

ARTE E ESPAÇO DA SUBJETIVIDADE

Rosana Figueiredo da Silva

rosanakali@yahoo.com.br

<http://lattes.cnpq.br/1197838291502031>

Resumo

Por meio deste artigo trato da interatividade de arte, realidade, espaço físico e espaço do universo subjetivo, para tanto utilizo conceitos de Rudolf Laban, o qual descreve o espaço como um dos quatro fatores do movimento, conceitos de Paul Zumthor, que relacionam *performance* e leitura, e de Renato Cohen, sobre *performance* e *work in process*.

Introdução

Neste artigo discuto o espaço do subjetivo, abordando a ideia de uma cinesfera da subjetividade, a partir do conceito de cinesfera, desenvolvido pelo artista e autor Rudolf Laban (1879 – 1958) e da relação de leitura com *performance*, estabelecida pelo historiador e autor Paul Zumthor (1915 – 1995). A cinesfera da subjetividade também se aproxima de exposições conceituais de Renato Cohen (1956 – 2003), como, *Leitmotive*, *Environment* e território irracionalista.

Espaço, Um dos Quatro Fatores do Movimento

Rudolf Laban desenvolveu um estudo, para dança e teatro, em que descreveu quatro fatores para o movimento, são: peso, espaço, tempo e fluência. Esses são imprescindíveis a todo movimento e se relacionam (LABAN, 1978, p. 36).

No momento, abordo o fator espaço, todavia, sem esquecer que os quatro fatores estão em contínua relação.

Movimento é mudança de espaço, o próprio espaço se movimenta, e tudo o que e quem está no espaço, forma-o. O espaço sofre constante nuances, seja de temperatura, de sons, de imagens, ou alterações influídas pelos movimentos de quem ocupa o espaço. Já que o movimento ocasiona mudanças espaciais, mesmo um pequeno objeto trocado de lugar ocasiona uma mudança no espaço.

Na arte cênica, o “mover-se” pode ser “poesia do corpo no espaço”, “desenhos no espaço”, ao contrário das artes plásticas, de um desenho permanente, trata-se de um desenho tão efêmero quanto o traçado do movimento, entretanto, poesia espacial, feita de instantes, mas que pode ficar na memória. Espaço físico e instantes se transformam em espaço de memória, compondo um universo subjetivo.

Consoante Laban:

O corpo do bailarino segue direções definidas no espaço. Essas direções configuram formas e desenhos no espaço. Na verdade, a dança pode ser considerada como a poesia das ações corporais no espaço. (LABAN, 1978, p. 52)

Deste modo, penso ser útil para criação coreográfica, imaginar o “traço” que o movimento faz no espaço. Como apoio é útil fazer desenhos que representem os desenhos dos movimentos no espaço, ainda que haja a distancia da representação no plano bidimensional do que acontece em tridimensionalidade.

Também é interessante desenhar linhas e formas no plano bidimensional e depois tentar representá-las em tridimensionalidade, Fazer “desenhos espaciais”.

O estudo do fator espaço inclui tanto a observação do “espaço pessoal”, ou, “cnesfera”, quanto do “espaço geral”. Laban explica que:

O alcance normal de nossos membros quando se esticam ao máximo para longe de nosso corpo sem que se altere a posição, determina os limites naturais do espaço pessoal ou *cnesfera*, no seio

da qual nos movimentamos. Esta *cinesfera* se mantém constante em relação ao corpo, mesmo quando nos movemos para longe da posição original, viajando com o corpo no espaço geral. (Idem, *Ibidem*, p. 69)

Por isso penso que uma observação unilateral do espaço pessoal é insatisfatória, já que a “*cinesfera*” se move no “espaço geral”, assim como é incompleto observar o “geral” e não dar suficiente atenção ao estudo do “espaço pessoal”, “*cinesfera*”.

O espaço também interfere na voz, o espaço pelo qual a voz ressoa, mas também, o espaço no interior do corpo. Pois o caminho percorrido pelo ar na emissão altera a voz. Conforme a fonoaudióloga Eudisia A. Quinteiro:

O laringe pode assumir vários movimentos, segundo as necessidades sonoras, como por exemplo: uma posição alta, própria para sons agudos; uma posição descendente, para sons graves. Estas posições associam-se à espessura das pregas vocais. (QUINTEIRO, 1989, p. 50)

Esse espaço do interior do corpo é moldado conforme o próprio corpo, e, até certo ponto, pode ser moldado voluntariamente com a movimentação de partes do corpo que alteram a saída de ar na emissão vocal. Além disso, conforme a emissão, a voz se propaga por um maior ou menor espaço, isso, claro, também depende de todas as condições espaciais, um grito em um campo aberto, por exemplo, chegará à longa distância, enquanto que um grito dentro de uma sala em centro urbano, não terá o mesmo alcance, uma vez que as paredes e o excesso de sons em um centro urbano serão obstáculos para propagação da voz. É possível fazer uma analogia da *cinesfera* corporal com o espaço de alcance da voz, *cinesfera* vocal.

O espaço no qual o corpo se move e o espaço dentro do corpo estão em contínua troca, seja pela respiração, pelos estímulos de sensações que o ambiente pode ocasionar no corpo ou pelas expressões e emissões de cada um, o que ocasionam nuances no espaço.

Corpo e Leitura

No livro *Performance, Recepção, Leitura*, o historiador Paul Zumthor desenvolve conceitos que abordam a leitura/percepção do mundo e a leitura/percepção artística, colocando esta no campo ritualístico, e compreendendo-a como performática.

Diz Zumthor:

O Corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo (...) Conjunto de tecidos e órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro... (ZUMTHOR, 2000, p. 28)

Creio que o impulso primeiro do corpo seja o único impulso, o impulso reprimido por um fator social, institucional, da educação, etc.

Por outro lado, considero evidente que um impulso primordial nunca poderá ser plenamente reprimido, mesmo que seja disfarçado, inconsciente ou negado. Conforme Paul Zumthor:

A socialização do corpo tem limites, para além dos quais se estende uma zona de individuação propriamente impenetrável. É nessa zona mesmo que se situa o conhecimento “antepredicativo” de Merleau-Ponty, base do fato poético. Daí o lado selvagem da leitura, o lado de descoberta, de aventura, o aspecto necessariamente inacabado, incompleto dessa leitura, como de todo prazer. (Idem, *Ibidem*, p. 93)

Por isso é preciso ver o corpo não apenas como forma física, mas um conjunto de elementos visíveis e invisíveis que formam um todo do qual o próprio corpo não

pode ter consciência, o “eu” não pode perceber o “eu”, assim como não pode perceber o mundo de maneira definitiva, pode apenas sentir.

Zumthor afirma que “o corpo tem alguma coisa de indomável; de inapreensível” (Zumthor, 2000, p. 92).

Paul Zumthor discute a importância da sensorialidade na leitura, que não está desligada da percepção do mundo, o sentir do mundo dá o impulso ao sentir artístico ou poético. Diz Zumthor:

O corpo dá a medida e a ordem do mundo; o que é verdade na ordem lingüística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isto que o texto poético *significa* o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. (Idem, ibidem, p. 90)

Assim, a percepção do mundo e a linguagem estão imbricadas, as sensações envolvem signos e esses por sua vez dizem algo, o que leva a criar significados, sentidos e outros signos. Mas jamais haverá sentido único.

Penso que a arte é uma das formas de compensar a repressão e a moral cotidiana sobre o corpo e ao mesmo tempo a arte é um reflexo do próprio mundo do artista, e reflete diretamente em sua própria percepção do mundo e na de outros, trata-se de movimento no espaço subjetivo.

A recepção artística e a leitura suscitam modificações corporais que também são emocionais, sensoriais e simbólicas, consoante Zumthor:

Você pode ler não importa o que, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados. É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar e, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética! A diferença porém aqui é apenas de grau. (Idem, ibidem, p. 38)

O jogo que o receptor da obra artística ou literária estabelece com a própria obra permite que a obra o leve por fluxos, sejam emocionais, intelectuais, misturados.

Os espaços internos e externos se estimulam mutuamente, universo subjetivo intervindo na realidade, que, por sua vez, influi na subjetividade. Penso na cinesfera da subjetividade, se a cinesfera é o espaço em volta do corpo que delimita a possibilidade de extensão do mesmo, a cinesfera da subjetividade é o espaço de extensão dos movimentos subjetivos, de medida não quantificável, espaço para o infinito, longo caminho em milésimos de segundo, cinesfera que se move pelo espaço geral. Através dos estímulos da arte, ou da literatura, essa cinesfera se amplia, muda de direções, e na medida que adentra seu próprio infinito, move-se interferindo no espaço geral e relacionando-se com outros universos subjetivos.

Instante-Presente, *Leitmotive* e *Enviroment*/Espacialização

Para diferir a *performance* do teatro, Renato Cohen explica que o ator do “teatro ilusionista” acentua mais a “representação” e o *performer* acentua mais a “atuação”. Assim o ator estaria mais apto a ocultar a realidade do evento teatral em prol de uma ilusão que faça o público esquecer que está no teatro e se reporte a outro lugar, acreditando na realidade das personagens e da ficção, enquanto na “atuação” o *performer* está mais ligado a experiência real do tempo e espaço em que está acontecendo a *performance*, sem pretender que o público tome uma ilusão como realidade, pelo contrário, contrapondo realidade e ilusão. (COHEN, 2007, p. 96)

Segundo Cohen essa valorização do “instante-presente” cria um sentido ritualístico ao evento performático. Diz Cohen:

A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador. (COHEN, 2007, p. 98)

Deste modo, o artista performático, atuante, não pretende que o público tome uma ilusão por uma realidade, ele faz um jogo de relações de arte e mundo real, aliás, enfatiza a arte como parte do mundo real, não um mundo real palpável, e sim o mundo real que está em constante conexão com o universo da subjetividade, mundo instável, de alterações a cada instante.

Cohen discute também sobre um “território irracionalista” que é particularmente importante nos laboratórios e na criação em *work in process*. Cohen inclui neste território:

(...) tanto fluxos e processos primários (no sentido freudiano e também na linguagem peirceana) de sensações, pulsões, extravasamentos quanto um espaço-tempo de pensar/sentir intuitivo, não-lógico, mas ao mesmo tempo sincrônico com o universo (...) (COHEN, 2006, p. 24)

Todavia, se por um lado o “irracionalismo” e o caos fazem parte do processo, por outro lado o trabalho possui eixos organizadores, como a utilização de *leitmotive* e *environment*.

O *leitmotive*, conforme Cohen significa “linha de força”, a partir das “linhas de forças” ou dos *leitmotive*, o roteiro será estruturado.

A tradução “linha de força” pode parecer vaga demais, todavia traz a ideia de impulso da ação, impulso que nasce no “interno” antes de se tornar “externo”, o termo “linha de força” parece vago porque o *leitmotive* de fato nem sempre pode ser claro, definido, dizível, como diz Cohen:

A rede de *leitmotive* é dinâmica e muitas vezes não totalmente consciente para o criador/guia/operador: o sistema lida com transições, mutações e índices de passagem. (Idem, Ibidem, p. 26)

Assim percebemos que os *leitmotive* fazem parte de uma teia de elementos subjetivos na criação artística e são bases para organização de uma obra em processo.

Um dos *leitmotive* utilizado por Cohen no espetáculo *Sturm und Drang*, por exemplo, é “consciência superior”, um outro é a ideia de “eterno feminino”, e outro, o conceito de *Dharma* (verdade), esses *leitmotive*, entre os outros, confluem no processo de uma maneira, muitas vezes, obscura, mas que são organizados para construção de um roteiro cênico (Idem, *Ibidem*, p. 40).

Conforme Cohen, outro meio de organização no *work in process* é o “*enviroment*/especialização”, isto é, a “organização espacial por territórios literais e imaginários”. (Idem, *Ibidem*, p. 26)

O *leitmotive* e o *enviroment* constituirão o *storyboard*, um roteiro feito de escritas e desenhos, o “texto/imagem”. (Idem, *Ibidem*, p. 26)

Espaço de Interações

Há um universo subjetivo que move o mundo e é movido por ele, subjetividade e mundo real se confundem, se entrelaçam. Na arte, isto é crucial, o artista, então, é responsável por mudanças, por propiciar a dança da subjetividade, intervir nas ideias, nos pensamentos, ideologias, até mesmo, nos sonhos, que, afinal, estão em constante troca com o real.

Referências Bibliográficas

COHEN, Renato. **Performance Como Linguagem**. SP: Perspectiva, 2007.

COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. SP: Perspectiva, 2006.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Trad. Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. SP: Summus Editorial, 1978.

QUINTEIRO, E. A.. **Estética da Voz: uma voz para o ator**. SP: Summus, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Sobre a Autora

Rosana Figueiredo da Silva desenvolve pesquisa de mestrado no programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), é graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), tem experiência em direção de teatro, dança, performance e vídeo. Atualmente dirige o grupo de dança-teatro “Cinesfera Pesquisa de Movimento e Voz”, de Sorocaba, em processo criativo da obra “Pulsar da Medusa”.