

O RISCO E O AFETO: CONSIDERAÇÃO SOBRE PRESENÇA NA ESCRITA DA CARTA DANÇA DO GRUPO CENA 11 DE FLORIANÓPOLIS

RISK AND AFFECT: CONSIDERATION ABOUT PRESENCE IN CARTA DE AMOR AO INIMIGO BY CENA 11 DANCE GROUP FROM FLORIANOPOLIS

Milene Lopes Duenha¹

RESUMO: Que dança que, ao mover corpos moveria sensações e afetos? Apresento neste ensaio algumas reflexões sobre a presença do artista e a potência de afeto ao observar a abordagem do risco no espetáculo *Carta de amor ao inimigo*, do Grupo *Cena 11* de dança de Florianópolis – SC. Proponho uma perspectiva da recepção do trabalho do grupo diante de uma leitura de Bento Espinosa sobre a ideia de afeto, de Marco De Marinis sobre a noção de eficácia, e de Ileana Diéguez Caballero sobre a experiência liminar. Exponho trechos de uma entrevista com integrantes do grupo e também minhas percepções ao acompanhar o processo de composição do espetáculo.

¹ Performer, dançarina e atriz, doutoranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina e mestre em Teatro pela mesma universidade. Possui pós-graduação em Artes visuais / Arte – educação e graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina/PR. Sua pesquisa trata de noções de presença em relação e implicações éticas na produção em artes presenciais contemporâneas.

Palavras-chave: Corpo; Risco; Presença; Relação; Afeto

ABSTRACT: Which dance would be able to move bodies, feelings and affections? I present in this paper some reflections on the presence of the artist and the power of affect by observing the risk approach in dance show *Love Letter to the enemy*, of the *Cena 11* Cia de dança from Florianópolis - SC. I propose a perspective of receipt of the work of the group, a read about the idea of affections of Benedict Spinoza, one perspective on the notion of effectiveness of Marco De Marinis, and about the liminal experience which describe Ileana Diéguez Caballero. I compile excerpts from an interview with members of the group and also my perceptions to participate in the composition process of this dance performance.

Key-words: Body; Risk; Presence; Relation; Affect

Ombros suspensos, respiração suspensa, tempo suspenso... Há, então, o silêncio, entrecortado apenas pelo som dos corpos que se acomodam no lugar de onde se vê e se afeta pelo embate, violência/amor, que contém o espetáculo. Trata-se de uma dança, escrita com e nos corpos – corpos bailarinos e espectadores –; as impressões aconteceram fisicamente, estas foram as minhas e, com a intenção de fazê-las palavras, assumirei licenças metafóricas². Trarei reflexões sobre presença, risco e afeto, dividindo com o leitor algumas questões que são resistentes em minha prática artística e acadêmica.

Era estreia do espetáculo *Carta de amor ao inimigo* do grupo *Cena 11 Cia. de dança*³, eu havia acompanhado seus ensaios nos últimos quatro meses. A transformação daqueles experimentos todos em espetáculo era algo nebuloso para mim. Ao frequentar o processo de composição do grupo, percebia o que se colocava em discussão, entendia suas intenções, mas não conseguia pensar em uma articulação dramaturgica para aqueles experimentos⁴.

² Proponho neste trabalho um movimento entre a perspectiva do fazer – ao observar as ações e a formulação discursiva dos integrantes do grupo *Cena 11* acerca de sua prática, e de minha participação a experimentar alguns exercícios do processo –; e a perspectiva da recepção da experiência artística – ao expor as reverberações que aconteceram em mim diante do contato com o trabalho do grupo e a observação das reações da plateia durante a apresentação de estreia do espetáculo *Carta de amor ao inimigo*. Alinho-me, assim, à ideia difundida pela professora do Departamento de Dança da Universidade do Québec em Montreal Sylvie Fortin (In: Revista *Cena* 2009), que apresenta a possibilidade de uma pesquisa levar em conta as percepções do próprio pesquisador, tomando-as como dado etnográfico aliado a outras informações pertinentes ao estudo.

³ A estreia do espetáculo aconteceu no dia 28 de agosto de 2012 no Teatro Pedro Ivo Campos, em Florianópolis – SC. Algumas imagens desse espetáculo podem ser conferidas em: <<http://vimeo.com/53378614>>. O grupo segue em 2015 com apresentações do espetáculo *Carta de amor ao inimigo*, e do espetáculo *Monotonia de Aproximação e Fuga para 7 Corpos*, criado em 2014, além da pesquisa em processo para a composição de um novo espetáculo.

⁴ O processo que menciono aqui é continuidade de uma pesquisa em dança e tecnologia que se propõe

Nas últimas semanas de ensaio, comecei a enxergar um desenho que parecia ser, então, o espetáculo. Não com formas pré-fixadas, coreografadas, mas como desenhos vivos que se reconfiguram a cada momento de encontro entre os bailarinos, esses desenhos vivos foram levados a público. O coreógrafo já não podia mais ser chamado de coreógrafo, pensei. Ele não faz coreografias – pesquisa meios de fazê-la emergir na relação. O diretor, que não faz coreografia, é Alejandro Ahmed, na foto a seguir:



Figura 1 Alejandro Ahmed durante a *Formação compartilhada em Artes Presenciais* realizada pelo grupo *Cena 11 Cia. de dança* no período de 03 à 07/12/2012.
Fonte: Acervo *Cena 11 Cia. de dança*

experimentar possibilidades interativas entre corpo e ambiente. A pesquisa desenvolvida pelo grupo explora basicamente a emergência de movimentos a partir da percepção de estímulos vetoriais, e a abertura para o acontecimento no contato com o outro. Trago, ao longo deste texto, trechos de uma entrevista que realizei com os integrantes do grupo em 13 de dezembro de 2012, na qual fiz questionamentos sobre sua relação com a dança, com o grupo, e que noções de presença e relação tem norteadas sua pesquisa, dentre outras coisas.



Ele disse não saber fazer muito bem a distinção entre sua identidade e a identidade do *Cena 11*: “A minha relação com dança, com coreografia, com convívio em arte, e comigo mesmo não se distancia do *Cena 11*, e também eu não sei qual é o lugar onde eu não sou isso, e onde isso não sou eu também” [informação verbal]⁵. São vinte anos de história, que parecem justificar essa estreita relação afirmada por Ahmed. O seu penúltimo espetáculo, *Carta*, como os próprios integrantes do grupo abreviam, aparece como extrato do que se configurou nessa trajetória, um espetáculo que se desenvolve em um espaço de tensões de afetos, e que, mesmo em palco italiano, sem interação direta/espacial entre público e bailarinos, provoca sensações e reações diversas, que podem se localizar entre polaridades como amor e ódio. Tal efeito do espetáculo foi inspirado por um desafio assumido por Alejandro, que, ao ouvir uma música de nome *Love letter to the enemy*⁶ (Carta de amor ao inimigo), do DJ canadense Mathew Jonson, sentiu-se provocado a fazer um trabalho de dança que abordasse o deslocamento de polaridades, e inversões de expectativa, que o título prometia, e que, na opinião de Ahmed, o *DJ* canadense não teria conseguido cumprir [informação verbal]⁷.

Diante de um desafio que tinha nome, e da pesquisa continuada em dança movida por uma inquietude que não permite dias de ensaio que sejam iguais, *Carta* foi se desenhando. Nesse processo, a experimentação de parâmetros e palavras, escuta e disponibilidade eram entendidos como elementos técnicos imprescindíveis. O corpo é coisa: obedece hierarquia de função, mas não de valor. O *corpo voodoo*, como o grupo apresenta e apresenta, é essa estrutura que, ao viver o risco e se afetar, vê chances de afetar ao outro. O movimento desse *corpo voodoo* existe na possibilidade de que o outro se reconheça na relação estabelecida, entre quem dança e quem

assiste à dança, dançando de outro modo. O que acontece entre os corpos, passa a ser um foco do *Cena 11*.

Carta é um espetáculo que trata do paradoxo da existência, da possibilidade do reconhecimento de si na ação do outro. Alejandro Ahmed e Mariana Romagnani escrevem, no programa do espetáculo, que *Carta* trata do movimento de “ser dois para ser outro, ser muitos para escapar no afastamento que, como um vestígio, desvenda novos encontros e aceita falências”. Nesse espetáculo, corpos se lançam com a intenção de viver o risco em diversos aspectos poéticos e literais; poéticos, por se tratarem de iminências, do risco do acaso, da exposição no aqui-agora, da admissão do imperfeito, da beleza na emergência; e literais, por se tratarem de ações arriscadas, nas quais se inclui a provocação e a aceitação de acidentes, quedas – vezes voluntárias, vezes involuntárias –, e a ação de lançar os corpos uns dos outros.

A exposição dos bailarinos a esses riscos convocam o corpo de quem assiste a um nível de engajamento sensorial que poderíamos associar a noção de presença, tão discutida nas artes, e que tem por intenção convocar a atenção do público, de modo que se estabeleça uma relação sensório-afetiva entre artista e espectador na duração desse encontro, assim como Suzanne M. Jaeger⁸ (2006) nos apresenta, ao propor que a presença do artista se refere a configuração e reconfiguração de uma força em resposta ao ambiente, o que exigiria um refinamento da escuta.

Corpos em relação

Ao partirmos do pressuposto de que a arte da presença existe na relação para, e com, o outro, é possível abordar o contato entre os corpos como possibilidade de emergência de diferentes níveis de afeto. Para isso, a teoria desenvolvida pelo filósofo holandês Bento Espinosa (1992)⁹ acerca dos afetos nos trará uma base para discussão do potencial de

⁵ Em entrevista concedida no dia 13 de dezembro de 2012.

⁶ A música mencionada por Alejandro pode ser ouvida em: <http://www.youtube.com/watch?v=v_AM-dQK6LM>

⁷ Informações contidas na entrevista concedida no dia 13 de dezembro de 2012.

⁸ Professora de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Central Florida em Orlando.

⁹ Utilizo como referência a Parte III da *Ética – A origem e a natureza dos afetos* (1992).

uma ação artística em convocar o engajamento do corpo dos que participam da experiência.

Espinosa entende a mente integrada ao corpo, e afirma que a mente experimenta o que passa através do afeto, esta relação é, por sua vez, transformada e tornada complexa em contato com outros corpos (ESPINOSA, 1992). A produção de afeto revela-se um objetivo nas artes presenciais, ao avaliarmos que a presença do público é fator indispensável. A arte da presença existe na relação *para, e com* o outro. Partindo desse pressuposto, podemos observar o contato entre os corpos como possibilidade de emergência de diferentes níveis afetivos.

Espinosa (1992) traz a informação de que, ao sermos afetados pelos encontros com outros corpos, nossa potência de agir é aumentada ou diminuída. Ao tratarmos da experiência do encontro na arte, as noções de afeto e afecção espinosista seriam utilizadas como parâmetros para se identificar possíveis efeitos na percepção do artista e do público, mas não necessariamente controlá-los, uma vez que há a compreensão das diferentes recepções, diante da experiência singular de cada sujeito. Ao artista caberia a tarefa de tatear possibilidades perceptivas de seu interlocutor a partir das próprias percepções, apostando nos efeitos de empatia entre os corpos, sem ignorar que as impressões dos encontros acontecem em ambos os corpos que vivenciam a experiência.

Identifico aproximações entre o discurso de Espinosa (1992), e alguns aspectos da experiência que vivenciei em contato com o grupo *Cena 11* de dança. Um primeiro exemplo que apresento neste ensaio é o efeito do risco sobre o corpo, ao perceber que, nos momentos em que os bailarinos se expunham ao risco, acontecia em mim algum tipo de movimento, hora por impulso de ação, como se fosse capaz de evitar a queda, a colisão que iria acontecer, hora por incômodo, por simular em mim o que acontecia com o outro. Apesar de se tratarem de movimentos sutis, descrevo-os como uma dilatação da percepção, por estimularem reações relacionadas à urgência.

Diante dessas observações poderíamos dizer que a presença do artista seria um elemento vinculante na ação poética, capaz de conferir intensidade à experiência artística diante da percepção dos afetos e afecções que incorrem no encontro. Para

esta abordagem de presença é necessário realocar o artista e o espectador contemporâneos, compreendendo-os como agentes no encontro. Ao permitir que níveis de relação se estabeleçam no aqui-agora, performer e espectador se afetam, e definem como será a experiência presencial.

A recepção do espectador é entendida aqui como elemento de composição da obra, ao considerar o encontro entre performer e espectador como determinante da experiência nas artes presenciais. Tais argumentos têm referência em escritos dos pesquisadores brasileiros Ana Pais¹⁰ (2010) e Matteo Bonfitto¹¹ (2011). Pais (2010) propõe um olhar para as artes presenciais que considera a leitura individual do espectador como componente da obra, uma leitura que acontece em tempo real, e que tem inerente a capacidade de modificá-la. Esse seria o espectador cúmplice, que se torna responsável pela composição dramaturgica, no ato da apresentação/presentação.

A posição que Bonfitto (2011) assume no enfoque da dramaturgia, amplia a própria noção do termo, e evidencia o desmantelamento da hierarquia entre os elementos da cena, elementos cuja autonomia fazem emergir várias dramaturgias tais como: a dramaturgia dos objetos, a dramaturgia da música e de sonoridades, a dramaturgia do espaço, a dramaturgia do figurino, a dramaturgia do ator, a dramaturgia do espectador. A inter-relação entre essas diversas dramaturgias, que se transformam nos encontros, na tessitura dessas camadas, possibilita um número infinito de composições, conferindo singularidade à obra.

Se as artes presenciais têm como característica principal o encontro entre os corpos no aqui-agora, o encontro é, portanto, o que torna o ato único, não repetível, diante da dinâmica das relações que se configuram. Como pode a experiência artística, que se faz nesse encontro único de presenças, produzir e intensificar afetos? Essa é uma questão que move muitas pesquisas na produção contemporânea em arte. Os caminhos são os mais

¹⁰ Professora da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

¹¹ Professor do Departamento de Artes Cênicas na Unicamp em Campinas.



diversos, e uma das direções aponta para o terreno das sensações. Pude vivenciar essas questões se transformando em atos, no processo do grupo *Cena 11* durante a criação do espetáculo *Carta de amor ao inimigo*.

Embora o *Cena 11* não explicita a cumplicidade do espectador no espetáculo *Carta*, ao manter a configuração espacial do palco italiano, a relação, entre o que os bailarinos realizam no palco e o que o público realiza na plateia, é um foco de atenção do grupo, nesse espetáculo especificamente, essa relação se alimenta em reações diversas. Às vezes, as reações revelam-se pequenas e muito sutis, mas com capacidade de alterar a energia do ambiente; às vezes, explicitam-se em demonstrações claras de susto, tensão, ou na ação de retirar-se da sala de espetáculos. Observei, na estreia de *Carta*, algumas alterações no espaço, como a quebra de um silêncio massivo pelo som de movimentos dos espectadores nos assentos do teatro, em momentos de maior tensão; ou em momentos de densidade (que chegam a transparecer certo tédio) no encadeamento de profundas e sonoras respirações; ou mesmo nas reações de susto, quando havia alguma colisão entre os bailarinos. Dentre essas reações, observei também o movimento de quem tentava sair discretamente da sala de espetáculo, e de quem queria ser visto ao sair, como possibilidade de mostrar que aquela experiência não o agradava.

Há uma preocupação do grupo em não atribuir juízo de valor aos elementos capazes de compor a dramaturgia do espetáculo – corpo, objeto, som, luz, ações, etc – e, no caso de *Carta*, muito dessa dramaturgia se faz no aqui-agora das relações entre os bailarinos, e o que mais estiver compondo o ambiente no momento da apresentação/presentação. Tal investimento oferece diversos riscos ao que poderia ser, consensualmente, o sucesso do espetáculo, mas isso não é uma inquietação do grupo, que consegue, com essa ação de arriscar-se no aqui-agora, provocar afetos, e convocar discussões acerca da atribuição de juízo de valor aos trabalhos artísticos. Esse investimento só é possível graças à resistência do grupo em se manter como “companhia de pesquisa”, como o próprio Alejandro rei-

tera [informação verbal]¹², e não como companhia de repertório, que se fixa em fórmulas que garantiriam certo *sucesso*. A noção de risco perpassa muitas dimensões do fazer nesse grupo, que arrisca o corpo, o espetáculo, sua história e seu sustento.

O risco

No que se refere aos modos de fazer nas artes presenciais, o risco já é um dado preexistente diante do aqui-agora, e na arte contemporânea, muitos processos acolhem esse elemento como meio de produção de latência, de potência de vida, de produção de afeto. A noção de presença estaria, então, nesse contexto de iminências. No trabalho do *Cena 11*, risco é palavra de ordem, e de desordem, porque sua dramaturgia se faz no ato. Não se trata de improviso, se trata do planejamento de estruturas abertas ao inesperado, a partir da escuta dos corpos, o que resulta em um espetáculo-acontecimento. Chamo de acontecimento porque se trata de um encontro potente, que provoca o mover, que não é repetível – a coreografia se faz na relação entre os corpos bailarinos no momento presente. É a dança da emergência, da composição no ato, o que torna o ato vivo e novo, e imprime um modo singular de pensar dança, um convite a rever a noção de coreografia.

“Dança e coreografia não são sinônimos”. É o que afirma a professora e crítica brasileira de dança Helena Katz, ao ver/viver o espetáculo *Carta de amor ao inimigo*¹³, apontando que a associação dança/coreografia é colocada em xeque nesse trabalho, diante da abertura à provisoriedade, da abertura às interferências, pois a coreografia¹⁴ – que oferece

¹² Em entrevista concedida no dia 13 de dezembro de 2012.

¹³ Em crítica escrita para o jornal *Estadão* de São Paulo sob o título: *Novo espetáculo do Cena 11 tenta demonstrar que dança e coreografia não são sinônimos*, Ed. Digital de 23/09/2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,novo-espetaculo-do-cena-11-tenta-demonstrar-que-danca-e-coreografia-nao-sao-sinonimos,934773,0.htm>>. Acesso em 06/11/2012.

¹⁴ A ideia de coreografia que menciono tem como herança a criação, apreensão e repetição de movimentos advindos da exploração de uma técnica específica de

uma aparente segurança ao bailarino – passa da noção de combinações de movimentos com formas preestabelecidas para a composição no espaço-tempo da cena, gerando uma “situação coreográfica”, como afirma o diretor do grupo Alejandro Ahmed¹⁵, situação esta exigente da “habilidade da prontidão”, conforme afirmação de Katz:

A habilidade da prontidão é central, nos dizem [sic] esta Carta de Amor ao Inimigo. Elas nos revelam [sic] que a posição na qual se está é sempre provisória e escapa ao nosso controle, pois depende do que lhe é externo, daquele outro que vai nela interferir. Vai ficando claro que o estar junto é um processo construído no tempo e no espaço, e povoado por interferência sobre as quais não se consegue ter controle. Mesmo quando elas estão previstas, o modo como acontecerão não está, e isso transforma tudo (KATZ, 2012, s/p.).

Tais afirmações reforçam um pensamento vigente na produção artística contemporânea, em que o evento artístico pode ser entrecortado por momentos de previsibilidade e imprevisibilidade. Ao me reportar à construção de *Carta*, observo que a técnica desenvolvida pelo grupo resume-se em um treinamento/refinamento da percepção para e mediante a relação entre os bailarinos, e entre bailarinos e público. Como o próprio diretor do grupo reconhece:

movimentos que, a partir de uma organização poética/estética, ganha uma sequência a ser realizada durante os ensaios e nas apresentações. O que Katz aponta na postura do *Cena 11* é a ação de negar essa herança, de “testar se é possível ter prontidão sem responder com o que o corpo já treinou (as frases coreográficas) [...]” (KATZ, 2012 s/p.), ou seja, não criar uma coreografia ou sequência, mas fazer emergir a dança na relação, na interferência do outro corpo.

¹⁵ A denominação “situação coreográfica” é citada inicialmente pela pesquisadora e crítica de dança Fabiana Dultra Britto, segundo informações dos integrantes do grupo em entrevista realizada no dia 13 de dezembro de 2012.

A gente fala sobre relação no *Carta*, usando a técnica sobre essa relação para falar sobre a relação. Então, a obra em si, a técnica utilizada, e o material utilizado para fazer essa obra, são todos, uma coisa só, de funções verticais diferentes, mas de horizontalidade poética única [informação verbal]¹⁶.

As ações em *Carta* compreendem a possibilidade de interferência em situações ocasionais passíveis de previsão – como a criação de um repertório pessoal de movimento ao se defender da violência do encontro com o outro –, ou situações imprevisíveis como o tombo, o choque inesperado que machuca, e a reação do público, que pode acontecer de várias formas, desde suspiros, reações de susto, até o ato de levantar e sair do teatro, irritados com o que veem ali se construir como dança.

Ao ver/viver a dança do *Cena 11*, pergunto ao grupo como eles percebem o funcionamento dessa técnica relacional. A bailarina Jussara Belchior responde que eles não pesquisam formas, “coisas que estão paradas no tempo”, afirmando que “a pesquisa do grupo é como as relações se dão” [informação verbal]¹⁷. A bailarina Mariana Romagnani complementa:

Eu acho que tanto a relação que a gente produz em cena, com a plateia, quanto a relação que a gente produz uns com os outros (integrantes do grupo) no ensaio ou na apresentação, tem tudo a ver com a maneira como a gente enxerga a arte da presença [...]. A gente não pode considerar que a obra é morta, porque como arte da presença ela não é, e a relação permite que a coisa continue viva, para quem está fazendo e para quem está *assistindo* [grifo meu] [informação verbal]¹⁸.

Karin Serafin, bailarina e uma das fundadoras do grupo, ressalta:

Eu acho que também no *Carta* essa palavra relação acontece no ápice do que ela pode significar para o próprio trabalho, porque ele existe atra-

¹⁶ Em entrevista concedida no dia 13 de dezembro de 2012.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.



vés da relação [...]. Eu não tenho nada na hora de entrar, e quando todo mundo entra, a relação dessas pessoas constrói alguma coisa, naquela hora, naquele momento, com aquelas pessoas que estão, e isso é o tempo inteiro [informação verbal]¹⁹.

Ahmed insiste em dizer que em seu trabalho não há improviso, há uma construção relacional, ao que ele chama de “ato relacional de complementaridades materiais” [informação verbal]²⁰, em uma prática que se assemelha a um jogo de ação e percepção, exigente de uma escuta apurada. Os bailarinos provocam encontros em todo tempo do espetáculo, mas é o acaso nos encontros que determinará o movimento, a solução estética. Procura-se por “momentos de beleza”, palavras utilizadas pelo grupo para definir essa busca por uma poesia afetiva, provocativa. Ahmed fala, sobre a “ativação da presença enquanto ato de movimento e transitoriedade” [informação verbal]²¹. Uma arte que se cria no agora vive, inevitavelmente, as interferências do momento presente; se a presença é estar, considerar os encontros como potência de produção poética afetiva é incursionar por um terreno de liminaridade, onde a situação real, o risco real, determinam as relações e as ações. Ninguém “faz-de-conta” que cai no espetáculo. O *Cena 11* sequer considera a possibilidade de insucesso, de erro, há para eles o lançar-se, conceitualmente e literalmente. O que emergir – a partir de um olhar bastante apurado em favor da potencialidade do ato – será conteúdo poético.

O risco e a experiência liminar

A experiência artística que acolhe o acaso como evento, e que coloca o risco como impulso de vida, permite aproximação com a noção de experiência liminar que a pesquisadora, Ileana Diéguez Caballero (2011) apresenta. Em seu livro, Caballero articula formas de pensar a experiência liminar no ritual e na arte partindo de afirmações do antropólogo Victor Turner, e do historiador teatral Jor-

ge Dubatti. A autora aponta que o cenário liminar é um campo potencial de crise e de mudança, e que este pode conter uma *teatralidade*²² liminar (CABALLERO, 2011, p. 39). Ao analisar a situação de liminaridade Caballero permite aproximação com um pensamento contemporâneo na produção artística que busca meios de provocar a percepção do espectador. Neste contexto, a teatralidade liminar pode ser entendida como um convite ao deslocamento da posição do espectador, para que ocorra uma imersão na experiência proposta no trabalho artístico. Embora Ahmed não evoque a ideia de teatralidade em seu trabalho *Carta de amor ao inimigo*, a noção de liminaridade como campo de potência de afetos se faz presente de alguma forma.

Teatralidade, performatividade e presença são termos correntes nas pesquisas em artes presenciais, e suas definições estão ligadas aos efeitos que uma experiência artística pode disparar diante das relações estabelecidas no aqui-agora, o que confere intensidade ao ato presencial. Neste trabalho relaciono estes termos com potência de afeto, pois, essa intensidade só é possível de ser entendida no aspecto relacional. Interesse-me, particularmente no trabalho do *Cena 11*, pela potência de produção de afeto que o contato com o risco real pode conter. Seria essa uma possibilidade de se produzir latência para uma experiência liminar? Abordo estes termos sempre no campo de imanência porque as noções de teatralidade, performatividade e presença têm validade no ato, no contato com o público, e também estão sujeitas aos modos de recepção de cada pessoa que vivencia a experiência artística.

Diante da dificuldade de transformar em relato as sensações vivenciadas, exponho meus afetos ao tentar ler essa “Carta” que Alejandro e seus bailarinos escreviam em mim, com seus atos. Ao descrever as sensações provocadas no corpo, pelas ações dos bailarinos do grupo *Cena 11*, identifico que o afeto reverbera, de modo a simular em mim o que está ocorrendo no corpo do outro. *Cai* inicia com a entrada dos bailarinos em sequência, no palco italiano, minutos de aparente imobilidade convidam a atenção para o quadro que se forma, até que pequenas mudanças nos corpos dos bailarinos

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Grifo da autora.



vão criando similaridades de direções e posições, a música composta por Hedra Rockenbach, me convida a tensionar a musculatura dos ombros. Algo violento poderá interromper essa “imobilidade”. E se inicia então o acidente, os bailarinos correm, caminham, jogam-se na possibilidade de colisão entre os corpos. A direção dos bailarinos é aleatória. A abertura à minha participação vem em forma de comprometimento físico do bailarino, que neste caso é sujeito do devir, que não *re-presenta*, diz de sua dor real, do medo, da iminência do acidente (ele provoca o acidente), o encontro é tempestade, move-se como é inerente à organização celular, ganha forma de cromossomo, e define a cada novo momento como as relações acontecerão, se potencializando no risco. Diferentes formas emergem na relação, cria-se um grande monstro com os corpos, o deslocamento é coletivo, um pé fora do lugar e a bailarina que se equilibra nos ombros e cabeças dos colegas pode cair, não que isso gerasse um problema na dramaturgia do espetáculo, mas neste momento do espetáculo o desafio é outro, o propósito é fazer junto, é conectar-se. O monstro se desfaz com os braços ligados e estendidos ao limite, até que a inevitabilidade os obriga ao rompimento. Há apenas alguns lugares pré-determinados neste encontro, o espetáculo será sempre outro porque sempre pode surgir um novo encontro. O abraço leva ao chão, se transforma em quedas, em giros, em violência, pois, corpos de anatomias muito diferentes formam duos, que hora buscam semelhanças, num ato de espelhar a ação do outro, hora reforçam as diferenças. O menor sustenta o maior - parece que ele não vai suportar -, as tentativas insistentes de equilíbrio sobre a cabeça do outro explicitam o erro, a falha. O risco de não dar certo é conteúdo. O efeito sobre quem presencia o ato do risco se revela pela tão conhecida manifestação da adrenalina. A noção de *embodiment*²³ contempla a abordagem da relação – afecção - entre os corpos, e um exemplo disso é a ação dos neurônios espelho²⁴, que nos colocam a dançar com o outro quan-

do vemos o outro dançar. Ou, a exemplo da descrição de presença por Pavis (2001, p. 305 – 306), “o que encontramos no corpo do ator presente nada mais é que nosso próprio corpo; daí nossa perturbação e nosso fascínio diante dessa presença, que é ao mesmo tempo estranha e familiar”. O risco foi o convite para a experiência artística, que teve como efeito a adrenalina. Minha percepção operou em registros de urgência, pois se expunham para mim limites de sobrevivência do corpo, e de sustentação da arte.

Mariana, ao falar sobre seu entendimento de presença, afirma que a sustentação da vida na ação do performer está estreitamente relacionada à sua entrega e disponibilidade:

[...] o performer tem que ser alguém que... Ele precisa fazer aquilo, porque se não, ele vai morrer. E isso não quer dizer que ele vai se matar no que ele está fazendo, ele pode estar fazendo, é... Sei lá, cruzando o dedo, mas ele tem que estar inteiro e ali naquele momento como se aquilo fosse vital pra ele. Daí, a ideia de presença para mim. Eu acho que tem muito a ver com isso. Eu não sei o quanto isso chega para um espectador, mas para mim, enquanto performer, muda muito [informação verbal]²⁵.

Leonardo Fogassiem 1996 na Universidade de Parma – Itália quando, ao fazerem uma experiência sobre a atividade neural de um macaco identificaram que os neurônios pré-motores do animal eram ativados diante da sua exposição à ação deste cientista de pegar um alimento. Os neurocientistas descobriram com isso que as regiões do cérebro responsáveis pelo movimento são ativadas diante da exposição à ação, fazendo o cérebro de quem assiste similar a ação como se estivesse realizando-a.

²⁵ Em entrevista realizada no dia 13 de dezembro de 2012.

²³ Traduzido para o português como mente incorporada.

²⁴ Os neurônios-espelho foram descobertos pelos neurocientistas Giacomo Rizzolatti, Vittorio Gallese e





Figura 2 Foto do espetáculo *Carta de Amor ao Inimigo* do grupo *Cena 11 Cia. de dança*. Foto: Cristiano Prim
Fonte: Acervo *Cena 11 Cia. de dança*.

No grupo *Cena 11*, essa noção de presença vigora de um modo bastante explícito. Ahmed, ao descrever o surgimento do grupo, reforça essa característica de comprometimento que sempre acompanhou suas iniciativas, desde a aceitação de mudanças na aparência dos bailarinos até a exposição ao risco que caracteriza o grupo. Ao serem questionados sobre o modo como o *Cena 11* entende o risco Ahmed responde: “Eu acho que o risco é uma fronteira que te coloca em função da realidade da situação. Quando você entra em risco você estende seu corpo até o limite. A emergência que acontece pra você resolver o problema é vida.” [informação verbal]²⁶. A vida que Ahmed menciona na ação do bailarino diante do risco, é a vida que me provoca e me move enquanto assisto/vivo a quase queda, a queda, o lançar-se. As reações são físicas, o grito do bailarino²⁷ reverbera em mim porque se trata de urgência, da emergência de algo, o grito é o alarme que dilata minha percepção. Não é o corpo dilatado do artista que observo, mas uma *reação* dos corpos envolvidos neste acontecimento, que deixam o artista e o espectador em estado de prontidão. A dilatação acontece nos corpos que aderem ao encontro. Observo a partir disso os

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Há um momento no espetáculo *Carta* que os bailarinos, em duplas, iniciam o movimento que eles chamam de espelhamento, em que se estabelece uma interdependência de forças e vetores buscando uma correspondência na imagem que os dois corpos produzem, neste momento os bailarinos começam a emitir um som que evolui para um grito extremamente visceral.

efeitos da presença, o afeto, e a teatralidade liminar ao descrever as sensações por mim experimentadas em *Carta*. Ali se intensificaram, para mim, os efeitos da presença, o afeto, fazendo-me crer que se tratava de um acontecimento, pois as situações de liminaridade às quais fui exposta, não me permitiam sair daquele lugar do mesmo modo que entrei.



Figura 3 Foto do espetáculo *Carta de Amor ao Inimigo* do grupo *Cena 11 Cia. de dança*. Foto: Cristiano Prim
Fonte: Acervo *Cena 11 Cia. De dança*.

A noção de arte como propositora da experiência liminar, conforme Caballero expõe em seu livro, tem pontos de aproximação com a noção de eficácia apresentada pelo pesquisador italiano Marco De Marinis (2005), que a relaciona com a capacidade da experiência artística em provocar mudanças no sujeito participante. Observo a experiência afetiva como um caminho para a mudança, e o risco como disparador do afeto. A aproximação da ideia de eficácia com a de liminaridade estaria nos meios e nos efeitos desse processo.

A intenção de propor uma experiência afetiva é observada também no discurso do ator e encenador francês Antonin Artaud. De Marinis encontra em seus escritos²⁸ a afirmação de que a eficácia do

²⁸ De Marinis apresenta uma análise de vários textos de Artaud, alguns publicados por Carlo Pasi na revista de Gianni Scalia *In forma di parole* (1996), estes textos que incluem cartas escritas no período em que Artaud esteve no manicômio de Rodez, e seus últimos escritos sobre teatro, sustentam a afirmação de De Marinis sobre a existência de um *segundo teatro da crueldade* (DE MARINIS, 2005, p. 164).

teatro estaria na capacidade de proporcionar mudanças nos corpos: “Para voltar a funcionar como magia curativa real, para cumprir com uma função de transmutação orgânica dos membros mais íntimos do corpo humano, o teatro deve retornar sobre si mesmo, deve voltar a suas origens.” (DE MARINIS, 2005, p. 173) [tradução minha]. De acordo com De Marinis o teatro da crueldade se desvelaria fundado sobre dados precisos de realidade, a partir de um conjunto de práticas concretas com “realização não metafórica em diferentes níveis, seria a demonstração de sua verdade” (DE MARINIS, 2005, p. 172) [tradução minha].

Na transposição de uma escrita visceral, característica de Artaud, as observações de De Marinis (2005) permitem associar a ideia de eficácia a campo de imanência na experiência tangível, na mudança que ocorre nos corpos no encontro de presenças. Neste contexto o papel do público seria o de se abrir para essa experiência, e a responsabilidade do performer seria a de produzir latência, realizar o convite ao público para essa imersão. A eficácia estaria então em uma produção artística que se configure como potência de afeto, enquanto convite para a experiência liminar. No trabalho do grupo *Cena 11* essa perspectiva tem vazão na experiência do risco real, o que ocorre entre os bailarinos no momento do contato, e que o público vivencia diante da exposição ao risco do outro. A ação do bailarino modifica ambos os corpos, o de quem age no palco e o de quem age na plateia, configurando assim uma experiência mútua de afecção.

O filósofo francês Gilles Deleuze (1978, p. 05) expõe, em uma de suas falas sobre a teoria de Espinosa, que “a afecção [affectio] é uma mistura de dois corpos, um corpo que se diz agir sobre outro, e um corpo que recolhe o traço do primeiro. Toda mistura de corpos será chamada de afecção”. Interesse-me por essa ideia de mistura de corpos por considerar que a obra de arte, principalmente nas artes da presença, não existe a partir de sua composição, mas a partir do momento em que é colocada em relação com o público. Nesta conjunção, quanto mais dados de acesso à obra, mais abertura às relações, e maior a possibilidade de afetividade.

Considero a experiência mútua de afeto e afecção um meio de transformar a presença dos corpos em potência de acontecimento, a presença do

artista seria então o disparador do acontecimento, mas não teria efeito sem uma imersão, sem a transformação da proposta em afeto. De Marinis cita uma frase de Artaud que pode exemplificar esse pensamento: “Se sou poeta ou ator, não o sou por escrever ou declamar poesias, e sim por vivê-las”²⁹ (ARTAUD apud DE MARINIS, 2005, p. 173 - 174). De Marinis revela como imagem do *segundo Teatro da crueldade* de Artaud uma cena que *se inicia* “o teatro da dança ao revés, desencadeamento dionísio da insurreição do corpo que sabe subverter a ordem anatômica e encaminhar assim a única, a verdadeira revolução” (ARTAUD apud DE MARINIS 2005, p.178) [tradução minha]. Que revolução seria possível nas artes presenciais contemporâneas?

Faz-se necessária uma poesia que penetre nos poros. A aparente radicalidade de Artaud do início do século XX parece adequada ao contexto da pós-modernidade. “O teatro da crueldade quer fazer dançar pálpebras juntamente com cotovelos, rótulas, fêmures e dedos dos pés e ser visto” (ARTAUD apud DE MARINIS, 2005, p. 178) [tradução minha], a poesia deve afetar, a presença deve ser vida, o risco, aparece como necessidade de provocação. A produção contemporânea na arte da presença está, ao meu ver, na relação *afetiva e efetiva*. Palavras de *des-ordem* seriam abertura e prontidão.

Referências:

- BONFITTO, M. *Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura*, Revista Pitágoras, 500, vol.1, páginas 56-61, Campinas, 2011.
- CABALLERO, Ileana Dieguez. *Cenários liminares. Teatralidades, performances e política*, EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Deleuze/Espinoza*, Les Cours de Gilles Deleuze: Cours Vincennes: 24/01/1978, Tradução: Francisco Traverso Fuchs, Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5> Acesso em: 02/05/2012.

²⁹ Essa citação está segundo De Marinis em uma carta escrita a Henri Parisot em 06 de outubro de 1945 (2005, p. 173-174).



DE MARINIS, Marco. *Em busca Del actor y del espectador*. Coleção Teatrolgia. Compreender el teatro II. Org. Osvaldo Pellettieri. Ed. Galerna, Buenos Aires, 2005.

_____. *Corpo e corporeidade no teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar*. Revista Brasileira de Estudos da presença. Porto Alegre, vol.2 n.1, P. 42-61 Jan/Jun 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em:13/06/2012.

ESPINOSA, Bento. *Ética*. Parte III (Da origem e da Natureza das Afecções). Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

GONÇALVES, Maria Fernanda. *Cena 11 em novo conceito*, Revista de dança, disponível em: http://www.revistadedanca.com.br/em_cena.php?id=68 Acesso em 05/12/2012.

JAEGER, Suzanne M. Embodiment and Presence. The Ontology of Presence Reconsidered. IN KRASNER, David. SALTZ, David.(orgs). *Staging Philosophy*. Intersections of Theater, Performance and Philosophy. Michigan: The University of Michigan Press, 2006.

KATZ, H. *Novo espetáculo do Cena 11 tenta demonstrar que dança e coreografia não são sinônimos*, Jornal Estadão, Ed. Digital de 23/09/2012. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,novo-espetaculo-do-cena-11-tenta-demonstrar-que-danca-e-coreografia-nao-sao-sinonimos,934773,0.htm>. Acesso em 06/11/2012.

PAIS, Ana. *O crime não compensa ou o poder da dramaturgia*. In: NORA, Sigrid (Org.). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p.78-100.

SPANGHERO, Máira. *A Dança dos Encéfalos Aceso*. São Paulo, Itaú Cultural, 2003.