

AWARENESS VS (A)WIRELESS.  
NOTAS SOBRE O CORPO, O ACTOR E AS NOVAS  
VELOCIDADES

Luca Aprea

Escola Superior de Teatro e Cinema / Instituto Politécnico de Lisboa  
Investigador do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança  
- INET-md (polo FMH)



## Resumo

Este artigo reflecte sobre transformação do processo criativo do actor à luz de uma nova ideia de abertura ligada às novas velocidades contemporâneas. Uma abertura geradora de novas sinergias criativas e que me parece ter levado à erosão de uma certa ideia de técnica ligada à experimentação do corpo na formação do actor-criador contemporâneo.

## Abstract

This article reflects on the transformation of the actor's creative process, under the light of a new idea on opening, linked to new contemporary speeds. An opening that generates new creative synergies and it seems to have led to the erosion of a certain idea about technique, linked to the body experimentation in shaping the contemporary actor-creator.

## Awareness - (a)wireless

Awareness: ter consciência, conhecer; para o actor, saber ligado ao devir do seu processo criativo; neste âmbito, termo ainda associado a uma certa ideia de técnica assente na experimentação do corpo; awareness como abertura da consciência às percepções do corpo, como suporte da transformação do corpo (do seu espaço) em campo de contacto e agenciamento. O filósofo José Gil (GIL, 2001) descreve esta transformação do corpo como ligada a uma abertura “para trás” da atenção, que converge no sentido do corpo e dos seus movimentos internos antes de o ser em direcção ao mundo<sup>1</sup>. Uma abertura, diz Gil, que leva ao “espaço do corpo”, ou seja, a uma consciência-conhecimento de tipo imediato do contexto no qual o actor está a agir. Não se trata apenas de um estar (ou um bem-estar), precisa Gil, uma sensação potente, mas genérica, de implicação e de adesão. Gil fala de um conhecimento imediato e preciso do contexto; ele fala de uma osmose entre os “objectos” do contexto e as forças que alimentam o campo afectivo do espaço do corpo:

(...) uma extraordinária consciência-conhecimento dos processos que se desenrolam no seu corpo surge no espírito do bailarino. Ele está consciente (aware) não só dos movimentos cinestésicos e outros, mas percebe também o seu sentido e o seu contexto (o mundo). Ele, bailarino, apreende o sentido geral da sua dança, a situação do seu corpo no espaço e frente ao público, o jogo dos olhares e das energias na atmosfera, antecipa o sentido dos movimentos a executar. Está consciente de tudo isto num grau muito superior ao de uma consciência normal. Chega até a produzir-se, em certos bailarinos, uma espécie de «iluminação» não mística (embora muitos assim a designem), do pensamento, que lhes fornece, numa intuição única, o conjunto do conhecimento. (GIL, 2001 : p. 179)

O awareness, a abertura do corpo, como suporte de uma dramaturgia sensível do contacto, uma dramaturgia da relação.

O termo (a)wireless corresponde à tentativa de exprimir uma certa ideia de abertura presente na forma de pensar a criação cénica contemporânea, concebida sempre mais como um campo aberto à contaminação disciplinar e à experimentação de formas intermédias de comunicação. Neste campo, pensar no actor é pensar num criador disposto a situar-se *no cruzamento* das disciplinas artísticas, capaz de se abrir à flexibilidade dos modos de escrita e de se deixar atravessar por eles.

O termo (a)wireless refere-se a este estado de ligação latente (sem fios), e, por isso mesmo, permanente, com o mundo e as suas narrações e que exprime uma ideia de (a)bertura, especular à do awareness, também decisiva no processo criativo do actor contemporâneo. Uma abertura geradora de novas sinergias criativas e que tem levado, parece-me, também à erosão de uma certa ideia de técnica ligada à experimentação do corpo na formação do actor-criador contemporâneo. Proponho-me reflectir sobre o que

---

1. “A consciência não se abre apenas “para a frente” para se centrar num objecto que, na percepção, deve aparecer “em carne e osso”. Temos de considerar um outro tipo de abertura (...): “para trás”, em direcção ao corpo e já não directamente em direcção ao mundo. (Gil, 2001: 176-177).

pode significar hoje ensinar teatro e formar-se em teatro à luz destas duas vertentes da abertura. Evidentemente, o bom senso e uma certa perícia pedagógica dizem-me que, na prática, estas duas vertentes não se opõem, e que o binómio awareness - (a)wireless, antes de constituir uma oposição, expressa uma sinergia vital e estruturante para o processo criativo do actor-criador contemporâneo. No entanto, no quadro destas breves notas, gostava de comprovar a utilidade teórica de uma reflexão que excede a sinergia e o bom senso. Estou a pensar no que pode existir, em termos teóricos, na periferia do binómio, para além da razoável complementaridade. Penso no que *sobra*, no que *dura*, no que *persiste* para além da sinergia. Penso, por exemplo, no corpo, e tenho a impressão que só na periferia do binómio, longe da fluidez onde tudo coexiste, consigo distinguir certos “excessos do corpo”, normalmente absorvidos e silenciados pela sinergia, e que continuo a considerar vitais para a experiência de formação do actor.

## Velocidade

Uma nova velocidade parece hoje pautar a experiência de formação do actor. Ao longo dos últimos anos, tenho assistido a uma progressiva transformação da relação pedagógica, em particular no que diz respeito os tempos “internos” de aprendizagem, ou seja, o segmento de tempo que os actores em formação concedem à experimentação para esta começar a fazer sentido. Na prática, como pedagogo, tenho a sensação de ter menos tempo para um certo trabalho ligado aos tempos do corpo, o devir, a diferença, a abertura. Mesmo trabalhando no enquadramento “lento” de um programa de formação académica, uma certa velocidade, uma nova urgência, parecem pautar e filtrar o sentido da experiência de formação. Uma “velocidade de edição” motivada, parece-me, pela necessidade de ligar imediatamente os efeitos da experimentação do corpo aos discursos do mundo. É como se a experimentação do corpo, para ter sentido, não pudesse “ficar reduzida” à exploração nua dos desafios que o corpo coloca continuamente ao actor, mas tivesse que ser também constituída por sinais cénicos, imagens, que permitam a sua inscrição em sequências narrativas mais amplas. Penso num certo trabalho sobre a *queda* e o *peso*, que o actor executa, por exemplo, sob o olhar de outro sentado numa cadeira de rodas. Ou também: um certo trabalho sobre a *imobilidade* associado, por exemplo, à projecção silenciosa de um rosto abrindo e fechando os olhos lentamente. Neste quadro, pergunto-me: poderiam estas acções suscitar sentidos no actor *antes* que o trabalho de montagem e composição cénica explore as suas múltiplas valências simbólicas? Pergunto-me: que sentidos, que experiências, pode engendrar a experimentação do corpo para o actor, *antes* de se tornar sinal ou discurso para a cena?

Como dizia anteriormente, a experiência de formação dos intérpretes que encontro quotidianamente, embora marcada por uma nova velocidade, caracteriza-se também pela insistência de um “excesso” de corpo que persiste além ou aquém do discurso. Um excesso não contemplado pela sinergia, e que no entanto persiste. Às vezes, os intérpretes são surpreendidos pela maneira como o corpo, a sua matéria, impõe os seus tempos e a sua maneira de evoluir. Uma certa lentidão, uma lentidão que não pertence apenas ao “tempo” mas também ao “espaço” e ao “movimento”, invade a experiência. Um espaço de indiscernibilidade,

de plenitude sem mensagem, de força, abre-se e surpreende; por vezes os jovens actores não encontram o modo de conectar imediatamente essa estranheza às suas narrativas de vida. No entanto, uma potência de vida imanente à matéria do corpo não recua, persiste, e surpreende: o toque do corpo.

### Uma nova ideia de experiência

O filósofo italiano Giovanni Vattimo é uma das vozes mais relevantes na análise da passagem que marca o fim da modernidade e o advento da cultura dita pós-moderna. Inscrevendo esta passagem numa continuidade histórica, Vattimo afirma que o advento da pós-modernidade foi determinado pela inovação tecnológica dos meios de comunicação<sup>2</sup>. Em *La società trasparente*<sup>3</sup> (VATTIMO, 1989), Vattimo estabelece uma relação de causa e efeito entre a chegada da pós-modernidade e o desenvolvimento da comunicação generalizada. Na passagem ao pós-moderno já não existe um único ponto de vista universalmente válido. Assistimos a uma verdadeira explosão de perspectivas, de concepções e de ideias, que impossibilitam pensar a história como uma sucessão de acontecimentos que se desenrolam de forma unitária. Esta proliferação de visões do mundo deve-se ao crescimento dos novos média a que Vattimo reconhece o grande mérito de ter tornado a sociedade irreduzível a um ponto de vista único. O mundo actual, diz Vattimo, parece dirigir-se para uma “fabulação do mundo” que substitui o mundo real por uma poeira caótica de imagens do mundo, todas diferentes entre si, e que vêm a constituir um ideal de emancipação assente na erosão do princípio de realidade<sup>4</sup>.

*I Barbari. Saggio Sulla Mutazione* (BARICCO, 2006) é um ensaio do escritor Alessandro Baricco sobre os efeitos da inovação tecnológica dos últimos 20 anos na nossa maneira de conhecer e de “fazer experiência”. A experiência, diz Baricco, é uma passagem-chave na vida de cada pessoa, um momento em que a percepção do real se intensifica e se torna singular, individual. Para ele, é precisamente neste ponto que uma transformação radical se está a produzir. Houve modelos e técnicas que, durante séculos, tiveram o objectivo de levar o indivíduo a “fazer experiência”, mas que, a certa altura, parecem ter deixado de funcionar:

Il punto esatto in cui scatta la loro differenza (dei barbari) è la valutazione di cosa possa significare, oggi, fare esperienza. Si potrebbe dire: incontrare un senso. È lì che loro non si riconoscono più nel galateo della civiltà che li aspetta: e che, ai loro occhi riserva solo cervellotiche non-esperienze. I vuoti di senso. È lì che scatta questa loro idea di uomo orizzontale, di senso distribuito in superficie, di surfing dell’esperienza, di rete di

---

2. Vattimo, G. (1985). *La fine della modernità*. Milano: Garzanti.

3. Vattimo, G. (1989). *La Società Transparente*. Milano: Garzanti. As citações correspondem à edição portuguesa *A Sociedade Transparente*. (trad: Shooja H., Santos I.) Lisboa: Relógio D’Água.

4. Vattimo, 1989:13

sistemi passanti: l'idea che l'intensità del mondo non si dia nel sottosuolo delle cose, ma nel bagliore di una sequenza disegnata in velocità sulla superficie dell'esistente.<sup>5</sup> (BARICCO, 2006 : p. 133)

O próprio facto de ligar o conhecimento à ideia de que é necessário entrar em profundidade, para ir ao encontro da “essência” do que está a ser estudado, é um pensamento que parece estar a desvanecer. Em seu lugar, diz Baricco, encontramos “l'istintiva convinzione che l'essenza delle cose non sia un punto ma una traiettoria, non sia nascosta in profondità ma dispersa in superficie, non dimori dentro le cose, ma si snodi fuori di esse, dove realmente incominciano, cioè ovunque.”<sup>6</sup> (BARICCO, 2006 : p. 93) Velocidade, horizontalidade, superfície: eis os traços de uma nova maneira de procurar o sentido. No entanto, afirma o autor, é importante lembrar o que significava para a civilização antiga descobrir o sentido das coisas: significava parar, isolar um segmento de mundo, aplicar um determinado esforço, consagrar tempo, dissipar o mundo em volta e em determinado momento acontecia que uma relação particular, íntima, com esse segmento de mundo, efectivamente, aparecia. E nesse momento, “fazíamos experiência”. Na origem da descoberta do sentido, havia aquele tipo de gesto que identificava a profundidade como a dimensão mais importante da relação com o sentido e com a experiência. Mas agora, fazer a experiência parece residir em algo que nada mais tem a ver com a profundidade:

Sembra che per i mutanti (...) la scintilla dell'esperienza scocchi nel veloce passaggio che traccia tra cose differenti la linea di un disegno. È come se nulla, più, fosse esperibile se non all'interno di sequenze più lunghe, composte da differenti “qualcosa”. Perchè il disegno sia visibile, percepibile, reale, la mano che traccia la linea deve essere un unico gesto, non la vaga successione di gesti diversi: un unico gesto completo. Per questo deve essere veloce, e così fare esperienza delle cose diventa passare in esse giusto per il tempo necessario a trarne una spinta sufficiente a finire altrove.<sup>7</sup> (BARICCO, 2006 : p. 96)

Ter experiência agora liga-se à capacidade de manter juntos diversos segmentos de mundo numa única sequência vivida como um único gesto. É isso que motiva a relação

5. Trad.: El punto exacto en el que se dispara su diferencia es la valoración de lo que puede significar, hoy en día, adquirir experiencia. Podríamos decir: encontrar el sentido. Es ahí donde ellos ya no se identifican con el manual de buenas maneras de la civilización que les toca; y que, a sus ojos, ofrece únicamente retorcidas no-experiencias. Y vacíos de sentido. Es ahí donde se dispara esa idea suya de hombre horizontal, de sentido distribuido en la superficie, de surfing de la experiencia, de redes de sistemas de paso: la idea de que la intensidad del mundo no se da en el subsuelo de las cosas, sino en el fulgor de una secuencia dibujada en la velocidad, en la superficie de lo existente.

6. Trad.: (...) la instintiva convicción de que la esencia de las cosas no es un punto, sino una trayectoria, de que no está escondida en el fondo, sino dispersa en la superficie, de que no reside en las cosas, sino que se disuelve por fuera de ellas, donde realmente comienzan, es decir, por todas partes.

7. Trad.: Parece que para los mutantes (...) la chispa de la experiencia salta en el movimiento veloz que traza entre cosas distintas la línea de un dibujo. Es como si nada pudiera experimentarse ya salvo en el seno de secuencias más largas, compuestas por diferentes «algo». Para que el dibujo sea visible, perceptible, real, la mano que traza la línea tiene que ser un gesto único, no la vaga sucesión de gestos distintos: un único gesto completo. Por esto tiene que ser veloz; de este modo adquirir una experiencia de las cosas se convierte en pasar por ellas justo el tiempo necesario para obtener de ellas un impulso que sea suficiente para acabar en otro lado.

com a velocidade. Se ter experiência é atravessar pontos diferentes do real, mantendo-os unidos numa única forma, a velocidade é indispensável para manter coeso o movimento.

## Ligação

Em *Wireless Relationships: Attraction, Emotion, Politics*<sup>8</sup> (KUNST, 2004), a filósofa e dramaturga Bojana Kunst reflecte sobre a ideia de conexão estabelecendo uma relação com o conceito de *wireless*, “sem fios”:

If we lay out the main characteristics of our life in the contemporary post-capitalist society one of the most important is definitely being wireless. (...) what does it exactly mean to be wireless? We cannot be wireless if not at the same time fully connected. (KUNST, 2004 : s.p.)

O *wireless* não pode ser concebido sem conexão. Ao mesmo tempo, é justamente o “sem fios” que determina a consistência virtual da conexão em rede. O *wireless* dá força à conexão porque a torna invisível e, portanto, virtualmente permanente. A ausência de fios faz com que não seja possível cortá-los. É o *wireless* que faz da conexão uma espécie de modo de ser (*état d'être*), uma forma de estar, um sentimento latente e constante, bem mais do que uma escolha:

Today the notion of connection has become quite unspecific; it is not so easy to pinpoint it at all. Not only is connection a major characteristic of contemporary media and information society; it has also become our main mode of being - the core of ontology of our wireless world and being. (KUNST, 2004 : s.p.)

Paradoxalmente, é a ruptura da conexão que torna visível a ausência de fios, que torna o *wireless* frágil e, portanto, concreto. Uma fragilidade que se estende ao indivíduo sempre mais inclinado para associar a não conexão ao isolamento. Estar conectado quer dizer ficar virtualmente em movimento, em rede. A rede torna-se o lugar da *presença em movimento*, mas também o lugar onde se procurar (a si próprios) enquanto movimento.

Como pensar esta figura de *presença em movimento* em relação com o processo criativo do actor-criador contemporâneo? A velocidade, antes de ser um “limite” para o processo criativo, é descrita aqui como uma necessidade, uma pré-condição da experiência, um meio para a fazer surgir: um modo de conhecimento. “Levar o seu tempo” pode significar perder a tensão que mantém juntos os pedaços do real que conformam a experiência; “ter tempo” pode levar à profundidade, e a profundidade implica o risco de perder a conexão, o “*wireless*”. Nesta perspectiva, todo o trabalho de ancoragem corporal, que

---

8. Kunst, B. (2004). “Wireless Relationships: Attraction, Emotion, Politics”. Lecture at the Conference: Ohne Schnur, Art and Wireless Communication. Cuxhaven, Germany. (3-4. April). Bojana Kunst è filósofa, dramaturga, teórica da dança e do teatro. (<http://kunstbody.wordpress.com>).

levaria o intérprete à profundidade, podê-lo-ia afastar da conexão indispensável ao resto; concentrá-lo-ia demasiado sobre si, quando é no *wireless* que ele procura a experiência. Ao reflectir sob este ângulo, voltar-se para o seu corpo pode significar um abrandamento perigoso para um sentido procurado em rede.

## Técnica

Uma certa ideia de técnica concebe o trabalho de preparação do actor como procura da “organicidade” em cena. Uma técnica dirigida ao estudo da acção cénica, da sua dinâmica interna, das qualidades de energia que a fazem existir enquanto “acção real”. Uma técnica vivida como experiência activa do teatro, que se transforma em uma outra “cena”, paralela àquela dos ensaios do espectáculo, onde se dá o praticar “teatro” mesmo antes de compor algo para o espectador. Uma técnica da potencialidade, entendida como uma espécie de “diário físico” do actor, enquadrada em um campo de experimentação também chamado “pré-expressivo”.<sup>9</sup>

Talvez me equivoque, mas tenho a sensação de que, hoje em dia, esta ideia de técnica está a perder em parte a sua centralidade fundadora. Em simultâneo com a ideia de um trabalho que o actor realiza sobre si próprio autonomamente, do trabalho sobre o papel e o espectáculo, vai se afirmando, parece-me, a ideia de uma técnica praticada já no quadro de “dispositivos cénicos de impressão e comunicação”. Neste quadro, o actor-criador, prepara-se experimentando dispositivos que medem o potencial de comunicação da relação teatral, testando os materiais que a fazem vibrar, que a põem em movimento. Dispositivos onde praticar um tipo de escrita-composição “em rede” assente na fragmentação, na instabilidade das significações, na coexistência de diferentes pontos de vista em vez de uma escrita ligada ao desenvolvimento linear, estável, coerente de um só sentido ou de uma única verdade. Na escrita *em rede*, o dispositivo funciona como um hipertexto<sup>10</sup> (MARINA, 2000), cada elemento está carregado de uma força própria e constitui um polo, um *link*, ao serviço da abertura do sentido. Todos os pólos têm por função abrir o espaço das ligações possíveis, de modo a não deixar o sentido deter-se numa só voz. É a circulação, o movimento, que atribui sentido: o sentido do “texto” reside na força e dinamismo das inter-ligações que ativa e que o sustentam. O actor-criador forma-se na apuração das suas capacidades cénicas de discurso. Ao trabalhar no quadro de sistemas de impressão e comunicação, a própria ideia

9. Barba, 1993:166-167

10. O conceito de hipertexto, criado por Theodor H. Nelson nos anos 70, reporta-se ao tratamento dos textos em rede. A cada instante, podemos seguir a sequência de uma exposição ou concentrarmo-nos num aspeto do texto e procurar as suas derivações. Cada palavra do texto é um nó de uma rede, unida por diferentes nexos a outros nós. Antonio Marina, explica: Al navegar por este texto no lineal, multívoco, plural, en estado fluido, riquísimo en asociaciones, construyo mi propio texto, me convierto en autor, aumento mi libertad. (...) abundan las redes que actúan entre sí, sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es un galaxia de significantes, y no una estructura de significados; no tiene principio, pero si diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal. El sujeto es un nudo más en esta red de significados. (...) ¿No es esto el colmo de la democracia? Pues me temo que no. El mundo de la informática se ha apropiado del pensamiento postmoderno porque este había realizado previamente el “giro lingüístico”. Todo había quedado convertido en lenguaje. (Marina, 2000:57)

de organicidade se desloca; se no campo da técnica da potencialidade a organicidade diz respeito à acção e à presença do actor, no campo do hipertexto a organicidade diz respeito ao dispositivo como um todo. No quadro de um dispositivo orgânico, a competência cénica do actor, como também a sua eventual “inconsciência” significam, fazem sinal. O dispositivo edita tudo o que nele se move e dura.

Evidentemente, a ideia de dispositivos em rede não abarca todo o campo da escrita cénica contemporânea como também não explica por si só a transformação do processo criativo do actor. A fluidez e a velocidade são simultâneas a outras escritas, também diferentes entre elas, onde o sentido converge “verticalmente” para o actor, a palavra, o corpo. Ainda assim, parece-me importante compreender melhor a assunção da obra cénica como texto ou hipertexto, porque, apesar de tudo, no quadro da abertura como (a)wireless, a escrita em rede representa, provavelmente, uma das modalidades mais acessíveis e “espectaculares”. A ideia de hipertexto é acessível porque nos é familiar. A “escrita em rede” reproduz no campo da criação cénica, um *gesto de pensamento* que nos acompanha em continuação no dia-a-dia: entregar a presença à simultaneidade, dançar o *multitasking*, cultivar a capacidade de permanecermos distraidamente focados, para conseguir dar unidade a um fluxo de vida amiúde experimentado como uma sucessão contínua de interrupções.

A obra como “texto”.

Para Suzanne M. Jaeger (JAEGER, 2006), a origem da concepção da obra cénica como texto (ou hipertexto) deve ser pensada à luz de uma teoria representacional do sentido e, como tal, a partir do impacto que as pesquisas sobre a performatividade da linguagem, inauguradas nos anos 50 por J. Austin, tiveram sobre a teoria performativa contemporânea<sup>11</sup>.

No domínio da filosofia, a noção de performatividade assinala o terreno do encontro entre a filosofia pós estruturalista europeia de Jacques Derrida, e a filosofia da linguagem americana de J.L. Austin. *How To Do Things With Words* (AUSTIN, 1962) introduz uma corrente filosófica que estudará o acto de fala enquanto acção e o carácter performativo das enunciações. Na sua reformulação da teoria de Austin, Jacques Derrida<sup>12</sup> (DERRIDA, 1972) releva a importância do conceito de *iteração* (repetição) para o estudo da performatividade da linguagem. A iteração revela o espaçamento, a tensão, que, no acto de fala, se cria entre a enunciação e a estrutura linguística que lhe pré-existe. A performatividade da enunciação reside na sua força de ruptura com as condições prévias da linguagem. Daí o carácter criador dado por Derrida à falha como geradora de aberturas de sentido entre o contexto e o acto de fala.

---

11. Jaeger, 2006:122-141

12. Derrida, J. (1972). *Marge de la philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit. Sobre este tema, ver igualmente: Manouvrier, M. (2010). *La controverse entre Derrida et Searle autour de la théorie des actes de langage*, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres. Acedido em Março 8, 2012. Disponível em [http://www.academia.edu/509599/La\\_controverse\\_Derrida\\_Searle\\_autour\\_de\\_la\\_theorie\\_des\\_actes\\_de\\_langage](http://www.academia.edu/509599/La_controverse_Derrida_Searle_autour_de_la_theorie_des_actes_de_langage)

“C’est dire que la différance rend possible l’opposition de la présence et de l’absence. Sans la possibilité de la différance, le désir de la présence comme telle ne trouverait pas sa respiration. (...) La différance produit ce qu’elle interdit, rend possible cela même qu’elle rend impossible. (...) la différance dans son mouvement actif - ce qui est compris, sans l’épuiser, dans le concept de différance - est ce qui non seulement précède la métaphysique mais aussi déborde la pensée de l’être. Celle-ci ne dit rien d’autre que la métaphysique, même si elle l’excède et la pense comme ce qu’elle est dans sa clôture.” (Derrida, 1967a: 206)

## Différance

A filosofia derridiana institui-se como uma crítica à questão inaugural da filosofia ocidental, a questão da identificação do Ser com a presença. Jacques Derrida critica esta tradição filosófica por ter procurado sempre a verdade das coisas na sua essência, isto é, nos aspectos que não estivessem submetidos ao devir, à mutação. Para Derrida, esta assunção que encerra o ser no presente, nega a dimensão potencial da existência e anula tudo o que é diferente. É neste contexto que emerge a escrita (*écriture*) como ferramenta filosófica para reflectir sobre a questão do ser. À ideia da coincidência do Ser com a Presença, Derrida opõe a ideia de um mundo experimentado através da linguagem e, mais precisamente, uma linguagem que se identifica, não com a palavra dita, mas com a palavra escrita. Utilizar uma linguagem quer dizer empregar uma palavra instituída enquanto tal, o que implica uma duplicação entre um código de uso pré-estabelecido e o uso actual da palavra. Para Derrida isto quer dizer que o ato de fala, o próprio acto de falar em presença, está sempre atravessado por uma fractura. Mesmo a presença extrema de mim a mim mesmo, aquela que eu experimento quando digo “eu”, comporta na realidade esta duplicação, um espaçamento que não me permite coincidir com a origem. Esta distância que separa qualquer presença da sua origem é o que Derrida define como *différance*<sup>13</sup> (DERRIDA, 1967<sup>a</sup> : p. 206). Para Derrida, há uma distância que separa qualquer presença que se considera “completa”, da sua origem<sup>14</sup> (DERRIDA, 1967b : pp. 302-303). A presença contém a sua ausência; e eis as consequências da desconstrução derridiana: desvelar a relação de forças entre termos que parecem opor-se e destacar a sua interdependência e complementaridade. Cultivar a co-presença das diferenças. Tudo o que Derrida escreveu sobre a escrita assenta sobre a condição da não presença da presença.

Com base na *iteração*, os significantes podem ser geralmente compreendidos como referindo-se a objectos, mas o seu significado define-se de cada vez, em relação a outros significantes e ao contexto específico em que as palavras são repetidas. É esta *relação* que actualiza a cada vez o potencial de sentido que a palavra contém. A repetição de uma palavra ou de um gesto é sempre uma *recontextualização*, o que implica, inevitavelmente, uma derrapagem de sentido. As noções de *différance* e *iteração* descrevem a tensão, o campo de forças, que alimenta a relação entre o acto de fala e a linguagem. A correspondência entre palavra e linguagem nunca é exacta, estável, definitiva, dada de uma vez por todas. A convergência que se estabelece a cada vez entre linguagem e palavra é, na realidade, alimentada pelo fluxo de significados virtuais que agem para além das palavras em presença. Essa vibração do ausente afirma a impermanência da presença.

13. “C’est dire que la différence rend possible l’opposition de la présence et de l’absence. Sans la possibilité de la différence, le désir de la présence comme telle ne trouverait pas sa respiration. (...) La différence produit ce qu’elle interdit, rend possible cela même qu’elle rend impossible. (...) la différence dans son mouvement actif - ce qui est compris, sans l’épuiser, dans le concept de différence - est ce qui non seulement précède la métaphysique mais aussi déborde la pensée de l’être. Celle-ci ne dit rien d’autre que la métaphysique, même si elle l’exécède et la pense comme ce qu’elle est dans sa clôture.” (Derrida, 1967a: 206)

14. “C’est donc le retard qui est originaire. Sans quoi la différence serait le délai que s’accorde une conscience, une présence a soi du présent... Dire que (la différence) est originaire, c’est du même coup effacer le mythe d’une origine présente, C’est pourquoi il faut entendre “originaire” sous rature, faute de quoi on dériverait la différence d’une origine pleine. C’est la non-origine qui est originaire.” (Derrida, 1967b: 302-303)

## Apresentar a presença

Tendo como fundamento os pressupostos derridianos, teóricos e criadores contemporâneos tem abordado a obra performativa como *texto* ou hipertexto. De acordo com a perspectiva desconstrutivista, qualquer abordagem do corpo, mesmo a mais profunda (os excessos?) e aparentemente autónoma em relação à linguagem, é indissociável da sua inscrição cultural e idiomática. Toda e qualquer abordagem ao corpo é regida por um contexto social e politicamente significativa de valores estéticos e, logo, “editado” pelas regras e convenções que governam essa abordagem. É bem conhecida a crítica que Philip Auslander<sup>15</sup> (AUSLANDER, 2002) faz aos reformadores da arte performativa do século passado, entre os quais Grotowski, pela sua pretensão em abordarem o processo criativo e a relação com o corpo enquanto meio de auto-revelação para o intérprete, como se a autoconsciência (*awareness*) funcionasse como fonte inquestionável de verdade cénica. Para Auslander, não é possível procurar na relação com o corpo uma espécie de ordem autónoma de verdade que funde a relação performativa. Auslander contesta a ideia da presença que vê no corpo o fundamento de um “sentido prévio”, a operar para além do jogo das diferenças que constituem a linguagem: “What is the language of self-revelation? (...) The self is inseparable from the language by which it expresses itself— it is a function of, and does not precede, that language.” (AUSLANDER, 2002 : p.34) O autor questiona o campo que Barba define como *pré-expressivo* e que é concebido justamente como o nível pré-representacional do processo criativo, onde o intérprete aborda o trabalho sobre a presença (*bios cénico*) independentemente do trabalho sobre o papel ou sobre o espectáculo (BARBA, 1992). O autor contesta as posições de quem vê o corpo como algo que extravasa o jogo das diferenças: o sentido de todas as expressões, gestuais ou verbais, é gerado pelo jogo de diferenciação. Mesmo quando os artistas pensam no seu trabalho em termos de auto-expressão, as leituras a que a sua presença se expõe dependem essencialmente do dispositivo no qual ele está inserido. É o jogo das diferenciações que opera a semantização da presença:

The self is inseparable from the language by which it expresses itself: it is a function of and does not precede that language.(...) Pure physical expression of and by the body is impossible for a body which is differentiated within itself and not present to itself. The mind cannot communicate the body without being defined by “the rules of language as a system of differences (...). (AUSLANDER, 2002 : p. 34)

De acordo com esta perspectiva, a presença cénica do actor estaria sempre *já lá*, como um dos sinais do sistema cénico de diferenciação. De algum modo, ela é logicamente pressuposta pelo dispositivo cénico, tanto enquanto “presença”, como enquanto “ausência”. Mas, como pensar no jogo de diferenciação do ponto de vista do actor? O actor *cita* a sua presença e, ao fazê-lo, liberta-a? Libertá-a de quê? Da pretensão de autenticidade? Neste quadro, a organicidade não diz respeito à presença do actor mas o dispositivo cénico como um todo. A organicidade é uma questão de rede. A perspectiva inverte-se. Em lugar

---

15. Auslander, 2002: 28-38

de pensar a presença em cena como uma ação do actor, pensa-se na presença como uma prerrogativa da cena e do seu poder de edição imanente. O olhar *edita*. A cena *edita*. A cena é um campo de forças no tempo. Às vezes, esta força de edição da cena mede-se também com o seu *exterior*. O intérprete entra em cena sem aderir a ela, trazendo o que lhe é *exterior*. Outras vezes, o *exterior* chega *realmente* com a presença “natural” de uma criança, um animal... A cena acolhe o exterior, (seu inconsciente?) sem o reduzir, sem o traduzir. O exterior entra em cena com o fundo de mundo que lhe é próprio e a cena adere-lhe com o seu tempo. Uma não-presença, uma interrupção, um furo na realidade teatral.

## Medialidade

Retomamos a questão: que sentidos, que experiências, pode engendrar a experimentação do corpo para o actor, *antes* de se tornar sinal ou discurso para a cena? Giorgio Agambem, a propósito do gesto da e na dança, se refere a um gesto “sem objectivo evidente”, um gesto *sem mensagem*: “Ce qui caractérise le geste, c’est qu’il ne soit plus question en lui ni de produire ni d’agir, mais d’assumer et de supporter.” (AGAMBEM, 1991 : p. 35) Agambem diz que, para compreendermos o que é um gesto do corpo, deveríamos distinguir antes de tudo a dimensão imediatamente subordinada a um objectivo de outro âmbito, muito mais fundamental e que diz respeito à sua “medialidade”:

(...) celle du geste en tant que mouvement ayant en soi sa propre fin (exemple : la danse comme dimension esthétique). (...) Si la danse est geste, c’est au contraire parce qu’elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels. Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. Du coup, l’être-dans-un-milieu de l’homme devient apparent, et la dimension éthique lui est ouverte.” (AGAMBEM, 2001 : p. 35)

Fala-se do progressivo enfraquecimento de alguns dos nossos gestos práticos, devido ao incessante desenvolvimento da técnica. Uma “atrofia dos gestos artesanais”, como diz Yves Citton (CITTON, 2012), como no caso, por exemplo, do gesto de escrever à mão. Uma certa ideia de progresso tecnológico parece indissociável das ideias de velocidade e de redução do esforço. Reduzir a fadiga, reduzir a gravidade. Pergunto-me: face ao “progresso” que tende a reduzir o peso fisiológico e psicológico dos gestos de esforço, o movimento do corpo é um gesto também exposto ao risco de atrofia? Ou podemos pensar que a força de gravidade terrestre constitui o limite e, ao mesmo tempo, a medida da actualidade ineludível do movimento do corpo, mesmo para além da consciência do sujeito?

Para o filósofo francês Maine de Biran (BIRAN, 1990) o corpo é feito *para* e *por* este esforço; o esforço é um “programa do corpo” diria Yves Citton.

O que pode significar, se abrir à medialidade do movimento? A abertura “para trás” é alimentada por um gesto de suspensão particular, uma orientação da atenção suportada por uma certa qualidade de passividade. Uma passividade que não equivale a um fechamento, uma desistência, uma abstenção. Pelo contrário, trata-se de uma passividade ligada

a uma particularíssima disposição de atenção onde a vigilância coexiste com o abandono relativo da vontade e da consciência. A abertura do corpo deve ser posta em relação com a dimensão passiva da percepção. Basile Doganis, filósofo e realizador francês, retrata esta qualidade passiva como a atitude que dá lugar à emergência de uma singular forma de alteridade no âmago do corpo, de uma paradoxal heteronímia no âmago do eu:

D'un certain point de vue, le non-vouloir et le non-faire (...) constituent un espace de réception et d'accueil attentif des "voix chuchotantes" du corps, une ouverture du centre à ses marges et ses périphéries. Le non-faire ménage la possibilité d'une hétéronomie au coeur même de l'autonomie – d'un "autre", hétéros, au coeur même du "je" – tout comme l'identité contient son altérité, son autre, et peut se décentrer jusqu'à basculer dans son autre au point de s'y reconnaître plus pleinement. Le "je" devient alors pour soi aussi étranger et extérieur que le serait un inconnu, un "autre". (DOGANIS, 2006 : p. 226)

A abertura "para trás" engendra a emergência de uma heteronímia no âmago do eu. Mas, sob que forma emerge essa heteronímia?

Quando nos viramos perceptivamente para o nosso corpo, apercebemo-nos da existência de um movimento que anima a matéria do corpo. Quando mergulhamos no corpo, o que encontramos não é um "eu", mas, antes de mais, um movimento. Um movimento que tem a força inesperada de um acontecimento, de um encontro, e que escapa à primeira ideia que possamos ter de um corpo em movimento ou de "eu em movimento" (BOIS, 2001). Um movimento que surpreende, e que surpreende justamente o eu e as suas narrativas. Um movimento percebido como estranhamento íntimo, uma alteridade interna. Dizer eu é redutor. A abertura do corpo está mais em relação com uma certa potência de vida do que com a descoberta de um eu verdadeiro. A percepção desta força liga-se a uma experimentação que visa, justamente, a progressiva aquietação do eu e de uma vontade efígie de uma identidade verdadeira. A experimentação do corpo coloca em movimento um eu que imaginávamos imóvel, estável e coerente.

Percepcionar este movimento é como captar o próprio movimento da percepção, a dinâmica intensiva da sua abertura. É fazer a experiência de uma abertura permanente ao encontro, é criar uma ligação com uma força que se dá para viver enquanto *diferença*<sup>16</sup>. O que quer dizer que este movimento se dá a viver enquanto *diferença*? Quer dizer que este movimento, que este toque interno do corpo, tem uma potência criadora própria. A partir do momento que se instaura uma certa reciprocidade com esta *mouvance*, ela suscita "narrativas" especificadamente ligadas à sua "medialidade". O potencial revela as suas narrações pelo movimento, um movimento *antes* do movimento visível do corpo, um movimento imanente à matéria do corpo vivo. Esta medialidade suscita aqui uma primeira narração: este movimento é uma coisa que o corpo faz ou é uma coisa que o corpo é? Este movimento é corpo ou uma actividade do corpo? Quando percepcionamos este movimento, percepcionamos um fazer ou, em última instância, o corpo como nunca o tínhamos

---

16. A conceito de diferença aqui è distinto da *differance* derridiana. Aqui a diferença remete para a noção deleuziana de *différence* referida à vida sensível como devir imperceptível da matéria.

sentido? Esta “medialidade” também descreve os tempos do corpo; narra como o movimento se *move* no corpo; narra a coexistência ilógica da imobilidade e do movimento no seio do acto de presença; a impensável simultaneidade do exterior e do interior na experimentação vivida do espaço do corpo. Destas narrações “mediais” parece-me, no entanto, emergir outra, provavelmente mais fundamental, e que diz respeito não tanto às manifestações desta potência interna e os conhecimentos gerados pelo contacto com ela, mas antes ao seu “valor”, à sua “necessidade”: que história pode ainda narrar o corpo às nossas vidas na era das novas velocidades?

É possível que a flexibilidade procurada pelos intérpretes contemporâneos seja a expressão de uma necessidade encontrada e cultivada, bem antes e para além do contexto das artes cénicas. A flexibilidade evocada por Kunst, como também a velocidade e a urgência de *linkagem* que eu próprio sinto, frequentemente, no trabalho com os intérpretes em formação, podem talvez ser vistas como a reprodução no campo da sua prática profissional de um *gesto de pensamento* que alimenta todos os seus contextos de vida; um *gesto de pensamento*, pois, que começa antes e que atravessa o campo da prática artística, entre muitos outros, e que pode estar a transformar a maneira de procurar o corpo, criando para ele um novo regime de agenciamento, de elo, de desejo e de sentido. Tento compreender o devir desta transformação, posto que o que está em causa não é, parece-me, a “renovação” do corpo nas artes cénicas contemporâneas, e então a apuração de novos conceitos para o corpo dos quais surgiriam novas práticas do corpo, de um *novo* corpo, adaptado aos novos tempos; mas antes, e mais radicalmente, compreender os efeitos desta transformação na relação com o corpo material e com a sua potência concreta. Tento compreender: de que forma o contexto da criação contemporânea influi na experimentação do corpo que nos seus aspectos mais “corporais” parece continuar a falar a linguagem da profundidade e portanto da lentidão e da continuidade? Até onde é possível levar a experimentação do corpo sensível no processo criativo do intérprete? Como preservar, no âmbito da prática pedagógica, o espaço para uma certa prática perceptiva, sendo que esta experiência pode expor a relação pedagógica a tempos e práticas que parecem em contradição com os tempos e as práticas da criação contemporânea?

## Bibliografia

AGAMBEM, G. (1991) “Notes Sur le Geste”, in *Trafic*. N. 1. Paris: Éditions P.O.L.

AUSLANDER, P. (2002) [1997] “Just Be Your Self: Logocentrism and Difference in Performance Theory”, in *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York: Routledge, pp. 28-38.

AUSTIN, J. (1962) *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Urmsion.

BARBA, E. (1993) *La canoa di Carta. Trattato di Antropologia Teatrale*. Bologna: Il Mulino.

Awareness vs (a)wireless. Notas sobre o corpo, o actor e as novas velocidades . Luca Aprea

BARICCO, A. (2006) *I Barbari. Saggio Sulla Mutazione*. Milano: Ed. Feltrinelli.

BOIS, D. (2001) *Le Sensible et le Mouvement*. Paris: Point d'Appui.

BUTLER, J. (1997) *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London and NewYork: Routledge.

CITTON, Y. (2012) *Gestes d'Humanité. Anthropologie Sauvage de nos Expériences Esthétiques*. Paris: Armand Colin.

DELEUZE, G. (1968) *Différence et Répétition*. Paris: PUF.

DERRIDA, J. (1972) *Marge de la Philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit.

DERRIDA, J. (1967a). *De la Grammatologie*. Paris: Les éditions de minuit.

DERRIDA, J. (1967b) *L'Écriture et la Différence*. Paris: Editions du Seuil.

DOGANIS, B. (2006) *La Pensée du Corps. Pratiques Corporelles et Arts Gestuelles Japonais (Arts Martiaux, Danse, Théâtre): Philosophie Immanente et Esthétique Incarnée du Corps Polyphonique*. Thèse de doctorat, Université Paris 8.

GIL, J. (2001) *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio d'Água.

GROTOWSKI, J. (1982) *Tecniche Originarie dell'Attore*. L. Tinti (org.). Dispense dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma.

JAEGER, S. M. (2006) "Embodiment and Presence. The Ontology of Presence Reconsidered". Krasner D. & Saltz D. Z. (eds.), *Staging Philosophy*. Michigan: University of Michigan Press, pp. 122-141.

MAINE DE BIRAN, P. (1990) *Commentaires et Marginalia*. Tome XI-1. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

MARINA, A. (2000) *Crónicas de la Ultramodernidad*. Barcelona: Anagrama.

KUNST, B. (2004) "Wireless Relationships: Attraction, Emotion, Politics". Lecture at the Conference (3-4. April): *Ohne Schnur, Art and Wireless Communication*. Cuxhaven: [s.n.]. Disponível em: [http://carmen.greenwave.ge/uploads/tiny/122/Wireless\\_Relationships\\_bojana\\_kunst.pdf](http://carmen.greenwave.ge/uploads/tiny/122/Wireless_Relationships_bojana_kunst.pdf).

REINELT, J. (2012) "La politique du Discours: Performativité et Théâtralité". *Théâtre/Public: Entredoux .Du Théâtral et du Performatif*. N. 205. Gennevilliers: Association Théâtre Public. pp. 12-21.

VATTIMO, G. (1989) *La Società Transparente*. Milano: Garzanti.

VATTIMO, G. (1992) *A Sociedade Transparente*. Trad. H. Shooja, I. Santos. Lisboa: Relógio D'Água.

VATTIMO, G. (1985). *La Fine della Modernità*. Milano: Garzanti.