' de valores, normas, padrões, tendências, como também caracterizando-se como sujeito 'condutor' de manifestações individuais de políticas e ideologias. Um corpo que protesta, subverte, reivindica, transgride, ameaça, revoluciona.

Mas, apesar dessa 'ebulição' Gumbrecht (2010) lembra que o século XX ainda é marcado por um domínio muito acentuado da "interpretação hermenêutica" nas artes, que é o 'porta-estandarte' do "paradigma de sentido". Mesmo assim, o autor procura destacar a instalação dessa crise insuperável do "paradigma de sentido", na criação e apreciação artística, principalmente a partir de tensões 'incontornáveis' nas artes de execução, nas transgressões de espaço-tempo da

corporeidade, que desencadeou essa mudança de rumo em direção ao “paradigma de presença”.

Esse novo status cultural assumido pelo corpo manifesta-se numa individuação personalista, mas com a conotação de comportamentos quase 'tribais', onde o original acaba tornando-se o comum. A motivação de promover alterações de toda ordem no corpo, pintando, cortando, furando, é para declarar simbolicamente a própria independência, a posse sobre si, é tornar-se livre, único, singular. Também denota uma profunda insatisfação com os valores e padrões estabelecidos, sendo um protesto silencioso contra a sociedade de consumo, o esvaziamento da convivência e da 'desindividualização' decorrente do uso abusivo de tecnologias e da globalização.

Bernard Andrieu (2004) em seu livro "A nova filosofia do corpo" destaca inúmeros fatores de tensão causados por nossa cultura de consumo e trabalho,

Esta instrumentalização do corpo do outro é o resultado da escolha de uma sociedade cada vez mais tecnológica. O uso do corpo deve ser racionalizado para que dele se obtenha o máximo e o ótimo em relação ao investimento subjectivo. a individualização do corpo está daqui em diante sujeita as medidas tecnocientíficas. A racionalização energética transpõe o limite através da medicina: todo o corpo tem um potencial que tem que ser absolutamente actualizado e sem o qual não se pode ser um sujeito plenamente realizado. [...] O corpo deve ser transformado para orientar culturalmente a sua potência animal e pulsional. Mais do que um simples domínio de si, os constrangimentos interiorizados incorporam-se por uma 'imposição precoce das regras de acção, de normalização e de instrumentalização do corpo'. [...] Esta recusa da instrumentalização do corpo e esta esperança de libertação de todas as formas de dominação não conduzem, 'apesar de tudo, sempre a uma conscientização política que visaria a modificação da sociedade mas concretiza[m]-se na realização de si'. (ANDRIEU, 2004, p.25)

A reação gerada, nas últimas décadas, por essa mecanização/tecnologização e normalização crescente do corpo em nossa cultura é de protesto, repúdio ao aviltamento e aniquilamento dos propósitos pessoais. A insatisfação por essa 'desindividualização' do humano, do particular, centrada em grande parte no 'corpo contemporâneo', a sonegação disso, gera uma tentativa de reapropriação do corpo e do sujeito, não o sujeito cartesiano, mas o 'eu concreto', de carne e osso, conjunto animal-humano, cujo corpo é visto, tocado, sentido pelo outro, cuja pele não é somente 'extensão', mas 'profundidade', não é o falar, mas o agir. A banalização do falar nos tornou surdos, por isso o eu é autêntico antes de tudo no cênico, no corpo, na 'empatia corporal' com o corpo do outro. É assim que o sujeito dança, é assim

que ele expressa-se no palco, com essa ligação silenciosa dos corpos, unindo bailarino/ator e espectador. É uma comunicação autêntica, lúdica, concreta, compreendida no movimento, no olhar, nas microrreações fisiológicas que o corpo/movimento do outro exerce sobre o meu. Se são frustradas as ações de mudança na política, modifico o outro com minha 'corporeidade ativa', com as transgressões silenciosas que opero no meu corpo e na minha ação.

O meu agir na corporeidade com a corporeidade do outro, tendo a intenção de transformar o mundo conjuntamente, refletir sobre o sistema, conduzir a transgressão de normas, subverter valores, pode ser considerada uma ação política singular e impactante, um protesto ao *status quo*. Essa atividade revolucionária capaz de multiplicar a visão crítica frente aos condicionantes sociais da macrocultura, mesmo sem surtir um efeito imediato, me permite pelo menos, "apropriar-se do meu corpo", reagir ao sistema massificado frente ao meu desajustamento em relação a indiferenciação do sujeito corporal. O autor destaca

Se o sujeito contemporâneo procura tomar corpo, é devido a dificuldade da sua integração no corpo social. O modelo republicano da integração assenta na recompensa do trabalho e na vontade do indivíduo. O corpo social servia de corpo ao indivíduo, inserindo-o e integrando-o no seu seio. mas, a gestão liberal do capitalismo substituiu a integração republicana pela desintegração económica. Já não podendo esperar uma alternativa política para derrubar o capitalismo, o indivíduo quer tornar-se sujeito do seu corpo, mais do que permanecer objecto de um corpo social que o considera como desempregado, trabalhador de salário mínimo, excluído. (ANDRIEU, 2004, p.39)

A reflexão de Andrieu reforça a ideia de um esgotamento coletivo do modelo vigente, represado em grande parte dos segmentos sociais, como os intelectuais, artistas, jovens, trabalhadores, moradores da periferia, negros, mulheres, até ao ponto de uma 'ebulição' e transbordamento completo, expressando de diversas maneiras essa (in)conformação, mas tendo no corpo seu principal veículo de protesto. Na corporeidade adquire-se uma linguagem única, a do corpo, e ao mesmo tempo múltiplas linguagens, manifestações diversas expressando cada qual ao seu modo tensões e transgressões sociais, particularidades com assinatura do sujeito.

Nessa virada de milênio o corpo é o principal personagem como destaque na estrutura composicional do 'ser' humano. Ele denota e conota nas/com as ações para transformar a realidade. Nesse mundo midiaticizado, da notícia em tempo real, o corpo é um forte componente social para manifestar resistência, romper paradigmas,

subverter, 'publicizar' qualquer mensagem, inclusive a do sujeito, pessoal, a do 'eu corporal'.

Com base nas investigações realizadas até aqui, neste capítulo, pode-se observar, certas tendências ao longo da história onde as práticas socioculturais e concepções de homem/mundo/sociedade 'flertam' à noção concreta e interacional de corporeidade. Diante disso é possível aproximar essas manifestações no transcurso do tempo, criando, a partir de características comuns de ideias e/ou ações coletivas, padrões de relação entre o 'eu' e o 'corpo'.

É a partir dessa possibilidade que postulamos uma abordagem orgânica dessa temática, tratando de referências e vivências pessoais e dialógicas construídas coletivamente na corporeidade ('práticas de corporeidade') subdividindo-as em períodos históricos determinados.

Nesse sentido, cada aproximação identificada entre um determinado 'período' e suas respectivas 'práticas de corporeidade' está baseada em um contexto geral, dinâmico e flexível em suas fronteiras (limites), não existindo uma sequência cronológica linear/inflexível de corporeidade, exclusiva de um ou outro período, mas podendo concorrer com outras 'práticas de corporeidade', apenas não tão predominantes.

O que se segue é uma sugestão para ordenamento dessa sequência histórica com vistas a ampliar a discussão sobre a dinâmica temporal dos períodos em seu contexto sociocultural e as relações entre cada "período ↔ práticas de corporeidade" com as artes de presença na contemporaneidade.

De forma sucinta e partindo das investigações realizadas, podemos sugerir quatro 'estágios' ou grandes períodos onde predominou uma das abordagens seguintes, não significando que as outras inexistissem. O primeiro diz respeito a uma visão do '**eu-corpo-natural**' indissociável da natureza, cujos fenômenos 'nascer-viver-morrer' respeitavam uma ordem pré-estabelecida e um curso natural. O período se situa na Grécia antiga, berço da filosofia, com os estudos da '*physis*' pelos fisiólogos (por exemplo) e práticas socioculturais que denunciam essa resignação ativa e um certo desapego à vida, encarando-a como fenômeno natural, assim como todos os outros, não apenas relativos às mudanças e processos corporais/físicos, como inexoráveis.

Na sequência, avançando no tempo, o '**eu-corpo-coletivo**' foi a vivência de um corpo, em geral, doente, insalubre, mutilado, servil, levado ao sacrifício, até ao

autoflagelo, cujo sofrimento é compartilhado e dividido pela massa populacional ao longo da Idade Média. Os valores aqui determinantes são teológicos. O **'eu-corpo-individual'** da modernidade mostrou-se egóico ao longo do período, procurando o prazer, a saciedade e a realização psicológica. Apresentou-se narcísico, apreciando as formas belas, em progressivo processo de autodescoberta. A certa altura, o homem identificou-se de natureza dual, com uma dupla substância, e mesmo assim, reivindicou seu espaço nesse mundo, valorizando-se entre tantos, diferenciando-se.

Por fim, a sociedade contemporânea trouxe o homem a um patamar de conhecimento e autoconhecimento, proporcionando-lhe a interdisciplinaridade acadêmica (entre as quais, a biomecânica, todas as ciências biológicas e médicas, as ciências humanas, a filosofia), culminando com o surgimento do **'eu-corpo-humano'**, plural, cidadão do mundo, sem correntes ou raízes, com os dois pés no chão, construindo a sua corporeidade na concretude da vida real, com uma visão ecológica, sustentável da vida.

Do “eu-corpo-individual” da modernidade, a corporeidade contemporânea busca o “eu” no outro, nas relações sociais, na ‘fusão do coletivo’. É evidente que, apesar de destacarmos o conhecimento científico como um dos fatores principais a inaugurar esse período, o sujeito reinventou-se de várias maneiras, muitas delas vivendo concretamente a experiência corporal com o outro, ou seja, pragmaticamente, com os vários outros “eu-pele”, superando a episteme.

É a partir do final do século XIX, mas em especial no último quarto do século XX, que o homem intensificou a experiência do “eu-corpo-humano”, chegando a um verdadeiro clímax de transformação paradigmática nas práticas sociais em geral e nas artes, tornando essa experiência exponencial após a virada do milênio. Para Gumbrecht (2010), todo esse período faz parte de uma mudança e uma ruptura nas artes de execução, de um movimento de afirmação da “substancialidade corpórea”, apesar de ser antissubstancialista, de ‘construção’ da afirmação da presença como referência espacial e ‘desconstrução’ do universo da interpretação hermenêutica. No teatro, esse movimento passa a chamar-se pós-dramático (GUINSBURG; FERNANDES, 2009), enquanto o pensamento gumbrechtiano afirma a expressão “produção de presença”.

Desta forma, a 'virada performativa', nos anos 1960, eclode nas artes como um movimento de reflexão e ruptura de modelos, como vimos, não apenas no questionamento aos conceitos estéticos, mas também políticos, socioculturais,

comportamentais, etc. Uma verdadeira mudança de paradigma, transformando o *modus operandi* de diversos setores da sociedade, tendo como um dos principais protagonistas o corpo e a corporeidade e sua tentativa de emancipação, no paradoxo entre o efêmero e sua perpetuação além do espaço e do tempo. Como pergunta Crespo (1990, p.7-8, **grifo meu**) a seguir, este "fenômeno traduz uma verdadeira libertação do corpo"?

A emergência do corpo processa-se no quadro de uma profunda crise de civilização e de civilizações e, à primeira vista, poderia entender-se como um reflexo da crise de próprio Estado, porventura enfraquecido na sua missão de utilizar o corpo como instrumento privilegiado no controlo e regularização das condutas humanas. Em qualquer caso, julga-se que as novas maneiras de pensar, sentir e agir o corpo são indicadores de uma mudança. E a questão que se pode formular é a seguinte: **o fenómeno traduz uma verdadeira libertação do corpo, relativamente a antigos constrangimentos ou, pelo contrário, não representa mais do que uma forma, porventura subtil, utilizada pela sociedade para continuar a exercer a repressão?** [...] deverá sublinhar-se, em relação a um passado de negação do corpo bem como a um presente de afirmação do mesmo, um traço comum: a assimilação do corpo a um objecto real, existindo por si próprio, na sua materialidade biológica. No entanto, ao contrário do que desta ideia se poderia inferir, o corpo não é um dado imutável, antes se revelando na sua historicidade, sendo a origem e o resultado de um longo processo de elaboração social.

Sem precedentes na história das artes, esse movimento de liberalização e transgressões do corpo cria um 'efeito cascata' progressivo, como um 'espraiamento' nas suas manifestações em toda a cultura e nas artes. O corpo biológico-histórico do ator, do bailarino, do *performer*, manifesta-se presentificado num todo orgânico, como resultado concreto da 'epopeia do existir pessoal', marcado, 'tatuado' nas manifestações materiais da corporeidade. O efeito desta 'revolução da corporeidade' no teatro, e já podemos antecipar preliminarmente, pode ser observado na transição do que os autores consideram "teatro dramático" para um movimento denominado "pós-dramático". As condições que promovem a ruptura desse primeiro momento do teatro para a segunda condição contemporânea, segundo Fernandes (2009, p.16) é "[...] a ausência do drama e a queda da ilusão de realidade [...]", indicando que estes fatos "[...] compõem as linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático".

Nessa transição, resultado de uma profunda contextualização e desestabilização dos valores e normas predominantes, o corpo surge como o paradigma emergente que sintoniza e se apropria da realidade na qual ele gravita e desloca-se. Esse movimento em direção a concretude corporal 'nua e crua', percebida nas 'sensações da carne' transborda para o campo de investigação da

teatralidade onde vai eclodir na mais radical corporificação da presença, enfrentado por Azevedo (2009, p.128-9) com muita propriedade.

Qual o paradoxo enfrentado pelo ator no teatro pós-dramático? Quais as fronteiras, quais os caminhos (técnicos, reais, fisiológicos, formais) com que esse corpo se depara na sua construção para a cena, nas diversas desconstruções por que passa em sua natureza de corpo, em busca de tornar-se, talvez, algo mais que um simples corpo? O que, de fato, enfrentam esses corpos em sua abrangente multiplicidade, em suas tantas singularidades, em sua situação de corpos em vida, de corpos sujeitos à gravidade e à espacialidade, e, em decorrência dessa materialidade, à dor, ao envelhecimento, às secreções, ao desagradável, aos constrangimentos, à intimidade inevitável e ao devassamento de tudo que é íntimo que certas encenações propõem?

E por que há de haver um paradoxo? Esse teatro pós-dramático, surgido nos fins dos anos de 1960 e início dos setenta, conduzindo-se mundo afora pelas avenidas, espaços aéreos e vielas dos anos subsequentes tem, no corpo do ator, ator que se torna, mais que intérprete, performer, mais que performer, talvez apenas aquele que antes de ser um para o outro, que estes estudos carregam, tem que se haver com o que é ser um para ser o outro em si mesmo.

Corpo tocado pelo próprio corpo, corpo pesquisado, corpo que se reconhece, tão único, em sua assustadora carnalidade. Pois que o corpo do ator pós-dramático é, antes de tudo, um corpo carnal, visceral, em cores, tempos, lugares e temperaturas constrangedoramente reais. Corpo em suas culpas, medos, máscaras, transtornos de necessidades físicas que o acompanharão toda a vida [...].

O teatro pós-dramático quer o corpo humano do ator que deseja revelar-se, mais que tudo, como realmente é.

É esse 'paradoxo' questionado por Azevedo e vivido a cada cena pelo ator, *performer*, bailarino entre o laboratório de movimentos e vivências às contingências fisiológicas incontrolláveis no chão do palco, sentidas com maior ou menor intensidade, são tal qual 'flechas' e penetrarem na "assustadora carnalidade", percebidas como "constrangedoramente reais".

Paralelamente a toda essa 'ebulição' histórica, antropológica, etc., referente às ideias e comportamentos em direção à corporeidade, também desenvolveram-se na Filosofia diversas concepções ao longo de todo esse período, com investigações impactantes a partir do século XIX, onde a ênfase na ação corporal e motora do ser humano estendeu-se em profundidade a temas epistemológicos, ontológicos, éticos, estéticos, políticos, entre os principais, sendo responsável por um grande amadurecimento reflexivo nessa área.

Hoje, os temas 'corpo', 'corporeidade', 'movimento corporal', 'ação motora', etc., na filosofia, arrebatam enorme quantidade de investigadores interessados nos mais diversos aspectos, mesmo que grande parte ainda procurem abordagens que não privilegiam a existência concreta do corpo e os seus fatores multidimensionais

de interação na vida do ser humano. Parece-nos que a maior ênfase na abordagem das temáticas filosóficas ainda recai sobre a 'consciência' e o 'pensamento', ou seja, o corpo como um mero meio, como figuração, subtraindo da corporeidade e sua concretude espaço-temporal a condição de aspecto essencial na temática humana.

Por esse motivo, antes de analisarmos o *case* artístico a que nos propomos nesse estudo, o espetáculo "HD Hoje Dança", e essa identificação natural que trás em seu 'DNA' junto a aspectos importantes da corporeidade e sua imediatidade concreta nas artes de execução, é muito interessante destacar e refletir sobre algumas das diversas análises desenvolvidas em relação a forma como o corpo 'penetrou' em algumas filosofias e nos pontos de vistas críticos desenvolvidos durante o século XXI, alterando toda a dinâmica do fazer e sentir a arte.

3 ALGUNS FUNDAMENTOS: a presença, o performativo, o autopoietico

Portanto, a abordagem deste capítulo contém a apresentação dos principais fundamentos da “produção de presença”, ideia desenvolvida por Hans Gumbrecht (2010) no livro homônimo, onde também está incluída a estética do 'performativo', movimento emergente e contemporâneo na arte, apresentando grande afinidade a essa transgressão e ruptura com o paradigma estético predominante. Após isso, sustento a necessidade de reflexionarmos o corpo, o movimento (expressão corporal), a corporeidade e o espetáculo em questão, também como componentes de 'sistemas biológicos', onde necessariamente nos incluímos como seres humanos, compartilhando com outros seres humanos nossas vivências corporais, inevitavelmente biológicas, e assumo para tal reflexão os conceitos da “Teoria da Autopoiese”, de Maturana e Varela (2001, 2003).

A dimensão de presença 'corporifica' a arte, reivindica o corpo concreto na ação, na cena ou na performance. O corpo 'presentificado' é o sujeito, é o agente que se movimenta no espaço e no tempo. Este corpo é o 'palco' de significações e transgressões do espetáculo, mas também, o é como ser humano, um sistema biológico, organizado sob as leis que regulam os seres vivos. Portanto, sustento que a análise da corporeidade e do espetáculo sob o olhar da performatividade, como seres estéticos, políticos, numa dimensão antro-po-sociocultural, também deve alinhar-se a uma explicação que o dimensione biologicamente, como sistemas autopoieticos.

Hans Gumbrecht (2010) faz uma excelente análise filosófica das ideias que influenciaram as artes em diferentes períodos, subdividindo-as genérica e paradoxalmente em dois grandes grupos, sendo o primeiro ainda considerado o paradigma que domina a apreciação estética até os nossos dias, a 'dimensão de sentido', e o outro, objeto de investigação desse autor desde os anos de 1970, a 'dimensão de presença'.

Na dimensão de sentido o filósofo reúne quase toda a tradição filosófica, senão os seus períodos mais profícuos, representados na fase Clássica da Idade

Antiga e na Modernidade. A produção filosófica em geral nesses períodos estruturou-se com a ênfase no "sentido", ou seja, com base na 'produção do pensamento', na razão, na interpretação hermenêutica. Significa dizer que todo o conhecimento girou em torno de uma autorreferência humana que é 'puro pensamento'. Como exemplo mais claro dessa 'dimensão de sentido' pode-se citar a *res cogitans* cartesiana. Por outro lado, a dimensão de presença tem como autorreferência o corpo e os seus movimentos, o que significa que o sujeito 'produz' o eu e seus saberes a partir da presença material do seu corpo no mundo em interação com objetos e outros eu's produzidos por seus respectivos corpos. (GUMBRECHT, 2010)

Nota que Gumbrecht é sutil em caracterizar cada uma das dimensões, refinando a análise do que é a produção do sentido e da presença. Por simples menção ao corpo ou a presença deste como 'parte' do sujeito não significa a sua inclusão na segunda categoria. Ora, é importante destacar a permeabilidade desses conceitos analisados aqui, pois mesmo se atribuirmos uma determinada ideia filosófica na 'dimensão de sentido' gumbrechtiano, não a exclui da possibilidade de influenciar ou fundamentar pensadores e sistemas filosóficos relacionados à 'dimensão de presença'.

Esse é o caso de alguns filósofos como Maine de Biran e Maurice Merleau-Ponty, entre outros, que, provavelmente, influenciaram as ideias de "presença" e "performatividade", não apenas na filosofia, mas no próprio desenvolvimento desses movimentos pós-dramáticos no meio artístico por terem em seus escritos, referido diretamente a interdependência entre 'pensamento e ação', dando destaque à corporeidade na constituição do sujeito e sua interação no mundo.

Considerado um dos primeiros filósofos a incluir o corpo e os movimentos corpóreos em seu sistema filosófico, já no início do século XIX, Maine de Biran, para muitos, inaugurou a "filosofia do corpo". Entre os principais fundamentos do seu 'método reflexivo' está destacada a impossibilidade de refletir sem o soma, ou mesmo existir em plenitude, mas, ao contrário, somente a partir dele.

Um dos seus principais comentadores em língua portuguesa discute alguns excertos:

Se a motilidade é a faculdade de nos movermos, implicará a vontade que, por seu turno, implicará um 'eu que se move' e conhece no contraste com uma resistência. Um primeiro conhecimento é possível na sensação de movimento livre ou do esforço muscular, enquanto esta é, constitutivamente, uma relação: tal sensação traz 'consigo um sentimento

do sujeito ou da força da causa, eu que move, e o conhecimento do termo da sua aplicação; sentimento e conhecimento inseparáveis um do outro'. Eis o começo da real personalidade, com o primeiro acto essencialmente relativo, no qual o sujeito agente se sabe força, tanto no seu princípio, como no respectivo termo de aplicação. A sensação muito particular de movimento - será esta a tese de Biran - põe em jogo a actividade do sujeito motor; se negássemos um conhecimento que se concentra sobre os nossos próprios actos, não os veria 'como poderíamos a começar a existir para nós', e não existindo para nós, não se veria como algo poderia ser dito conhecido. (UMBELINO, 2010, p.179)

Sua investigação sobre a importância das sensações de mover-se, contrair, forçar, na tomada de consciência e no reconhecimento, na identidade do eu e, portanto, da existência do sujeito, permeia seus principais trabalhos. Este sentido atualmente é identificado como propriocepção, conforme já foi analisado anteriormente.

Umbelino (2010, p.189, **grifo meu**), ao discutir as ideias do filósofo de Bergerac (como era conhecido Maine de Biran) e flertando também com a ideia de 'presença', afirma que "[...] são inegáveis a importância e utilidade de um conhecimento objectivo do nosso corpo; logo inegável será também a necessidade de medir, de modo exacto, os limites desse conhecimento, o seu lugar, o seu campo legítimo de aplicação - para lá do qual não será 'do mesmo corpo que se considerará a **presença**".

Para Döppenschmitt (2008) diferentemente de Descartes, que mesmo considerando central a 'percepção imediata' no conhecimento diminuiu a sua importância na *res cogitans*, Maine de Biran funda a existência a partir da vontade e do "esforço", noção cuja ideia abarca consequentemente o próprio corpo em suas raízes.

Outra teoria filosófica que aborda a "presença" do corpo no mundo enquanto ação concreta e única do sujeito é a Fenomenologia, tendo filósofos como Husserl e Merleau-Ponty como signatários, colocando a corporeidade, a ação e as vivências corporais como vetores contingentes do 'conhecimento' e do 'reconhecimento' do humano enquanto ser moral, ontológico e epistemológico na intersubjetividade da sua natureza concreta, no espaço e no tempo, não simplesmente como *cogito*.

É possível identificar essa preocupação em Husserl quando promove uma reflexão terminológica afim de evitar controvérsias e ambiguidades. Diz ele: "Evitaremos totalmente, por conseguinte, a expressão 'fenômeno psíquico' e, sempre que a precisão seja exigível, falaremos de *vivências intencionais*. [...] Para ir

ao encontro dos hábitos linguísticos tanto próprios como alheios, usaremos, como expressão mais breve, a palavra *ato*" (HUSSERL, 2015, p.325). O filósofo enfatiza aqui a vinculação da consciência e do pensamento com uma ação do sujeito, uma vivência no mundo e na interação espaço-temporal.

Já na filosofia da corporeidade de Maurice Merleau-Ponty acerca da indissociação e da emergência entre o pensamento e a ação motora do sujeito no mundo, e da impossibilidade de percebê-lo/conhecê-lo/interagir a não ser na corporeidade, tem ressonância em estudos filosóficos ao longo de todo o século XX.

O movimento não é o pensamento de um movimento, e o espaço corporal não é um espaço pensado ou representado. [...] A consciência é o ser para a coisa por intermédio do corpo. Um movimento é apreendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu "mundo", e mover seu corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação. Portanto, a motricidade não é como uma serva da consciência, que transporta o corpo ao ponto do espaço que nós previamente nos representamos. (MERLEAU-PONTY, 1995, p.192-3)

A corporeidade merleau-pontyana é um 'resultado', mesmo que provisório, pois está sempre em fruição, deste processo contínuo relacionado a ação do sujeito percipiente no mundo. Cada célula do corpo em contato com o meio estaria constantemente adquirindo uma espécie de memória, e, funcionando conjuntamente com outras, buscariam o equilíbrio em relação ao espaço interno e externo, no qual interage. A corporeidade em Merleau-Ponty organiza as células, o corpo, o próprio cérebro, antecedendo-os na dinâmica da totalidade. Ainda podemos afirmar que o corpo Merleau-pontyano possui uma dimensão dinâmica de produção de presença no movimento, não transcendente, como se uma memória para além da fisiologia 'sentisse' o meio em que está inserido pelo movimento, para além das terminações nervosas.

Gumbrecht na obra "Nosso amplo presente" lembra novas "categorias" na abordagem contemporânea de um corpo 'presença': "O corpo humano — e com ele as coisas-do-mundo — recebe agora atenção e interesse renovados, sob as categorias de 'biopolítica' , 'política do corpo' , ou 'ecocrítica' . Este é, também para mim, um ponto no qual convergem trajetórias múltiplas." (GUMBRECHT, 2015, p.13). O filósofo não faz críticas a essas 'novas' abordagens, mas as diferencia do seu modo de perceber a corpo na forma de 'ser' humano, considerando que as demais, em geral, possuem em seus desdobramentos um objetivo à frente,

perseguem ou almejam um fim melhor, semelhante a progressos provenientes de uma evolução na maneira do sujeito refletir a sua corporeidade. Gumbrecht é reticente quanto a este ponto, praticamente indica uma 'suspensão de juízo' nesse caso. Portanto, ainda poderíamos se fosse o caso, mencionar as importantes análises acerca do corpo e da corporeidade desenvolvidas por grandes filósofos contemporâneos como Nietzsche, Foucault, Arendt, Levinas, entre outros, mas aí estenderíamos demasiadamente este estudo.

3.1 Performativo como produção de presença

Em função da importância de Hans Ulrich Gumbrecht na temática "produção de presença", o presente item (3.1) foi estruturado com base em duas de suas obras mais importantes (GUMBRECHT, 2010; 2015) e, portanto, são utilizadas na menção a autores e cronologia de fatos históricos.

Sendo um dos conceitos fundamentais deste TCC, é fundamental destacar que a ideia de 'presença' no pensamento gumbrechtiano está relacionada diretamente ao corpo e a corporeidade, justificando, portanto, a ênfase e o aprofundamento no estudo desses conceitos até aqui. A insistência na temática da corporeidade dá-se pela determinação em toda a sua abordagem teórico-prática, que, não apenas Gumbrecht desenvolve para fundamentar o que chamou de "materialidades da comunicação", mas que está presente nos fundamentos do teatro pós-dramático (GUINSBURG; FERNANDES, 2017) e no 'Teatro Físico' (ROMANO, 2015).

O autor parte de um pressuposto histórico onde as interações humanas se dão pelas ideias e pelo pensamento, onde há uma grande predominância do "paradigma da 'interpretação'" no ato de conhecer ou interagir com o objeto, enquanto ele propõe-se a desenvolver uma abordagem com o foco na "produção de presença", não de uma 'mente' ou uma 'inteligência observadora' presente à cena ou ao palco, mas uma 'presença' contextualizada aí "[...] como uma referência espacial. O que é 'presente' para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance a tangível para nossos corpos." (GUMBRECHT, 2010, p.38)

Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, “tocará” os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o cogito cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano. [...] Hoje, qualquer reflexão viável acerca da presença terá de quebrar a convenção intelectual (que já está desaparecendo) “pós-moderna”, segundo a qual todos os conceitos e argumentos aceitáveis devem ser “antissubstancialistas”. (GUMBRECHT, 2010, p.39)

A presença, então, para Gumbrecht (2010) está condicionada a concretude espaço-temporal do corpo. Pode-se dizer que essa presença que, segundo o autor, “toca os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados”, é dinâmica e estendida a todos que participam naquele recorte de espaço-tempo, onde o campo sensorial dos corpos amplia-se e abarca todo o potencial perceptivo, incluindo os receptores fisiológicos, não apenas externos (exteroceptores), mas aqueles que codificam as experiências internas e dos movimentos do corpo.

Na dança e no teatro, por exemplo, não apenas os atores-bailarinos deslocam-se, mas o espectador, literalmente se move, em função da intensa recepção dos estímulos e das ‘microcontrações’ musculares que o corpo realiza, imperceptíveis, “reproduzindo” os movimentos junto com os protagonistas do espetáculo. É um ‘arranjo original’ de infinitas alterações neurofisiológicas (eletroquímicas) centrais e periféricas nesses corpos, unindo a todos em um grande ‘campo eletromagnético’, onde eles se ‘veem’ e se “tocam” conforme a afirmação gumbrechtiana. Talvez, poderíamos comparar com a situação na qual encontra-se um ‘torcedor’ ao assistir a um jogo de futebol. Ao acompanhar os movimentos técnicos e táticos, tanto da sua como da outra equipe, literalmente ele ‘se torce’, num jogo de contrações, relaxações musculares e mudanças constantes de postura e deslocamentos corporais. É um ‘torcedor’, anatômico e fisiologicamente falando.

Gumbrecht utiliza a “autorreferência humana” e suas mutações para fazer uma associação desse tema filosófico a períodos históricos, identificando e relacionando diferentes períodos e características do conceito. Prefere associá-lo a ‘realidade vivida’ pelas pessoas, mais do que as transformações no conceito teórico. É interessante como o autor procura fazer a abordagem tentando mostrar como as pessoas se “viam” ou se identificavam, com bases nas informações da época. Na

Idade Média, em um mundo de superfície plana, o homem se vê integrado ou rodeado por um mundo criado por Deus. No período inicial da modernidade, aponta o Homem “vendo-se” como um observador externo, descobrindo-se excêntrico ao mundo, revelando mais tarde a excentricidade da figura humana, como uma “entidade intelectual e incorpórea”. A divisão entre o mundo material e espiritual é a “[...] origem de uma estrutura epistemológica em que a filosofia ocidental se apoiaria de agora em diante, o paradigma ‘sujeito/objeto’ [...] atribui ao corpo humano um lugar ao lado dos objetos do mundo, enquanto no pensamento medieval se acreditava que espírito e matéria eram inseparáveis” (GUMBRECHT, 2010, p.45-7).

Segundo Gumbrecht (2010, p.48-9), cada vez mais, convencionou-se “ver” o mundo rodeado de objetos, incluindo o corpo humano, que “exprimem sentidos mais profundos”, iniciando uma transição para o “contexto epistemológico” no qual passamos a ‘ver’ o mundo e o homem, o “paradigma da interpretação”. O autor ainda afirma,

A interpretação do mundo começa a ser entendida como uma produção ativa de conhecimento acerca do mundo: é vista, acima de tudo, como algo que ‘extraí sentidos inerentes’ dos objetos do mundo [...] (só a partir do século XIX se passou a entender mais amplamente a interpretação como uma atribuição, e não como uma identificação, de sentido). [...] Só quando o sujeito aos poucos estabeleceu para si um papel ativo, que implica a capacidade e o direito de produzir novos conhecimentos, tornou-se pensável e atraente a ideia de acumular e, em última análise, ampliar a quantidade de conhecimentos disponíveis ao ser humano. Acoplada a essa nova autoatribuição, porém, apareceria a ideia de o ser humano querer e ser capaz de mudar e transformar o mundo.

O pensamento gumbrechtiano indicando essa relação entre a autorreferência humana e a coerência numa linha de tempo, segue procurando as matizes no pensamento da filosofia ocidental que nos trouxeram até os modelos estabelecidos hoje. Bem esquemático, resume todo o processo em dois eixos, um horizontal, que opõe o sujeito (observador, incorpóreo) e o mundo (formado pelos objetos materiais, incluindo o corpo humano), e o outro vertical, constituído pela interpretação do mundo, de onde o homem extrai o conhecimento e a verdade. Antecipando a hermenêutica filosófica do século XIX, propõe chamar essa visão de mundo de ‘campo hermenêutico’, lembrando que a ‘interpretação’ já era à época um paradigma predominante, tornando-se mais tarde o modo exclusivo como a cultura ocidental passou a compreender as relações dos homens com o mundo, e o que passaria a ser a única forma de acesso ao conhecimento desse mundo material distinto.

Até mesmo o modo de ‘interpretação’ do mundo sofreu mutações e vai configurar-se a partir do final do século XIX numa estrutura narrativa da realidade observada, diferente das formas anteriores que Gumbrecht associa a uma observação ‘em espelho’ do mundo. É só na fundação da Hermenêutica filosófica, tendo em Dilthey uma de suas maiores expressões, que essa ‘visão’ de interpretação da realidade irá estender-se por todo o século XX.

É apenas no final do século XIX que algumas escolas filosóficas contemporâneas traçam abordagens alternativas ao predomínio hermenêutico, sendo que Gumbrecht destaca a profunda influência que Heidegger exerceu nessa transformação do paradigma da interpretação da realidade binária sujeito/objeto. Também demonstra a importância que este filósofo tem no desenvolvimento do ‘paradigma da presença’, se assim posso me referir ao movimento nas artes que teve grande influência da filosofia.

Afirma Gumbrecht (2010, p.70),

Heidegger substituiu o paradigma sujeito/objeto pelo no conceito de “ser-no-mundo”, que, por assim dizer, deveria devolver a autorreferência humana ao contato com as coisas do mundo (nesse sentido, “ser-no-mundo” era uma reformulação, mais do que uma substituição radical do paradigma sujeito/objeto). Contra o paradigma cartesiano, Heidegger reafirmava a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência humana; ele começou a desenvolver a ideia de um “desvelamento do Ser” (nesse contexto, a palavra Ser refere-se sempre a alguma coisa substancial) para substituir o conceito metafísico de “verdade”, que aponta para um sentido ou uma ideia.

Simultaneamente, como já indicamos no capítulo 2 deste estudo, houve uma convergência progressiva através da história de vivências e concepções de corporeidade, que culminaram a partir de diversos movimentos transgressores no século XX, em diversas áreas acadêmicas e movimentos sociais, no desencadear desse novo paradigma da presença, não só nas artes, mas na filosofia com as concepções não hermenêuticas, estabelecendo tensões com o paradigma dominante.

Para Gumbrecht, Heidegger ocupou e ainda ocupa um papel fundamental neste processo de superação da ‘pura interpretação’, ou seja, não apenas representação/sentido. Seu legado, como o de outros filósofos, contribuiu para o avanço rumo a abordagens filosóficas híbridas ou de superação completa, onde pelo menos surgiu espaço à substancialidade física e passou-se a poder “morder o real” antes da sua representação, como menciona Pellejero (2017).

Em outra obra, Gumbrecht esclarece: “Por ‘presença’ pretendi dizer – e ainda pretendo – que as coisas estão a uma distância de ou em proximidade aos nossos corpos; quer nos ‘toquem’ diretamente ou não, têm uma substância.” (2015, p.9)

Na filosofia gumbrechtiana, então, o corpo é a referência do paradigma de presença, da disposição que o ser humano assume diante que está presente concretamente, no recorte espaço-tempo, sendo ‘tocado’ pelo movimento, pela imobilidade, por todos os sentidos que atuam sobre os corpos.

Essa constante tensão entre o ‘sentido’ e a ‘presença’ apontada na filosofia gumbrechtiana normalmente remete a uma dicotomização dessas possibilidades no viver, criar e analisar a obra ou a manifestação artística. Mas, o próprio filósofo, nesse sentido, alerta insistindo que a forma pura ou ideal da ‘cultura de sentido’ e ‘cultura de presença’ talvez nunca se manifestem, e solicita que esses conceitos sejam abordagens *Idealtypen*, citando Max Weber na tradição da sociologia. O que o autor concede é uma análise geral de períodos históricos onde uma ou outra ‘cultura’ teve maior predominância, como é o caso da ‘cultura de sentido’ que, segundo Gumbrecht, foi marcante na fase clássica da Idade Antiga e na Idade Moderna, tendo, por outro lado, a ‘cultura de presença’ maior predomínio na fase pré-socrática e na Idade Média (GUMBRECHT, 2010, p.104-5).

Gumbrecht sem ser exaustivo, vai investir numa abordagem ampla e com uma estrutura comparativa, entre essas duas ‘culturas’, com a intenção de esclarecer mais profundamente as principais ‘categorias’ da ‘cultura de presença’, o que ele chamou de “[...] uma tipologia dupla [...] para sugerir a simples possibilidade de um repertório não exclusivamente hermenêutico de conceitos de análise cultural” (GUMBRECHT, 2010, p.106). O que ele faz, então, é apresentar nove categorias de análise, comparando entre si as dimensões de ‘sentido’ e de ‘presença’, para aplicá-las às artes de execução. Faz questão de estabelecer essa tipologia como dinâmica, havendo muitas vezes a sobreposição de categorias nos eventos culturais analisados, o que o leva a considerar os “tipos ideais” de conceitos (já referido anteriormente), por isso reforça a necessidade de entendermos os dois eixos de investigação como “cultura de sentido” e “cultura de presença”.

Nota que essa tipologia com nove categorias são, conforme o filósofo, um conjunto de conceitos com o objetivo de “ultrapassar” um paradigma nas Humanidades que é quase exclusivo, ou seja, a “interpretação”. Cada conceito diz respeito a maneira como as dimensões de ‘sentido’ e ‘presença’ posicionam-se em

relação a "autorreferência humana", ao "mundo", ao "conhecimento", aos "signos", a "ação", a "dimensão espaço-temporal", a "relação/interação corpo-espaço", ao "evento" e, ao "lúdico/ficção" (GUMBRECHT, 2010).

Ainda com a intenção de aprofundar a 'presença' na arte, compara as duas concepções, utilizando expressões figurativas para abordar quatro conceitos que ele considera maneiras diferentes de "apropriação-do-mundo" sendo duas delas referentes a 'dimensão de presença', que são "comer" e "penetrar". As imagens gumbrechtianas tem o "[...] intuito de sugerir e inspirar imagens e conceitos que nos ajudem a captar as componentes não interpretativas da nossa relação com o mundo" (GUMBRECHT, 2010, p.114). As duas expressões figurativas que representam a "cultura de sentido" tem um cunho mais 'espiritual', uma chamada de "misticismo" e a outra caracterizada na relação de um "pai-de-santo", ambas mais vinculadas à interpretação.

Nesta reflexão comparativa, a maioria das nove categorias possui o 'eixo' (fator) "corpo" ou a "corporeidade" como referência principal na caracterização da 'presença'. Isso é importante para a posterior análise do espetáculo "HD Hoje Dança", tendo em vista a natureza concreta dessa obra que está em relação direta com estes dois fatores num aporte de dança-teatro. A abordagem de ambas as classificações são discutidas por Gumbrecht no capítulo "Para além do sentido: posições e conceitos em movimento", na obra "Produção de Presença", e estende-se da página 106 à 117.

A primeira categoria, "autorreferência humana", já abordada nesse estudo, é, provavelmente, a mais antagônica, onde predomina o 'pensamento' na "cultura de sentido", também conhecida como 'consciência' ou '*res cogitans*'; e o 'corpo', na 'cultura de presença', analisada anteriormente.

A segunda categoria do referencial gumbrechtiano está relacionada a "posição do ser em relação ao mundo". Na cultura de sentido o ser humano ocupa um espaço 'excêntrico', 'de fora', 'externo' ao mundo, diferenciando-se e interpretando subjetivamente os objetos materiais do mundo. Na cultura de presença o homem (incluindo sua parte biológica, o corpo) está inserido, é parte inerente e dinâmica do mundo.

O "conhecimento", terceira categoria, na 'cultura de sentido' ele é produzido por um sujeito que interpreta o mundo, está externo a ele, dentro do paradigma sujeito/objeto, enquanto na 'cultura da presença' o conhecer é intrínseco ao sentir,

ao mover-se, ao abrir-se às vivências da corporeidade, ele provém do desvelamento do Ser.

Poderíamos designar como “signo” a quarta categoria, e onde Gumbrecht revela que a oposição entre as três primeiras é determinante para esta. Nas “culturas de sentido” é um sujeito significativo que atribui um signo a determinado objeto, diferente da “presença” em que o signo é atribuído de forma compartilhada, na fusão ‘carnal’ e no espaço-tempo onde interagem. O autor utiliza o modelo aristotélico da junção entre substância e forma para dar o modelo de signo.

A “ação” é a quinta categoria e na “cultura de sentido” está relacionada, segundo Gumbrecht, a fins teleológicos, visando uma transformação racional, intencional e planejada do mundo, em que a maior ‘motivação’ do ser é transformar o comportamento. Na “cultura de presença”, qualquer transformação se dá no relacionamento e nas vivências naturais, espontâneas, não programadas, desencadeadas a partir do contato e da conexão dos corpos humanos e das corporeidades.

A “dimensão espaço-tempo” pode ser assim denominada como sexta categoria, sendo que na “cultura de sentido” o espaço não é predominante, mas sim a temporalidade é fundamental como resultado da sua relação com a consciência. Na “cultura de presença” o espaço é fundamental, pois é onde o corpo interage, a espacialidade se constitui ao redor da corporeidade e dos outros corpos/objetos do mundo que compartilham as experiências. A temporalidade se esvai na efemeridade do movimento, onde cada ação única, inimitável, irreproduzível.

A sétima categoria é o resultado de uma certa tensão entre “o espaço e sua ocupação pelo ser humano”. Gumbrecht trabalha com a ideia de que numa “cultura de presença” essa relação é constantemente convertida em violência, onde o aqui e o agora, a concretude e o imediatismo das ações bloqueiam o acesso dos corpos no espaço, contra outros corpos. Na cultura de sentido, há sempre um adiamento, uma procrastinação infinita da violência, inclusive a tentativa de excluí-la, transformando essa tensão em potencial de poder.

O conceito de “eventos” é a oitava categoria gumbrechtiana, e na “cultura de sentido” ele a considera inseparável da ‘inovação’ e do ‘valor de surpresa’, enquanto em uma “cultura de presença” seria irreconciliável a ‘eventidade’ conectar-se a inovação e a surpresa, pois o ser humano interage no concreto e na manifestação

artística há uma percepção do real e não de representação ou imaginação que possibilite a surpresa.

No “lúdico/ficção”, como nona categoria, Gumbrecht avalia que nas interações entre participantes, nas “culturas de sentido”, as ideias são vagas, limitadas ou nulas referentes às motivações que orientam seus comportamentos. Essa ausência de motivações (pode ser inconsciência) no comportamento dos participantes é substituída pelas regras, mesmo que não sejam pré-estabelecidas. Na “cultura de presença”, o filósofo entende que não há conceitos de lúdico e ficção uma vez que não existem ações definidas como comportamento humano estruturado por motivações conscientes, nem o contraste desses conceitos com a seriedade das interações cotidianas.

As nove categorias propostas por Gumbrecht em sua obra dão contornos de sentido ou presença à apreciação das manifestações artísticas, principalmente nas artes de execução, apesar de terem uma aplicabilidade mais ampla. A análise dessa categorização sob a ótica do paradigma da presença prioriza o corpo (que é material), os elementos materiais e o contexto físico, bem como as interações entre os corpos, os corpos e os objetos, os corpos e o espaço, e as interações corpo-objeto-espaço. Também há relações temporais entre esses elementos.

Em relação aos quatro diferentes tipos de apropriação-de-mundo propostos por Gumbrecht, vou limitar-me a expor os dois que estão diretamente relacionados à “cultura de presença”, o “comer” e o “penetrar”. Observando os termos fica evidente a intenção do autor numa aproximação com o mundo concreto, o mundo material, sendo verbos relacionados a ações dos corpos no espaço em interação com outros corpos ou objetos. Além disso, sugerem componentes não interpretativos de apropriação-de-mundo, dando a impressão de interação física.

No caso do primeiro conceito gumbrechtiano, ele está relacionado a “comer as coisas do mundo”, digeri-las com intensidade, mesmo nas interações sociais, na relação com outras corporeidades, praticar a antropofagia, como no exemplo teológico medieval de comer o corpo e beber o sangue de Cristo. Na reflexão desse conceito, o autor lembra que o ato de comer os objetos e as corporeidades do mundo sugere a possibilidade de também sermos ‘descarnados’, comidos e digeridos por outros corpos, desencadeando o medo de sermos dilacerados.

Penetrar coisas e corpos – ou seja, contato corporal e sexualidade, agressão, destruição e assassinio – constitui um segundo tipo de apropriação-do-mundo, no qual a fusão de corpos com outros corpos ou com coisas inanimadas é sempre transitória e, por isso, abre necessariamente um espaço de distância ao desejo e à reflexão. (GUMBRECHT, 2010, p.114-5)

A clara intenção do autor é aproximar o termo 'penetrar' de um conjunto de ações corporais voltadas a transgressão e a dinâmicas subversivas da ordem, tal como a penetração temida sem consentimento ou o abandono às regras civilizadas. Mas, também pode-se entender a penetração de objetos inanimados ou uma exploração profunda da sua natureza e de suas 'entranhas'. Dessa forma, configura-se desde a sua gênese, o espetáculo HD Hoje Dança com o DNA da 'cultura de presença'.

Mas, assim como uma das propostas centrais dessa investigação configurava-se em analisar o HD conforme sua essência performativa, com base no 'paradigma de presença', também desafiou-nos a ideia de compreender este espetáculo como um 'sistema biológico', não apenas por ser vivenciado por seres humanos, mas por constituir-se em 'organismo ontológico', capaz de produzir 'presença' no mundo enquanto um sistema autopoietico.

Portanto, na sequência, vamos expor alguns conceitos fundamentais dessa teoria, identificando uma aproximação do Espetáculo HD Hoje Dança com as principais características de um 'sistema autopoietico de 3ª ordem', tecendo algumas reflexões filosóficas a partir daí.

3.2 Autopoiese

A "Teoria da Autopoiese" de Maturana e Varela (2003) é, como os próprios autores afirmam, uma teoria voltada aos sistemas biológicos, aos seres vivos. De acordo com ela, os sistemas autopoieticos podem existir ou constituírem-se como organização em três níveis, sendo **a célula**, a unidade mais simples, de primeira ordem, **os organismos** (incluindo o homem), de segunda ordem, e os de terceira ordem (colmeia, família, **sistemas sociais**, etc.) como sendo o conjunto de organismos.

Em todos os três níveis, de acordo com os autores (MATURANA; VARELA, 2001), os sistemas vivos são unidades discretas compostas que existem no domínio

relacional onde operam em totalidade. Manifestam-se como sistemas com uma organização particular e a partir desta define-se sua identidade e a maneira como vive e mantém seu domínio de interações e relações.

Portanto, para os autores, a 'autopoiese' é condição necessária e suficiente para caracterizar o 'ser vivo', sendo explicado a partir daí toda a sua fenomenologia, no caso aqui, o ser humano. Há uma simbiose entre a unidade autopoietica e o ambiente, com perturbações e deformações recorrentes associadas a ambos, organismo e meio, promovendo sucessivas modificações na estrutura do sistema, graças a 'plasticidade' presente ao longo de toda a ontogenia. Nessa história de interações constata-se a possibilidade dos sistemas autopoieticos 'interatuarem' também com seus próprios estados, recorrentemente (os que possuem SN), desenvolvendo com outros sistemas um 'domínio consensual', que também provoca novas perturbações e deformações, num constante processo de 'auto-organização'. (MATURANA; VARELA, 2003)

Ainda mais interessante é quando propomos uma questão muito sensível, mas que nem sempre está clara: "Como é que ocorre todo esse processo de autopoiese em sistemas biológicos complexos como os seres humanos"? Nota que à pergunta não interessa nem "o que" e nem o "porque" nessa dinâmica, mas "como" os organismos operam em sua ontogenia/filogenia como sistemas autopoieticos.

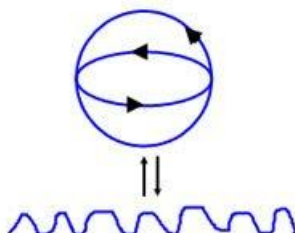
Provavelmente, e no meu entendimento esse é o passo revolucionário para entendermos nossa humanidade, somos o que somos em função do 'movimento' e de nossa 'corporeidade' frente as interações, ou seja, "como" certas 'derivadas naturais' (nossas escolhas) se auto-organizaram através dos nossos movimentos corporais, promovendo mudanças recorrentes em nossa estrutura, interagindo plasticamente desde alterações provocadas no ambiente, em um movimento dinâmico e circular, ininterrupto.

Nesse sentido, o *status* do 'movimento' e da 'corporeidade' humana "incorpora-se" ao ser humano, como seu integrante/constituente ativo e não mais a partir de uma visão fragmentada, como objeto (corpo) ou produto (movimento). "Ser" humano somente o é no movimento. Então, como constituente da nossa organização, necessitamos da 'dinâmica motora' para promover as interações e criar novas mudanças e "acoplamentos estruturais" nos sistemas autopoieticos de 3ª ordem, a partir das corporeidades componentes desses sistemas sociais. Assim

como nosso domínio cognoscitivo e domínio emocional, o domínio da corporeidade/motricidade nos é constituinte, integra nosso "eu", individual e coletivo. Esse é um dos conceitos importantes para compreender o espetáculo HD Hoje Dança como sistema autopoietico de 3ª ordem.

Portanto, como afirmam Maturana e Varela (2001), é fundamental compreender que na teoria da autopoiese, na medida em que nós (seres humanos) somos sistemas autopoieticos de segunda ordem vivemos em um domínio de organização fisiológico e anatômico que opera em uma totalidade, com interações recorrentes com o meio e com constantes acoplamentos estruturais, tanto como consequência da nossa dinâmica interna quanto como resultado das interações com o entorno, provocando novas interações, novos acoplamentos, e assim sucessivamente em uma circularidade, em um fluxo contínuo de auto-organização. A figura abaixo demonstra claramente essa disposição do sistema autopoietico em um fluxo contínuo de interações, entre seus elementos internos, e externos com o meio.

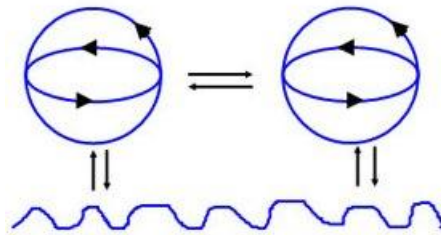
Figura 1 - Esquema representando o organismo com o seu SN



Fonte: Adaptação de Maturana e Varela (2001, p.200)

Desta forma, para Maturana (2009) o 'ser humano' surge das interações recorrentes da 'corporeidade humana' (a corporeidade do Homo sapiens sapiens) e da dinâmica característica da vida humana em interação. Nesse cenário, o autor incluí a presença do observador, no caso nós próprios, que veria esse organismo em interação, ou seja, num sistema de terceira ordem em interações contingenciais, incluindo-se na auto-observação, promovendo seus acoplamentos estruturais internos e também acoplamentos de terceira ordem, aí sim visíveis ao observador, conforme a figura a seguir.

Figura 2 - Esquema representando o acoplamento estrutural de organismos



Fonte: Adaptação de Maturana e Varela (2001, p.200)

Toda 'vivência corporal', portanto, inclui em sua dinâmica o elemento instintivo (evolução filogenética) e o ontogenético, além de se realizar ontologicamente a partir de outros corpos, sendo parte ativa do sujeito e compondo a estrutura fenomênica da vida, provocando em si e no outro, bem como em toda a dinâmica espaço-temporal, alterações mútuas e recorrentes.

Portanto, os sistemas autopoieticos de terceira ordem, os sistemas sociais, possuem uma dinâmica de interação contínua e contingente com o organismo, provocando também um fluxo contínuo de modificações congruentes, no organismo e no meio, garantindo seu funcionamento e sobrevivência. Caso cesse essa dinâmica o sistema se desintegra.

Em sua mais recente obra Maturana e Yañez (2015, p.35) descrevem os seres vivos (e, conseqüentemente, os seres humanos) como "[...] seres que existem em si como organismos em contínua produção de si mesmos em sua permanente autopoiese". Esse processo se desdobra em um âmbito 'ecológico sensorial-operacional-relacional', que os autores classificam como o 'seu nicho', onde os seres 'interatuam e intercambiam'.

Nota que o termo 'ecológico sensorial-operacional-relacional' não aparecia em obras anteriores, sendo resultado dos seus estudos e reflexões após a criação e o trabalho com uma equipe multidisciplinar no seu empreendimento denominado 'Matriztica', voltado ao estudo do humano e às organizações humanas. É importante essa consideração porque também cada vez mais ganha destaque em sua teoria a ideia de 'nicho', ou seja, do meio onde interagem e se autoproduzem continuamente os sistemas autopoieticos individuais. Significa dizer que o nicho é condição necessária para definição e existência daquele ser vivo, incluído aí também homens

e mulheres. Esse componente ecológico de 'nicho' destacado aqui na dinâmica autopoietica do organismo pode ser comparado com as categorias "dimensão espaço-temporal" e "relação/interação corpo-espaço" da filosofia gumbrechtiana.

Esse status ontológico e epistêmico é reforçado pelos autores quando caracterizam o nicho como o "[...] espaço sensorial-operacional-relacional [...] visto como a localização do nosso observar". Mais adiante afirmam que ele (o espaço) "[...] é, para cada organismo (bactéria, fungo, planta, animal) o fundamento do seu existir como a boa terra multidimensional que o acolhe, como o espaço ecológico que o torna possível" (MATURANA; YAÑEZ, 2015, p.35).

Um sistema social, seja de que tamanho for e com qual propósito exista, realiza-se e tem sua existência em um nicho, formando o que os autores denominam como 'unidade ecológica organismo-nicho' (MATURANA; YAÑEZ, 2015).

Portanto, sustento que o espetáculo de teatro ou dança, e, no caso em específico, o "HD Hoje Dança", constitui-se como sistema social e pode ser considerado um sistema autopoietico de terceira ordem, mesmo que efêmero, mas sendo concretamente uma 'unidade ecológica organismo-nicho', com um existir multidimensional em um 'espaço sensorial-operacional-relacional'. Ele foi anunciado pelas diretoras com a perspectiva de apresentar uma "fotografia teatral dançada", ou seja, um espetáculo híbrido, com mais de uma modalidade artística, todas de execução e presença.

Reconhece-se sua existência num recorte espaço-temporal mesmo que pequeno, mas ainda com algumas relevantes características de sistema social efetivo, com organismos autopoieticos de segunda ordem em interações recorrentes, num fluxo contínuo de conversações recursivas, considerando o linguajar como toda forma de expressão da corporeidade, com acoplamentos estruturais sucessivos, observado e auto-observado por um observador, promovendo derivas naturais em todos os seus componentes, organismo-nicho.

Podem-se levantar dúvidas quanto a concretude do espetáculo enquanto sistema autopoietico de terceira ordem, ponderando-se que seria o 'grupo' formado por diretoras, equipe de produção e atores-bailarinos e não o espetáculo em si, o detentor do status de 'ente'. Mas, nota que o fato de sabermos que estas unidades autopoieticas apenas reuniram-se em função desse evento e que a assistência é formada por outras tantas unidades autopoieticas que participam da dinâmica relacional e estão em interação nesse 'espaço sensorial-operacional-relacional',

torna coerente considerar o espetáculo em questão um sistema autopoietico, ou seja, o principal fator de elo entre todos, o que significa que a sua dimensão estaria envolvendo todos os organismos desse sistema, as próprias pessoas. Portanto, estou concedendo aqui status ontológico ao espetáculo e todos os seus desdobramentos concretos, reais.

Mais do que isso, poderia se considerar e descrever todo esse processo, da concepção do espetáculo até sua apresentação final e fechamento, com uma existência e uma unidade espaço-temporal definida, como compondo um sistema autopoietico no qual o conjunto dos sistemas/unidades autopoieticas particulares (nós) estiveram em constante acoplamento estrutural, promovendo infinitas e novas mudanças estruturais na conduta e, portanto, modificando toda a sistemática de interações.

Por isso, um dos aspectos a ser discutido aqui está relacionado ao dimensionamento de uma linha temporal para chegar-se a uma definição 'do que é o espetáculo'. Seria impossível com a precisão da métrica estabelecer os limites exatos do início e do final dessa obra de arte, mas podemos questionar se ela já não possuía status ontológico quando foi concebida/gestada pelas diretoras até o ponto em que, mesmo 'cerrando-se a cortina', ela está registrada em fotos, vídeos, crítica, noticiário e continua 'existindo' na memória das pessoas, bem como na influência exercida sobre o trabalho e a vida das unidades autopoieticas desse sistema.

Concordo com Maturana (2009) quando associa a experiência estética a um sentimento de plena conectividade com o mundo. Mas, também acredito em uma ruptura dinâmica com a ordem, com a nossa pseudo-harmonia com o mundo, principalmente nas artes de execução, como as que estão em pauta aqui nesse ensaio (teatro, dança). É uma ruptura que não é apenas mental, mas elaborada na corporeidade de quem participa do espetáculo, iniciando pelas microcontrações involuntárias da musculatura corporal da assistência, orquestrada a partir da observação dos atores-bailarinos e seus movimentos, gestos e reações. É a capacidade humana de sentir empatia, mimetizar 'o que' e 'como' sente o nosso 'conspécífico', estabelecendo-se um vínculo visceral, onde sentimos a dor, a alegria, as contrações de quem está no palco. Nesse caso há uma plena conectividade com o mundo criado no espetáculo, nesse sistema autopoietico complexo, onde construímos e nos reconstruímos incessantemente ali.

Mas, ao mesmo tempo nos desligamos da realidade ou a exacerbamos, nos desconectamos dos julgamentos do dia a dia, alterando dramaticamente nossa percepção...sorrindo, odiando, chorando, temendo...inebriados, imersos nesse espetáculo que tem status ontológico, um sistema que cria, nos incita e que modifica nossa maneira de ver o mundo, nos pressiona a novos acoplamentos estruturais e a derivas naturais, também modificando-se, congruente e recorrentemente.

O Espetáculo HD propõe um tema entranhado de humanidade, pois nele as fases da nossa ontogenia sucedem-se da gestação à decrepitude, num 'linguajear' expressivo-motor característico de tensão nos corpos que assistem, provocado por uma memória cinestésica primitiva, reflexa, involuntária, que faz-nos contrair e relaxar, expressando interações num 'domínio consensual de coordenações consensuais de ação' entre organismo e meio.

Por este motivo, concordo com Maturana (2009) quando afirma que a experiência estética humana possui a multidimensionalidade da vida humana, e reforço que isso é acentuado principalmente com a dinamicidade das artes de presença e execução.

Ao destacar neste trabalho as artes de presença inseridas na virada performativa, vamos na sequência procurar fazer uma descrição/análise do espetáculo de dança-teatro "HD Hoje Dança" com aproximações filosóficas aos conceitos da presença e da performatividade. Além disso, no caso do espetáculo em estudo, proponho também uma aproximação da corporeidade, expressão corporal e movimentos dos artistas/*performers*, em interação com o público, como um processo relacionado aos sistemas autopoiéticos, com base na 'Teoria de Santiago'.

4 HD HOJE DANÇA...aproximações: presença, *performance*, autopoiese

Assisti em 2013 ao espetáculo chamado "HD* Hoje Dança", no CEAD/UEDESC, concebido e dirigido por Hanna Luiza Feltrin e Luanda Wilk, estrelado pela atora-bailarina Julia Weiss e pelo ator-bailarino Diogo Vaz Franco. Após seis anos da sua apresentação (em junho/2013), HD *Hoje Dança é redescoberto para uma investigação filosófica com base na sua proposta temática e na dinâmica de construção pós-dramática e performativa. As informações desse espetáculo incluindo as citações literais mencionadas neste trabalho estão disponíveis em link próprio do "HD* Hoje Dança".³

Logo à entrada já era visível e muito marcante o palco nu (Figura 1), caracterizando a ausência de qualquer cenário, como se ali fosse ocorrer um ensaio, apenas com um tecido branco ao fundo colocado estrategicamente, dando a impressão de ter sido inserido no ambiente para 'esconder' a parede manchada e escura atrás do palco, mas que terá influência marcante no jogo de luzes.

Figura 3 - Vista parcial do palco: Espetáculo HD Hoje Dança



³ <https://damabranca.wixsite.com/hdhojedanca?fbclid=IwAR2IbDpMFkdU8CGTQCtCwtry4i5JHGP7-2QnMZgzpPifKqt10bQ6LYveM>

É como se, instantaneamente à chegada e sem cenário montado, o público no primeiro contato com o espetáculo já sentisse a 'quebra' de qualquer ligação sensorial com o ficcional, com a ilusão. Uma 'cena crua', 'sem sentido', uma ruptura com o cenário, com o representacional. Uma legítima conotação pós-dramática. (FERNANDES, 2017)

Além da beleza cênica de cada ato e da coreografia em geral, uma das características marcantes deste espetáculo foi a maneira como a direção e os atores-bailarinos 'construíram' toda a sequência dos gestos em cada um dos atos. O processo foi baseado na improvisação dos atores-bailarinos desde os ensaios a partir da explicação inicial sobre o tema de cada ato e a concepção geral do espetáculo. Eles eram convidados, ao som da trilha sonora (que também foi estudada e modificada), a expressar corporalmente, silenciosa e livremente, o que sentiam com base na proposta temática do ato/espetáculo.

Assim, os movimentos eram criados a cada ensaio (e gravados) com liberdade de improvisação e, a partir da análise posterior dos vídeos e a satisfação 'perceptivo-sensorial' de todos, principalmente a 'adequação proprioceptiva' dos atores-bailarinos à *performance*, 'sentindo-se bem' expressando aqueles gestos, eles eram incorporados ao conjunto da obra cênica.

Segundo as diretoras do HD, a concepção de direção incluiu a "[...] pesquisa acerca de uma nova forma de processo colaborativo, adaptada a realidade do artista contemporâneo multiatarefado e envolvido em diversos projetos e trabalhos em virtude de suas necessidades financeiras". Já os atores-bailarinos foram "[...] cuidadosamente escolhidos para compor uma fotografia teatral dançada".

No projeto do espetáculo, as diretoras caracterizaram-no como um "Processo colaborativo de composição. Espetáculo híbrido: Teatro, dança, música, poesia, fotografia e vídeo", sendo o registro em vídeo dos ensaios realizados não apenas a título de apresentação, mas também para "contaminação para a composição durante o processo".

A intenção de construir um espetáculo onde as *performances* experimentadas num universo espaço-temporal e temático dinâmico, cambiante, criasse um efeito de resignificação para o *performer* é enfatizada por Glusberg (2018, p.76)

Em cada *performance*, a resignificação nasce de ações, que vão dar significação umas às outras. Vai-se criar uma verdadeira intrassemiose, porque as relações vão se estabelecer entre signos pertencentes à mesma

sequência. [...] O *performer* atua como um observador. Na realidade, ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (a performance).

No caso do espetáculo HD, todo o material disponível em vídeo relativo aos ensaios/laboratórios preparatórios atuaram como *performances* individuais e tiveram função generativa nas ressignificações dos atores-bailarinos, inclusive para as elaborações e reelaborações promovidas desde os quatro atos a partir das vivências produzidas e das 'reflexões' sentidas no fluir dos movimentos na corporeidade.

Na citação anterior, Glusberg refere-se ao *performer* como um observador da sua própria produção. Ocorre o mesmo na dinâmica do espetáculo HD, onde os "protagonistas" vivenciam a proposta corporal e expressiva dos ciclos ontogenéticos do ser humano e também atuam como "receptores sensíveis" das próprias performances, acompanhando os vídeos, áudios, fotos, etc., ao mesmo tempo em que interagem constantemente entre si e com os diretores debatendo e refletindo os 'diálogos corporais' criados nas performances.

Este processo vivencial coletivo provoca mudanças profundas e duradouras nos 'conceitos' (enunciados), no 'ser' (*performers*, diretores, público), no 'fazer' (*performance*, ação, diálogo corporal, legado, empatia) e nas 'relações/interações', lembrando o seu caráter pedagógico, apesar de efêmero. Maturana e Yáñez (2009, p.93) discutem essa questão da autopoiese (autoprodução) desde uma conotação sistêmica, que é perfeitamente aplicável ao espetáculo, em relação aos seus resultados:

Cada vez que algo surge na co-inspiração da colaboração, cada vez que algo assim acontece no prazer de fazer o que se faz com outro, o resultado é um processo de entrelaçamento do pensar e do fazer que gera uma obra que genuinamente integra o fazer e o pensar dos participantes numa unidade poética indivisível, qualquer que seja a forma do produto desse fazer e desse pensar.

Já o material gravado em vídeo (dos ensaios) disponível na internet aos atores-bailarinos parece que teve, além de registro evolutivo espaço-temporal das dinâmicas, uma função de 'laboratório retrospectivo', bem como de conhecimento prévio aos interessados, tendo em vista o espetáculo incluir em sua 'concepção de direção' a utilização de tecnologias digitais como ferramenta de elaboração do espetáculo, provocando a "contaminação" dos participantes, inclusive da assistência. No projeto, afirma-se claramente o foco central desse processo de criação: "É preciso ser realista e ter os pés no chão mesmo com o coração cheio de sonhos, nosso objetivo é homenagear o artista, otimizando seu trabalho através do uso das tecnologias digitais e das mídias sociais a nosso favor".

É importante ressaltar na análise do espetáculo, enquanto *performance* e produção de presença, a insubstituível necessidade dos atores-bailarinos estarem em interação física, no "linguajar" dos corpos, nas vivências concretas e nas relações estabelecidas com o espaço-tempo. Ou seja, o apoio de tecnologias em vídeo, redes sociais e qualquer forma de comunicação apesar de serem "ferramentas", não substituem o potencial ilimitado da capacidade generativa criada a partir das relações/interações senso/motoras concretas entre os participantes. Nesse sentido, Gumbrecht (2010, p.94-95) afirma que o ser é uma presença no espaço "tridimensional" (espaço-temporal), em uma realidade "multidimensional" complexa, e não está necessariamente condicionado à cultura, a uma definição ontológica abstrata de declaração de presença, mas da interação com outros seres na alteridade, nos atos de presença. Aí não cabe o sentido abstrato, a interpretação de gestos e sons em um vídeo ou num *script*, não podendo a presença estar limitada a duas dimensões como vemos nas telas de TV's, PC's, tablets e smartphones.

Por outro lado, Davies (2004), teórico da performatividade, resalta uma importante questão relacionada, lembrando que a obra de arte não pode ser analisada 'esteticamente' somente em sua versão final, qualquer que seja a modalidade artística, pois deve ser considerada como um todo, num 'monismo ontológico', não dissociando o contexto histórico, com as suas razões e peculiaridades, na qual foi elaborado. Isso significa que o 'foco de apreciação' não pode apenas incidir sobre a obra em si, mas exige-se que identifiquem as características relevantes do contexto histórico-artístico em que o trabalho (a obra) ocorreu desde a sua origem.

Essa questão já foi referida aqui anteriormente ao considerar o 'espetáculo' não apenas como um momento efêmero no palco, mas como todo evento desencadeado numa dimensão espaço-temporal relacionado com a sua dinâmica, desde a concepção, promovida pelas diretoras. Essa visão contempla a ideia de valorização da obra de arte ligando-a 'as histórias da sua produção'.

Portanto, o foco de valorização não deve estar apenas na obra, no caso o espetáculo HD em si, mas em toda a sua produção ao longo do tempo, ou seja, todas as características de desempenho generativo que culminaram na sua apresentação, incluindo aí o processo de criação.

Além disso, o processo generativo do espetáculo HD Hoje Dança foi uma construção coletiva, sendo 'gestada' na concretude da ação, no laboratório do corpo, nas vivências seguidas e experimentadas pelos envolvidos, inclusive os diretores (Figuras 2, 3).

A dinâmica da ação na corporeidade é o protocolo mais criativo do artista, sendo o grande diferencial e tendo sido construído ao longo dos ensaios pelos atores-bailarinos, diretores, num histórico rico de 'conversações de conversações', num 'linguajar' de movimentos (como diria MATURANA, YÁÑEZ, 2009), com um repertório expressivo-motor único e autêntico, manifesto na motricidade volátil ou na imobilidade, com as fruições vividas desde as vísceras, onde cada gesto e/ou manifestação da corporeidade foi 'sentido'.

Figura 4 - Ensaio/performance do espetáculo com atores-bailarinos e diretora



Figura 5 - Ensaio/performance do espetáculo com ator-bailarino e diretora



Cada expressão, cada movimento dos atores-bailarinos foi avaliado e reflexionado no contexto das vivências vividas por eles próprios, perquirindo o 'eu real', dialógico, em relação a própria sensorialidade (saciedade/harmonia), em interação com o contexto cinestésico-motor coletivo, sendo incorporado ou não na cena.

Maturana e Yáñez (2009) acreditam que as características plásticas do organismo como ser autopoietico e as propriedades flexíveis do ambiente em interação resultem nessas mudanças estruturais ao longo do fluir das relações (da conduta). Portanto, como resultado da dialogicidade dos sujeitos plásticos em interação no ambiente concreto potencialmente cambiante, resulta em alteração nos padrões de movimentos e expressões motoras coletivas conforme sintam/pulem nas vivências.

A conduta é a configuração relacional dinâmica do fluir das interações do organismo com um meio que surge na própria interação e que, ainda que um observador veja como algo que se configura nesse entrelaçamento com a participação de ambos na realização do viver do organismo, o falar dela o faz descrevendo-a como se fosse algo que o organismo faz. **No viver do organismo o meio não preexiste ao seu viver, surge com ele.** (MATURANA, YÁÑEZ, 2009, p.76, grifo meu)

O destaque na citação é para evidenciar como a dinâmica autopoiética explica a performance dos atores-bailarinos não apenas na construção do espetáculo, mas em todas as transformações dinâmicas que o modificam ao longo dos encontros, na medida em que as expressões motoras no espaço são sentidas, ou seja, o espetáculo só existe na efemeridade de cada encontro e é ressignificado a cada nova investida no palco, e ele será único, autêntico, singular quando for apresentado ao público, nunca em reprise, como diria Heráclito: não se pode 'entrar' duas vezes no mesmo espetáculo!

No vídeo (<https://www.youtube.com/watch?v=YomkEuNI8bk>) e também no link geral do HD encontramos este texto muito revelador a respeito dos traços gerais do espetáculo e de algumas características marcantes que o aproximam do pós-dramático:

Simples e delicado, HD propõe uma **experiência sensorial**, um paralelo entre o **tempo e nossos tempos de vida**, uma junção entre as artes a fim de criar um cenário pronto para lhe provocar. **Gestos equilibrados, corpos fortes, tensões, pausa e movimento. Uma fotografia teatral dançada, inspirada e produzida em homenagem aqueles que o fazem, uma ode ao próprio artista.** Um lugar fora do lugar, um tempo de se estar presente. (<https://www.youtube.com/watch?v=YomkEuNI8bk> - **grifo meu**)

O espetáculo realmente foi um híbrido de dança e teatro (além de outras modalidades como indicaram as diretoras: música, poesia, fotografia e vídeo) , não sendo constatado nenhum texto, rigidez coreográfica ou qualquer roteiro além do que já foi exposto anteriormente. Posso afirmar que foi um espetáculo único, crítico, subversivo, efêmero, nitidamente "pós-dramático" (FERNANDES, 2017, p.11-12), marcado pela performatividade.

Nota que as diretoras ao indicarem que o espetáculo HD "propõe uma experiência sensorial" desejam conectar o corpo dos atores-bailarinos com o do espectador, propõe uma comunicação dos corpos, uma interação que vai além da visão, faz vibrar o ser por inteiro, alcança a corporeidade coletiva, numa simbiose espaço-temporal, onde o ritmo alinha-se, ganha os contornos da vida real tornando-se "um paralelo entre o tempo e nossos tempos de vida". Ao mencionar "gestos equilibrados, corpos fortes, tensões, pausa e movimento" creem no efeito de 'contaminação' cinestésica entre quem faz e quem assiste, fundindo esses dois polos de um mesmo organismo, um "sistema de 3ª ordem" (MATURANA; VARELA, 2003, p.201), na compreensão do conteúdo cotidiano dos ritmos motores em cada ato do espetáculo.

Em seu "monismo ontológico" (DAVIES, 2004) o espetáculo parece estar apostando no seu 'DNA pedagógico', pois refere-se a "experiência sensorial", "cenário pronto para lhe provocar". Propõe a 'transformação' dos envolvidos, organismo e meio, vivenciando a experiência da mudança, o paradoxo, o desequilíbrio, o paradigma da metamorfose constante, ininterrupta. E nós, seres humanos em interação, assim como o ambiente, possuímos essa capacidade natural, biológica, de mudar constantemente. E, para isso, a autopoiese responde,

O que acontece é que a estrutura do sistema nervoso no nível dos seus componentes e das relações entre eles muda de maneira contingente ao fluir do viver do organismo na conservação do seu viver. Nessas circunstâncias, a mudança estrutural do sistema nervoso ocorre seguindo um caminho definido em cada instante pela conservação do viver do organismo em coerência operacional com um meio que emerge com ele, e no fato de que a equiparidade da sensorialidade do organismo com o espaço de ação do organismo também surge cambiante. (MATURANA; YÁÑEZ, 2009, p.79)

Os autores possibilitam uma reflexão a partir do funcionamento orgânico, biológico, do sistema autopoietico, desde os de 1ª ordem, podendo o modelo ampliar-se aos demais. No funcionamento natural do sistema nervoso, há mudanças em suas bases anatômicas e funcionais, tanto entre o SN e o organismo, quanto com o último e o meio. São características plásticas próprias do SN, como sistema fechado que altera suas estruturas em sucessivos acoplamentos sem, no entanto, alterar sua organização. Sem isso, sem a plasticidade, perderia sua identidade organizacional com o meio cambiante, contingente, emergente, e morreria por uma inflexibilidade, não conseguindo adaptar-se. Meio ambiente e organismo são cambiantes, instante a instante, definindo-se e redefinindo-se reciprocamente, na conservação do viver do organismo em coerência operacional com o meio que emerge com ele.

É "uma ode ao próprio artista". Assim o espetáculo distancia-se do ficcional, não trazendo o foco para a representação ou para o personagem, mas para o dia a dia de desafios do artista, o agir concreto na sociedade, não omitindo ou negando a luta diária e as limitações que se lhe impõe.

Glusberg (2013) lembra que desde a sua "pré-história" as *performances* eram gestadas nos exercícios de improvisação e ações espontâneas do artista, onde incorporavam-se outras modalidades como a fotografia, a dança, a música, e, muitas vezes, eram executadas por dadaístas e futuristas. O HD Hoje Dança, em parte,

assemelha-se a essa prática criativa do fim do século XIX, início do século XX e tem concentrado no *performer* a valorização do espetáculo.

Para Davies (2003), todo o conjunto de movimentos e expressões corporais representariam o 'meio físico' da obra de arte, e a coreografia, o 'meio artístico'. Mas, isso não bastaria para o espetáculo caracterizar-se como uma 'obra artística' de teatro/dança se não houvesse 'entendimentos compartilhados' pelo meio artístico reconhecendo-o como tal.

Muito reveladora também a caracterização do espetáculo justamente nos "nossos tempos de vida", aproximando os quatro atos com 4 tempos da ontogênese humana, tempos de crescimento, maturação, lutas, conquistas, desafios, perdas, tempos de sorrir e chorar. A sequência das performances motoras sucessivas em cada ato denotam isso, encontrando na **gestação** (1º ato) os corpos no chão, o encolher fetal, na **infância** (2º) o erguer-se, o brincar, o sorrir, o ritmo lúdico do corpo, na **maturidade** (3º) o encontro com o outro, o contato dos corpos, a sensualidade e, por último, na **velhice** (4º) com o retorno do corpo ao chão, puxado pela gravidade.

O conceito da ontogenia se desdobrando em ciclos, assim como tudo que gravita nesse universo espaço-temporal humano, possui um padrão estabelecido, num 'ritmo' e num recorte 'geográfico' determinado, sendo acessado e vivido pelo movimento, pelos deslocamentos motores que fazemos ininterruptamente, ora na mobilidade, ora na imobilidade. Também os gestos/conduas possuem padrões espaço-temporais, uma fruição característica no plano concreto, revelando certos estereótipos comuns aos corpos em cada etapa ontogênica.

Assistir a *performance* dos atores-bailarinos foi 'transitar' por cada uma dessas etapas, reencontrando-se consigo, na singularidade da própria linha do tempo, com lembranças adormecidas emergentes, com visões, rostos, dores e sabores, confirmando o efêmero da vida.

Essa divisão em 4 atos existenciais e perceptíveis, tornou o espetáculo dotado de uma realidade peculiar sentida pelo coletivo, portanto, um engajamento vivenciado diariamente pelas pessoas ali presentes na plateia, bem como por seus filhos, irmãos pais, avós, netos. Durante aproximadamente 50 minutos a nossa 'ontogenia' foi vivenciada criativamente, dialogando corporalmente no palco e na plateia, num intercalar de pausas e movimentos, como já foi mencionado: a) gestação (ato I); b) infância (ato II); c) vida adulta (ato III); d) velhice (ato IV).

Simultaneamente, o espetáculo associou cada etapa a um quadro temporal de uma parte do dia: madrugada, manhã, meio dia e tarde, respectivamente.

Na *performance* corporal de cada uma dessas etapas, os atores-bailarinos conectaram-se a determinadas palavras-chave, vivenciando o: a) nascimento/ despertar (ato I); b) sonhar/brincar/acreditar (ato II); c) encontros...(ato III); d) perder...(ato IV). A ausência de qualquer diálogo verbal no palco não impediu a profunda dialogicidade, sentida visceralmente entre todos os participantes.

Esse 'conteúdo' em linguagem não-verbal, mas mesmo assim proposicional, transborda do espetáculo, principalmente quem teve acesso ao processo de elaboração e desenvolvimento da criação e escolha dos movimentos e sequências cênico-dançadas 'sente' aquela ontogenia como um grande ciclo sensível e contínuo, desencadeado como uma obra coletiva em interação 'visceral' com o meio físico e com o outro, como também uma profunda imersão sobre si mesmo.

Ele aprofunda um debate maduro nesse sentido, propondo uma reflexão sobre o ser humano em interação cotidiana com outros seres humanos, com suas tarefas, com os desafios que lhe são impostos pela sociedade. Maturana e Yáñez (2009, p.61) tem uma interessante reflexão sobre esse "ser" e esse "fazer" cotidiano, sustentando que, sob certas circunstâncias, esse olhar reflexivo sobre as vivências é como uma "filosofia natural" que

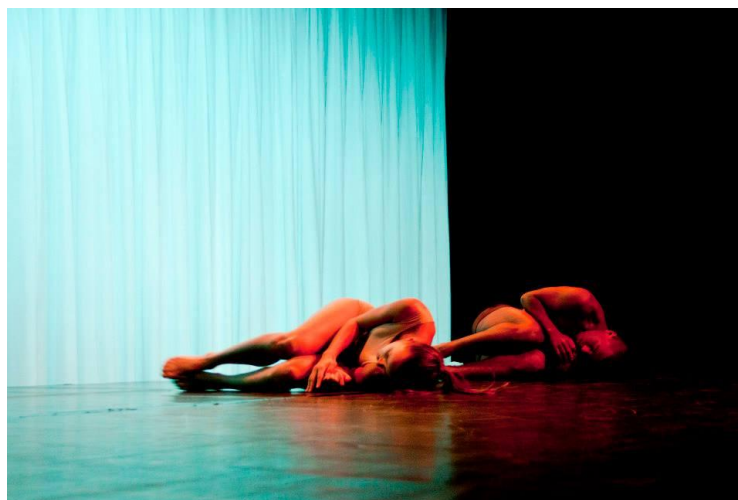
[...] aparece no momento em que alguém se dá conta de que existem duas perguntas básicas na reflexão sobre os fundamentos de tudo o que ocorre em nosso viver como seres humanos, quais sejam, as perguntas *pelo ser e pelo fazer*. [...] Nós agora nos perguntamos pelo fazer, pelo '*como fazemos o que fazemos?*'"

Parece que a preocupação ontológica no espetáculo supera simplesmente a ideia de 'ser', mas amplia-se ao ser dinâmico que é 'fazer', é ação, e se interroga: "como fazemos o que fazemos?"

Pude sentir/observar que no **primeiro ato**, movimentos da fase inicial da vida (o nascimento), toda a performance corporal se desenrolou no solo, com 'posições fetais', movimentos de contorcer, rastejar, de contração e relaxamento muscular, voltados 'para dentro', sem interações com o entorno, focados em si, restringindo-se a pulsões egocêntricas (Figura 4). Neste ato os dois atores-bailarinos atuaram no palco, mas sem interagir e sem nenhum contato, utilizando-se de uma performance corporal expressiva, mas não dançada.

Nessa fase da vida estamos enraizados ao útero, pulsando com o ritmo materno, nutrindo-nos das suas entranhas. Quase sem luzes no palco, traz a realidade do feto, enclausurado, limitado nos movimentos, sem enxergar ou compreender, movendo-se como todo animal vertebrado que cresce 'intra-útero' ou mesmo 'intra-ovo', sem poder estirar-se.

Figura 6 - Performance dos atores-bailarinos no 1º ato do espetáculo



No **segundo ato**, a atriz-bailarina Julia Weiss realizou a performance sozinha, interagindo mais levemente com o espaço, com movimentos mais lúdicos e graciosos, nitidamente executando movimentos característicos da infância (uma criança). Movimentos e expressões da *performance* expressavam o brincar, com sorrisos e trejeitos infantis. Os movimentos já eram de maior interação com o espaço, sendo executados em pé, sentado, de joelhos, com saltos, etc...houve a 'exploração' do espaço pela 'criança', de maneira alegre e divertida.

Figura 7 - Performance de Julia Weiss, no 2º ato do espetáculo



Figura 8 - *Performance* de Julia Weiss, no 2º ato do espetáculo



No **terceiro ato** os dois atores-bailarinos voltam ao palco juntos e iniciam uma sequência de gestos cênicos dançados em completa interação e simbiose, elaborando uma *performance* completamente 'ancorada' no outro, com diversos movimentos de mútuo 'suporte' e apoio.

Figura 9 - *Performance* dos atores-bailarinos no 3º ato do espetáculo



Figura 10 - *Performance* dos atores-bailarinos no 3º ato do espetáculo



Como o tema girou em torno da 'vida adulta' e foi sobre 'encontros', percebeu-se uma grande sensualidade no toque e interação corporal, ao mesmo tempo que rupturas, desencontros, relaxamento. Essa característica de interação permanece até o final do ato, intercalando com pequenas 'ausências' e afastamento da dupla no palco, mas logo voltando a aproximar-se e interagir.

Figura 11 - *Performance* dos atores-bailarinos no 3º ato do espetáculo



Figura 12 - *Performance* dos atores-bailarinos no 3º ato do espetáculo



Figura 13 - *Performance* dos atores-bailarinos no 3º ato do espetáculo



No **quarto e último ato** entrou em cena apenas o ator-bailarino Diogo Vaz Franco para fazer a *performance* sobre o envelhecer. Os seus movimentos foram estruturados nos dois planos, uma parte em pé, mas com vários agachamentos e descidas ao solo, finalizando com a irresistível atração para o chão, deixando-se vencer pela ação da gravidade que testa os limites até atrair-nos definitivamente, sem compaixão. Aqui foi utilizado o recurso de elásticos presos ao seu corpo, como se representassem a gravidade atuando, impondo limites severos, uma tendência a 'atrofia', a 'entronização', a perda de liberdade corporal, a ideia de restrição dos movimentos, configurando-se uma 'luta' contra a crescente imobilidade corporal imposta pelo tempo, pela decrepitude.

Figura 14 - *Performance* de Diogo Vaz Franco no 4º ato do espetáculo



Figura 15 - *Performance* de Diogo Vaz Franco no 4º ato do espetáculo



Figura 16 - *Performance* de Diogo Vaz Franco no 4º ato do espetáculo



5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação desde os fundamentos filosóficos em torno do Espetáculo HD Hoje Dança, cuja modalidade artística predominante foi a expressão cênica, a corporeidade manifesta na dança e no teatro, apresentou aproximações características com a performatividade, no contexto da produção de presença, desde a sua concepção e durante todo o processo generativo, alinhado aos conceitos do movimento contemporâneo pós-dramático. Além disso, sua dinâmica sociocultural e educativa refletiu concordâncias teórico-práticas com os sistemas de terceira ordem, como era a proposta do estudo e conforme foi analisado através da Teoria da Autopoiese de Humberto Maturana e Francisco Varela.

Como foi destacado nesta investigação, a 'virada performativa' foi um movimento artístico, mas podemos também identificá-la como um fenômeno multidimensional e multifatorial, estendendo-se por diversas áreas da cultura e campos de saber, tendo como ponto em comum a utilização do corpo e as expressões da corporeidade nos processos de criação e manifestação, as performances como referência da estética contemporânea. Um de seus fundamentos filosóficos é a superação do 'sentido', da interpretação abstrata do 'objeto artístico', do seu 'sentido estético', corporificando ao invés disso a presença, a corporeidade concreta, passando o corpo do artista a constituir a obra em si.

Além disso, este trabalho discutiu a substituição nas artes de execução e presença de um parâmetro 'atemporal', por uma noção direta de presença no espaço-tempo, sem sentido, mas na concretude e na ação imediata do corpo, modificando-se a interação com o espectador, trazendo-o para 'dentro da obra', fazendo-o sentir nas vísceras e nas fibras a *performance* artística.

A 'virada performativa', conforme investigado aqui, propôs uma mudança no paradigma estético da obra de arte, e principalmente nas artes de execução, dando ênfase ao imediato da linguagem corporal, ao aqui e agora da ação, eliminando o drama, o caráter representacional e ficcional da produção artística.

Os autores do performativo e das artes de execução/presença analisados nesse estudo, são signatários de uma ampla discussão acerca das características

desse movimento artístico, seus propósitos, sua significação no contexto social, suas ações e os modos do fazer artístico do *performer*, contextualizando filosoficamente essas manifestações da corporeidade a partir de diversas motivações. As práticas artísticas na performatividade, são práxis, onde os protagonistas utilizam o corpo e as expressões da corporeidade para estabelecer um paradigma original de estética contemporânea, uma linguagem para desconstruir valores, desafiar padrões e normas socioculturais.

Comumente, instado em ambientes conservadores, procura causar rupturas e transgressões, promovendo a 'desordem' e o 'caos' na ordem e nos padrões comportamentais estabelecidos. Propõe uma 'desalienação' do indivíduo dissociado do coletivo, sem consciência crítica acerca dos temas políticos e culturais relevantes, alheio a massificação, globalização, aos problemas ecológicos, entre outros.

Está claro que a emergência das diversas patologias sociais da sociedade contemporânea provocam contingências e um ambiente apropriado aos apelos da performatividade, voltada ao questionamento de uma cultura liberal, de consumo, globalizada, onde fica claro uma trajetória histórico-cultural marcada por 'valores descartáveis'.

Obviamente, ao analisarmos o espetáculo HD Hoje Dança em sua totalidade, desde a concepção até a apresentação, levando em conta um fictício "espectro da performatividade", observamos elementos marcantes da performance, na elaboração cênica e na concepção, nos ensaios e mesmo nos movimentos coreográficos durante o espetáculo. Mas, também é marcante a presença de traços do teatro pós-dramático nas cenas, não apenas a performance 'crua' e sim um híbrido dos dois movimentos contemporâneos.

Mesmo apresentando elementos marcantes de ruptura e profundas provocações aos valores ético-morais estabelecidos socialmente, com o intuito de desestabilizar conceitos arraigados, o espetáculo também se sustenta na representação, no simbólico, contando com a interpretação subjetiva da platéia.

Por outro lado, o estudo procurou aproximar o espetáculo em sua dinâmica multidimensional dos conceitos da Teoria de Santiago, e portanto, atribuindo-lhe a categoria de sistema autopoietico de 3ª ordem. Esta análise partiu de uma abordagem biológica do evento artístico, tendo em vista ter sido planejado, executado e assistido por organismos vivos, regidos por regras biológicas, próprias

dos seres humanos, expressas em ações e reações fisiológicas que, no caso interagiram 'visceralmente' com a expressão artística.

Como sistemas autopoieticos de 2ª ordem, atores-bailarinos, diretores, espectadores, estão em constante mediação biológica, agindo e reagindo organicamente, modificando suas estruturas em função das interações dinâmicas do sistema. A plasticidade dos organismos vivos (seres humanos) que interagiram nas ações preparatórias e durante o espetáculo alterou de forma continuada e recorrente, numa circularidade constante. Nas nossas derivas naturais, como sistemas autopoieticos, encontramos uma forma muito particular de interagir com o meio, estabelecendo relações que atualmente nos tornam interdependentes e interpenetrados em uma teia, com necessárias repercussões para cada ação contextualizada.

Nesse sentido, pode-se dizer que o espetáculo HD Hoje Dança, com base na investigação filosófica realizada nesse estudo, possui as ferramentas e características da performatividade e de um sistema autopoietico de 3ª ordem, e como tal, um forte DNA pedagógico voltado a conscientização e transformação das pessoas.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **De anima**. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012

_____. **Parva naturalia**. São Paulo: EDIPRO, 2012

_____. **Poética**. 3.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

AZEVEDO, Sônia M. O corpo em tempos e lugares pós-dramáticos. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CRESPO, Jorge. **A história do corpo**. Lisboa: Difel, 1990.

DAMÁSIO, António. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

DANTO, Arthur C. O mundo da arte. In: D'OREY, Carmo. **O que é a arte? a perspectiva analítica**. Lisboa: Dinalivro, 2007, p.79-100.

DANTO, Arthur C. Crítica de arte após o fim da arte. **Revista de estética e semiótica**. Brasília: 2013 (jan-jun), v.3, n.1, p.82-98.

DAVIES, David. **Art as performance**. Oxford: Blackwell, 2004.

DESCARTES, René. **Meditações sobre filosofia primeira**. Campinas: Unicamp, 2004.

_____. **O mundo (ou tratado da luz) e O homem**. Campinas: Unicamp, 2009.

DOPPENSCHMITT, Marcelo S. K. V. **A gênese do método reflexivo em maine de biran**.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e pratica do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos?. In: MOSTAÇO, Edécio et al. (Orgs) **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.

FERNANDES, Sílvia. Teatros pós-dramáticos. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a igreja e o sagrado. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. **História do corpo: da renascença às luzes**, vol.1, 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p.19-130.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUMBRECHT, Hans U. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: UNESP, 2015

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HUSSERL, Edmund. **Investigações lógicas**: investigações para a fenomenologia e a teoria do conhecimento. 2º vol., parte I, Rio de Janeiro: Forense, 2015.

KANDEL, Eric et al. (Ed.). **Princípios de neurociências**. 5.ed. Porto Alegre: AMGH, 2014.

MANDRESSI, Rafael. Dissecções e anatomia. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. **História do corpo**: da renascença às luzes, vol.1, 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p.411-440.

MATURANA, Humberto. **A ontologia da realidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
_____. **La realidad: ¿objetiva o constiuida?**. vol.1. México: Anthropos Editorial, 2009.

MATURANA, H.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas para a compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2001.

_____. **De máquinas y seres vivos** - autopoiesis: la organización de lo vivo. Buenos Aires: Lumen, 2003.

MATURANA, Humberto; YAÑEZ, Ximena. **Habitar humano em seis ensaios de biologia-cultural**. São Paulo: Palas Athena, 2009.

_____. **El arbor del vivir**. Santiago: MVP Editores, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

NEWTON, Isaac. **Principia**: princípios matemáticos de filosofia natural. vol.1, 2, 3. São Paulo: Edusp, 2016

PELLEJERO, Eduardo. Morder o real: o engajamento antes da sua representação. **O que nos faz pensar**. v.26, n.40, Rio de Janeiro, jan/jun 2017, p.223-236

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2.ed. São Paulo: EXO Experimental, 2009.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: na introduction. 3.ed. New York: Routledge, 2013.

SCHMIDT, R. F. (org.). **Fisiologia sensorial**. São Paulo: EPU, 1980.

SIMÕES, E.; TIEDEMANN, K. **Psicologia da percepção**. São Paulo: EPU, 1985.

SUQUET, Annie. Cenas - o corpo dançante: um laboratório de percepção. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. **História do corpo**: as mutações do olhar. o século xx, vol.3, 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p.509-540.

UMBELINO, Luís Antônio F.C. **Somatologia subjectiva**: apercepção de si e corpo em maine de biran. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

VIGARELLO, Georges. Exercitar-se, jogar. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. **História do corpo**: da renascença às luzes. vol.1, 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p.303-399.