

PROCESSO (DO)ENTE: UMA INVESTIGAÇÃO ONTOLÓGICA DO CORPO NO PROJETO DISFUNCTIONARIUM

André Luiz Rodrigues Bezerra
Departamento de Artes - UFRN

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo investigar a constituição do processo prático de trabalho dos performers que integram o grupo *Projeto Disfunctionarium*, interrelacionando-a, para tanto, com os diversos elementos assimilados nesta prática provenientes de áreas do teatro e da dança. Nesse sentido, averiguaremos como dentro de um estudo conciso das práticas sobre o corpo, podemos propor uma percepção deste sob um prisma mais amplo dentro da criação performática instituída pelo grupo a partir de seu trabalho. Procederemos também a análise direcionada dos elementos constituintes da prática corporal desenvolvida nos *workshops* do grupo, buscando compreender de que forma estes elementos atuam de maneira significativa para a constituição de um processo de investigação e mapeamento do corpo.

PALAVRAS-CHAVE: *Projeto Disfunctionarium*; Prática Corporal; *Performance Art*; Corpo.

O *Projeto Disfunctionarium* é um grupo natalense fundado em 2008 e formado em sua grande maioria por estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da UFRN que advém de diversos processos de montagem, onde trabalharam como atores e dançarinos. Tendo ainda uma curta vivência na cena artística da cidade, detém contudo uma extensa produção de cerca de trinta performances.

O trabalho prático desenvolvido nos *workshops*¹ dos processos de montagem do grupo opera sobre uma investigação sistemática do corpo, proporcionando a este um ambiente instrumental, onde sob perspectivas diversas ele deve interagir deslocando e ampliando a percepção que cada indivíduo detém das formas sob as quais se organizam os diversos traços compositores dos processos de construção motora, psíquica, e sensorial.

O trabalho se desenvolve a partir de três determinantes: as *dinâmicas*, as *experiências*, e as *vivências*. As *dinâmicas* associam e reúnem em seu conjunto uma série de práticas de treinamento físico que englobam desde a Mímica Corporal Dramática de Étienne Decroux à dança Butoh, objetivando trabalhar a percepção dos diversos grupamentos que se articulam para atribuir maior expressividade ao corpo. As *experiências* integram a cena com situações ordenadas e sugeridas onde a percepção conseguida através das *dinâmicas* é ampliada. Conquanto, dialogicamente o corpo reconhece suas próprias lacunas dentro de determinada situação condicional, geralmente articulada sobre processos como os de repetição e exaustão. Por fim, as *vivências* propõem situações de interação

¹ Os workshops designam os momentos de prática corporal dentro do grupo.

direta com o mundo, como, por exemplo, a reclusão durante um período de 24 horas num supermercado ou a realização de um percurso ininterrupto por toda a cidade. Estas proposições objetivam a ampliação de uma convivência com espaços ou situações cotidianas em condições não habituais.

Desta forma a busca da compreensão dos processos regentes do próprio corpo, enquanto nervura identitária, cultural e estética, investiga as potencialidades expressivas de sua forma polifônica, para utilizar um termo de Bakhtin, criando fissuras que possibilitam ao sujeito envolvido na prática o mapeamento sintomático de seu corpo através das diversas grafias que o compõe enquanto discurso. Nesse sentido esta prática configura uma ontologia dos eventos corporificados, onde o corpo, enquanto texto performativo, busca processualmente uma percepção que não se acrescenta, mas que está lá, nos termos de Paul Zumthor (2005).

Esta prática se alicerça naquilo que denominamos como uma análise sintomática dos processos de regência do corpo, o que se definiria mais claramente como uma intensa exploração física e perceptiva deste, deslocando-o para fora dos centros de sua movimentação cotidiana ou, pelo contrário, intensificando o trabalho sobre estes (direcionando os deslocamentos para o tempo ou espaço habitual com os quais se relacionam). A intenção é que sobre a própria superfície dos espaços onde as ações são desempenhadas (o corpo), sobrevenham marcas e indícios, geralmente trazidos pelo desconforto imposto, que revelam também os seus centros de equilíbrio, os pontos de concentração de atividade muscular, suas limitações compostas a partir dos comportamentos que lhe são atribuídos dentro da construção identitária familiar e social do sujeito.

A estes fatores sensíveis que se manifestam de modo específico em cada performer do grupo, denominamos sintomas. O estudo destes sintomas é realizado por membros integrantes do grupo que atuam como observadores durante a prática, auxiliando cada performer num mapeamento pessoal. Cada membro atuante nas *dinâmicas* e nas *experiências* realiza um mapeamento mais detalhado das necessidades que apresenta ou dos sintomas percebidos no seu próprio corpo, o cruzamento entre o mapeamento do observador e o mapeamento pessoal, levam a um quadro de sintomas internos e externos observáveis no performer.

Desta forma encontramos na visão do conceito de sintoma detida dentro do trabalho desenvolvido pelo grupo, uma proximidade com a visão freudiana do termo, como definem Arlindo Carlos Pimenta e Roberto Assis Ferreira: “O sentido do sintoma na psicanálise só poderá ser apreendido dentro da história de cada sujeito. Pode ser decifrado com a participação do psicanalista, mas só trará benefício ao paciente se adquirir sentido para o próprio paciente” (FERREIRA & PIMENTA, 2003: 222).

Outro elemento fundamental para a compreensão do trabalho do grupo é a dispraxia, conceito é tomado de empréstimo da Psicomotricidade, ciência que estuda as relações de constituição do movimento e suas diversas camadas formativas conferidas pelo sujeito. Este conceito designa fenômenos aliados por uma determinada dificuldade apresentada na realização de movimentos ou esquemas de movimentação, está ligado à ordem do transtorno, não apresentando qualquer relação neurológica ou orgânica aparente,

mas manifestando-se de forma comprometedor para o desempenho das funções afetadas (FONSECA, 1996).

O enfoque da exaustão através da utilização de posturas fixas a serem assumidas evidenciou a formação em determinadas regiões, que sofriam maior exigência muscular para a manutenção da posição, de focos de dispraxia, não diretamente conectados à ausência de fatores orgânicos que os evidenciem, porém gerando através da posição assumida uma incapacidade de controle de certas estruturas do corpo que externamente apresentavam como sintoma primordial um tremor, geralmente reconhecível nas pernas, braços e abdômen. Este tremor parece resultar de um esgotamento contínuo dos impulsos projetados para a realização de uma ação em determinada área, o que cria no corpo uma momentânea insuficiência no atendimento total do que intenciona o impulso, muito embora tente forçosamente concretizá-lo.

O que ocorre nesse sentido é uma fragmentação do corpo, que é desarticulado pela tentativa de manutenção de determinadas posturas. Este transtorno se tornou evidente num momento específico da prática do grupo, qual seja, a introdução e treinamento da dança Butoh. Este movimento da dança oriental traz em sua prática uma intrínseca conexão com temas como a morte, investigando através do corpo os pontos de tensão e de torção nas articulações que operam segundo esta determinada qualidade de energia, derivada da figura do corpo morto.

A fragmentação também é um dos pontos centrais na dança Butoh. Aquil o corpo se exhibe como um torso desmembrado, sem possível relação com suas extremidades (PAVIS, 1996). Cada ponto do corpo se encontra desarticulado por uma tensão de externalização absoluta, expressando nessa dissociação dos movimentos de cada um dos membros, a desintegração da figura do dançarino, que perde a firmeza e a fluidez, adquirindo uma movimentação empetreceda e rígida.

Nesse sentido podemos conceber o corpo no Butoh como uma figura agônica, que através de sua imagem reinvoca o estio das formas vivas, e assim instaura uma perspectiva do Dioniso invertido, invernial, representante dos laços de dissolução da germinação, da potência de vida, uma figura colada em si mesma, que desata o próprio avesso para constituir-se como forma de enunciação estética.

O trabalho sobre este avesso, sobre uma busca contínua que não é segura em seu percurso de descobertas e reavaliações, traduz o alternativa proposta pelo grupo em seu processo. Uma conexão explícita entre o prazer e a agonia nesta busca que é pessoal e coletiva dentro da vivência diária de treinamento junto a outros integrantes, cada um distinto no modo como se porta diante de certos exercícios, mas todos comuns no ato de investigação do corpo, que tentando comunicar algo acaba por infringir-se novas marcas (ZUMTHOR, 2000).

Por fim o terceiro elemento que podemos apontar como núcleo de compreensão do trabalho prático no *Projeto Disfunctorium* é o desenvolvimento de momentos de apnéia. Inicialmente algumas *dinâmicas* são precedidas por uma meditação com controle e diminuição de fluxo da respiração, num segundo momento dentro do trabalho com posturas fixas são introduzidos curtos períodos de suspensão total da respiração, e chegando a etapa das *experiências*, temos a aplicação de curtas situações de suspensão do fluxo de ar: por

exemplo, manter levantado do chão com um abraço o colega até que o impulso da expiração se faça urgentemente necessário.

A apnéia se dispõe como meio de percepção de esgotamento do próprio princípio vital gerador da ação, que tenta se lançar ou sustentar através do corpo. Com o esgotamento do oxigênio no corpo e o crescimento do volume de gás carbônico nos pulmões o corpo empreende uma diminuição da atividade realizada para que o armazenamento de ar possa se dar de modo mais satisfatório e por um período mais longo. Para tanto, há uma tentativa constante de estagnação das demais ações que estão sendo realizadas, para o estabelecimento de um estado de repouso.

O trabalho com a apnéia é claramente um campo delicado, mas é para diminuir as dificuldades encontradas durante a utilização deste elemento, que novamente utiliza-se de uma apropriação da técnica da dança Butoh no grupo: a mínima respiração. Esta técnica consiste num estado de concentração meditativa, onde o praticante deve diminuir não apenas o fluxo de respiração, como a própria nomenclatura sugere, mas todas as atividades que ainda se sustentam neste estado, como o piscar dos olhos que se torna mais lento ou o movimento da caixa torácica que se torna mais contido.

A união destes três elementos compõe o conjunto articulatório que orienta o corpo para uma percepção mais apurada de si no trabalho do *Projeto Disfuncionarium*, permitindo um aprofundamento dentro das estruturas compostas que dimensionam sua movimentação, e redimensionando a compreensão que este detém de si. Assim ao propor situações de confronto consigo, o corpo passa a atuar não apenas na dimensão de sua fisicalidade, mas expande o olhar que lança sobre si, passando a perceber que componentes como a memória, por exemplo, possuem um fluxo direto de intervenção na execução de determinada movimentação.

Aos sintomas, à dispraxia e à apnéia, se unem respectivamente três processos de significação, são eles a morte, a fome e o sopro. A morte se conecta aos sintomas devido à percepção de determinados pontos de falibilidade e temporalidade através dos usos e práticas nos quais o corpo está inserido. Nesse sentido, os pontos indiciais particulares de dor que se espalham pelos braços após a realização de determinada dinâmica apontam para a utilização sobrecarregada de determinadas regiões do corpo enquanto outras exercem uma *presença morta*, que raramente se manifesta na movimentação cotidianamente exercida pelo corpo.

A dispraxia está para a ordem da fome, pois no momento em que o corpo apresenta a manifestação deste elemento, ele traz à tona a necessidade apresentada por um impulso que não pode ser suprido, mas que se manifesta de modo insistente buscando uma satisfação daquilo que lhe é requerido, emitindo por diversas vezes o impulso que repetidamente se desloca para aquela zona de desequilíbrio, sem, contudo, encontrar a saciedade para aquilo que exige.

A apnéia recobra o princípio do sopro, da respiração que simboliza a passagem pela primeira experiência de angústia definida por Freud, o momento do parto, quando o filho é retirado do espaço ao qual está habituado e passa para um meio estranho a este. Todavia embora estes elementos e processos sejam extensivos a um campo de união de

toda a prática, as especificidades de cada praticante são distinções basilares que devem ser compreendidas como formadoras de uma significação individual. Como afirma Zumthor:

“(...) corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina a minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe a imagem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para pior”.(ZUMTHOR, 2000: 91).

A prática sobre o corpo é identificada, nesse sentido, não como evento conectado a uma previsibilidade calculada e planejada sobre dados moldes, mas se constrói no ato de experimentação dos diversos caminhos presentes na realização busca, pois o corpo enquanto objeto de estudo aplicado a um treinamento sob diversas óticas, trazidas a partir da dança e do teatro, não arrefece e se torna passivo à análise, muito pelo contrário, acaba por aliar, segundo um recorte apropriativo seu, os códigos que apreende das condições, posturas e limitações interpeladas a este pelas *dinâmicas, experiências e vivências*.

Talvez por este fator, porém não apenas por ele, o trabalho nos *workshops* do *Projeto Disfunctorium* acabe recorrentemente chegando à exaustão como elemento conceitual integrante de grande parte dos princípios aliados à prática, numa tentativa de refrear esta complexificação da qual se valem os meios expressivos ligados ao corpo, através de uma fruição acelerada destes, permitindo a aqueles que estão diretamente envolvidos e aos demais que agem como observadores, uma visão momentaneamente fixa do corpo levado aos seus limites.

Cabe clarificar que todos os aspectos ressaltados são trabalhados não apenas em dinâmicas criadas pelo próprio grupo, como também constituídos a partir de focos de práticas já existentes, como já evidenciado dentro da área da dança, mas que também podemos explicitar em áreas como o teatro.

Podemos citar, por exemplo, a presença de dois princípios do Teatro Antropológico de Eugênio Barba, trabalhados de modo explícito na prática do grupo, são eles: o equilíbrio instável e a oposição. O equilíbrio instável propõe-se, enquanto prática corporal, à experimentação por parte do ator de diferentes posicionamentos de sua coluna alterando seus centros de equilíbrio e reposicionando grupamentos que compõem as posturas cotidianas favorecidas pelo corpo. A oposição articula um princípio que podemos recobrar a partir de Meyerhold e sua Biomecânica, que estabelece que para cada movimentação que se estabelece para dado sentido no espaço, existem uma força e uma movimentação inversas que atuam para a realização desta.

Estes princípios são trabalhados conjuntamente aos anteriormente citados. O primeiro é apropriado de modo direto no trabalho do grupo, utilizando a instabilidade do equilíbrio para promover o deslocamento dos centros de equilíbrio pelo corpo, para facilitar o que se acordou chamar entre os membros do grupo como transferência de tensão, uma *dinâmica* que estaria ligada mais especificamente à utilização de grupamentos musculares não comprometidos por determinada postura, para atingir uma formação complexa que ofereça apoio às regiões afetadas com relação a manutenção de uma posição sugerida. O

segundo se apresenta numa ordem mais tênue, pois não se toma a oposição na constituição da prática do grupo como uma oposição à movimentação que se pretende realizar; uma força inversa, mas como algo além disto, esta força contrária é responsável pela deformação do impulso inicial de movimentação, ou seja, ela se interpola como um agente inverso ao impulso, e dentro da prática do grupo que se vale de elementos como repetição e exaustão por meio do treinamento de saltos, por exemplo, esta deformação vai sofrendo ampliações, modificando a ação e algumas vezes deturpando completamente a intenção objetivada na realização de determinado movimento.

Enquanto momento anterior à prática, que porém a justifica, os parâmetros do trabalho que se desenvolve dentro dos *workshops* se assemelham bastante à visão que o teórico teatral polonês Jerzy Grotowski postula. A proposição dele em referência ao ator é que este deve através de uma disciplina rígida e de um treinamento conciso estabelecer uma investigação de seu corpo, em busca do desenvolvimento de uma técnica pessoal, que o possibilite inserir-se num ambiente de experimentação desenvolvendo novas capacidades e articulando para si um vocabulário expressivo que lhe atribua a capacidade de afirmar esta presença. Não se valendo de todas as técnicas que vivenciou, mas aprimorando de modo observador um recorte dentro de uma ou várias práticas, através do recorte selecionado pelo próprio corpo, o ator reconhecerá seus caminhos expressivos.

Nesse sentido o trabalho prático do grupo nos *workshops* busca instituir no corpo de cada performer aquilo que Zumthor denomina como uma competência diretamente necessária para organizar todos os fatores que competem a composição da idéia e da situação de performance. Esta competência

“À primeira vista aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnadas em um corpo vivo.” (ZUMTHOR, 2000: 35-36).

Dessa forma destacamos este “saber-ser” como um espaço constituído pela prática árdua de uma investigação pessoal do próprio corpo, estimulada por diversas variantes de abordagem, que possibilitem a construção de uma técnica pessoal, que não se apresenta como princípio modelar, mas como uma reunião de potencialidades adquiridas e estruturadas no corpo, que se estabelece fonte de enunciação e recepção primordial diante das situações nas quais o *performer* se insere.

Embora não no sentido tradicional de compreensão da palavra instituída pela tradição teatral, podemos afirmar que ao lidar com a investigação do corpo que é extratificada num dado momento e apresentada ao público, constituímos a partir do trabalho do *Projeto Disfunctorium*, salvo determinadas especificidades, uma aproximação entre o *performer* e o ator.

Devemos esclarecer que o trabalho do grupo opera sobre uma ampliação do conceito de atuação. A atuação compreendida por muito como uma arte específica do teatro tem se diluído como os próprios limites da arte teatral, perpetrando-se em outros territórios,

estabelecendo campos híbridos de compreensão, um deles o que buscamos retratar aqui enquanto prática do grupo, a performance.

Esta ampliação do conceito adentra no trabalho do grupo, como sugerem as análises de Renato Cohen, através das unidades de tempo e ação dentro do campo de representação, ou seja, aquele que atua no momento da performance se localiza no instante presente desenvolvendo uma ação projetada e executada por si, que se estabelece enquanto dinâmica de representação muito mais como um rito do que como uma cena, pois se trata ali do corpo que se presentifica, da atuação, não de um personagem, mas de algo que se quer retomar consigo mesmo, um vínculo identitário, afetivo, psíquico, que se busca reatar enquanto sujeito através da organização da ação que se busca desenvolver.

Há também uma grande afinidade entre o argumento anterior e as propostas teatrais surgidas na década de 1960, a partir de novas configurações propostas pelo movimento *Beatnik*, *Hippie*, e outros movimentos contraculturais, que aproximavam a concepção da cena no teatro do ritual, introduzindo elementos que se desvencilharão como unidades cruciais na *performance art* (COHEN, 2007). Jean-Pierre Ryngaert evidencia também esta vertente que

“Se entusiasmos por formas cerimoniais ou rituais em que importa menos narrar um história do que exarcebar a dimensão presente, instantânea e como que imprevisível de um momento da representação. Esse teatro não mostra nenhuma realidade exterior a ele. Ele pôde tomar a forma do *happening* (literalmente ‘o que está acontecendo’, o espetáculo em forma de evento não repetível).” (RYNGAERT, 1998: 109).

A aproximação das diversas artes através de pontes performativas, estabelecidas por necessidades inerentes à representação na contemporaneidade, marcada por uma forte interconexão entre padrões culturais, econômicos e políticos, incitados pela diluição dos conceitos de tempo e espaço provocados pelo avanço das tecnologias informacionais, leva a arte do ator a percorrer espaços antes incondicionais a sua presença. Nesse sentido a concepção de ator se aproxima cada vez mais daquilo que Grotowski denominou de *Doer*, aquele que através da prática concisa busca trilhar o caminho de sua própria descoberta, de seu treinamento, de sua presença, aproximando-se do performer que também pode ser sinalizado como um agente criador, um “*fazedor*” da cena.

Deve-se esclarecer que a prática desenvolvida pelo grupo se distancia do ensaio de algo que será apresentado, e se centraliza na atribuição ao corpo do performer de uma capacidade analítica dos fenômenos que o compõem, impregnando o ato performático no próprio corpo, como manifestação física e sensível que toca o mundo e ao mesmo tempo é tocado por este (ZUMTHOR). Nesse sentido reconhecemos a prática do grupo uma grande afinidade com a área da *performance art*, pois como afirma Cohen

“A performance está ligada a um movimento maior. Uma maneira de se encarar a arte. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma

forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. (...)é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A idéia é de resgatar a característica ritual da arte”. (COHEN, 2007: 38).

A busca do grupo dentro de suas práticas não objetiva apenas sua apresentação em determinado espaço, para certo público, o desejo que ascende neste processo de investigação é o de alcançar uma percepção obscena do corpo, conceito que aqui se aproxima mais do significado etimológico original da palavra, aquilo que está *além da cena*. Um mapeamento e estudo do corpo, pelo próprio corpo, que não possui qualquer interdependência com uma apresentação planejada, mas com o próprio ato performativo de estar constantemente investigando a própria existência e presença no mundo afirmada pelo corpo.

Assim, a associação entre o trabalho corporal desenvolvido no *Projeto Disfunctorium* com técnicas que transitam entre práticas advindas de estudos teatrais, de estudos em dança, confluem para um modo de representação de um mundo, uma composição polifônica que não apresenta o personagem, mas aquele próprio que não se revela, o corpo na complexidade de seus fenômenos, colocado a mercê do próprio olhar, ejaculando no frêmito e na ansiedade de uma rápida imagem de si, não compreendendo aqui por rápida a duração da ação que pode despender dias, o corpo *a caminho*, parafraseando aqui Raduan Nassar, num encontro jamais concluído com a saciedade dos próprios processos de desejo, angústia e memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVARES, Elaine Centeno. *Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba*. **Revista de Filosofía**, Maracaibo, n.50, maio 2005, p.121-146.
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel – Tratado de antropologia teatral**. Trad: Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FERNANDES, Sílvia. **Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- FERREIRA, R.A. ; PIMENTA, A.C. . **O sintoma na medicina e na psicanálise notas preliminares**. **Revista Médica de Minas Gerais**, Belo Horizonte-MG, n. 3, 2003, p. 221-228.
- FONSECA, Vitor. **Psicomotricidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARIZ, Adriana Dantas de. **A Ostra e a Pérola – Uma Visão Antropológica do Corpo no Teatro de Pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira & Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance Recepção Leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira & Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.