

Impactos da condição pós-midiática na criação de novos estatutos do corpo para a cena contemporânea

Fernanda Raquel*

Resumo: O artigo trata das primeiras reflexões acerca dos impactos da “condição pós-midiática” na constituição de estatutos do corpo na cena contemporânea. A lógica da fragmentação e a simultaneidade de informações da era da comunicação rápida e tecnológica têm contaminado, cada vez mais, o fazer teatral. Consideramos que da intensificação dos fluxos entre a vida *online* e *offline*, na virada do milênio, emerge um ponto de inflexão que afeta a organização da vida e também da cena. Os seus impactos atravessam diferentes mídias e passam a se constituir pelos traços performativos capazes de produzir novas representações do corpo.

Palavras-chave: Corpo. Mídias. Performatividade.

Impacts of “post-medium condition” in the creation of new statutes of the body for the contemporary scene

Abstract: The article deals with the first reflections on the impacts of the “post-medium condition” on the constitution of statutes of the body in the contemporary scene. The logic of fragmentation and simultaneity of information and the technologic communication era has contaminated the theater. We believe that from the intensification of flows between life online and offline at the turn of the millennium emerges an inflection point that affects the organization of life and the organization of the scene. Their impacts cut across different media and comprise performative traces to produce new representations of the body.

Keywords: Body. Media. Performativity.

Impactos de la “condición post-media” en la creación de nuevos estatutos del cuerpo en la escena contemporánea

Resumen: El artículo trata de las primeras reflexiones sobre los impactos de la “condición post-media” en la constitución de los estatutos del cuerpo en la escena contemporánea. La lógica de la fragmentación y la simultaneidad de la era de la comunicación rápida y tecnológica ha contaminado cada vez más lo teatro. Creemos que de la intensificación de los flujos entre la vida *online* y *offline* en el cambio de milenio surge un punto de inflexión que afecta a la organización de la vida y también de la escena. Sus impactos cortan a través de diferentes medios y se constituyen por rasgos performativos capaces de producir nuevas representaciones del cuerpo.

Palabras clave: Cuerpo. Medios de comunicación. Performatividad.

Introdução

A condição pós-midiática na arte contemporânea, tal como conceituada por Krauss (2000), vem suscitando uma série de discussões, nos últimos dez anos, acerca da impossibilidade de pensar qualquer sistema midiático apenas a partir da especificidade de seu suporte ou propriedades físicas manifestas. Há uma contaminação radical entre linguagens artísticas e mídias, constituindo uma espécie de hibridismo intermediário.

A partir da constatação desse fenômeno, nos guiamos pela seguinte pergunta: como a aceleração do tempo, a simultaneidade de ações, a criação de realidades virtuais e a

* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). E-mail: fe.raquel@globocom.com

espetacularização da vida privada impactam na criação de novas representações do corpo na cena contemporânea?

Começamos a refletir sobre o tema a partir da observação de experiências artísticas em curso no Brasil e no Japão, reconhecendo como o processo de mundialização tem borrado algumas dicotomias clássicas que ainda são divididas por linhas abissais, como é o caso de Oriente e Ocidente.¹

O Japão é um caso emblemático da instabilidade das fronteiras entre as instâncias fictícias, digitais, reais e artísticas, especialmente, as experiências relacionadas ao chamado Japão *pop*, que vem reverberando no mundo a partir de rotas comerciais de ampla circulação desde os anos 80 (séc. XX) e estão cada vez mais presentes, especialmente a partir do seu desdobramento em todo tipo de telas (celulares, cinema, computadores, etc.). Utilizando esse caso exemplar, não interessa tanto saber como essas imagens do Japão se refletem em trabalhos brasileiros, mas como a condição pós-midiática impacta a criação de imagens representativas do corpo em experiências teatrais no Brasil.

Vale considerar, também, o impacto das novas tecnologias e a insistência do real disseminada pelas diferentes mídias. Numa sociedade em que as formas de comunicação não param de se expandir e o apagamento das diferenças entre público e privado e realidade e ficção vem se intensificando (KATZ, 2010), é preciso considerar de que maneira isso ocorre nas experiências artísticas.

O surgimento das redes sociais, a radicalização do trânsito entre diferentes mídias, linguagens artísticas e vida cotidiana têm criado zonas de indistinção nas quais tudo se transforma em “efeitos de realidade”. A experiência do real sempre foi uma referência importante para a linguagem teatral e, por isso, nesse campo de estudos, as tensões entre ficção e realidade vêm sendo analisadas e testadas durante mais de um século, tendo em vista questionar o seu paradigma mais importante: a representação.

A hipótese principal é que, considerando a intensificação dos fluxos entre a vida *online* e a *offline*, na virada do milênio, emerge um ponto de inflexão que afeta a organização da vida e também da cena. Os seus impactos atravessam diferentes mídias e passam a se constituir pelos traços performativos capazes de produzir novas representações do corpo, tornando cada vez mais irrelevantes as linhas abissais que separam gêneros artísticos e culturas.

A seguir, apresentamos um breve panorama sobre alguns aspectos relativos ao Japão *pop* e a um pequeno recorte da cena contemporânea brasileira.

As experiências *pop* do Japão

A estética *pop* japonesa contaminou o Ocidente e mudou as imagens do Japão que circulavam pelo mundo. Em lugar das imagens da estética-clichê de um antigo Japão,

¹ Santos (2007) chama de abissal a linha que separa o hegemônico do dominado, herança da divisão entre o Velho e o Novo Mundos no pensamento moderno ocidental. No entanto, o termo *abissal* também pode ser usado em outros contextos, como aparecerá neste mesmo projeto.

passou a representar um significativo diálogo entre duas formas de pensar e mixar a cultura contemporânea e a tradicional, a ocidental e a japonesa. O *mix* de mídias, a ironia, o *nonsense*, a sexualidade, a liquidação das fronteiras entre as linguagens são aspectos relevantes da produção artística contemporânea no Japão (SOUZA, 2012), que se estende à cena também.

A história do *J-pop* não começa apenas no fim do século XX. Desde as décadas de 60 e 70, conhecidas como período *Angura*, já era forte o processo de contaminação cultural entre Japão e Ocidente. Foi nesse momento que muitos artistas, a exemplo do *butô* de Tatsumi Hijikata, passaram a desconstruir as imagens representativas do corpo no Japão. E é a partir daí que podemos começar a entender as formulações do *pop* japonês, não apenas conectando esse movimento ao surgimento da cultura do videogame, do *animê*, do *mangá* e dos filmes B.

Mesmo assim, não se pode negar que a crescente influência da mídia e o acelerado desenvolvimento das novas tecnologias foram determinantes para o impacto que o novo *pop* japonês teve no mercado de arte mundial. (BREHM, 1999). Artistas como o polêmico Takashi Murakami e seu manifesto “Superflat” (2001)² foram fundamentais para produzir algo que pudesse traduzir bem o pensamento sobre a produção artística do *pop* japonês e seu universo criativo: a conexão entre arte e consumo, a superficialidade, a falta de crítica e também uma forte ironia, além de divulgar internacionalmente a cultura *otaku* e a produção artística inspirada na visualidade dos *mangás* e *animês*. A forte ideologia, presente nas manifestações artísticas dos anos 60 (do séc. XX) no Japão, parece diluída em meio a tanta informação, e a distinção entre realidade e ficção já está bastante borrada.

O J, do *J-pop*, refere-se a “Japan (Japão em inglês em vez de *Nihon*, que seria Japão em japonês)”. (GREINER, 2008, p. 152). Mas para alguns teóricos é também interpretado como J de *junk*, lixo em inglês. *Junk*, em sentido positivo, como estética do movimento cotidiano, ou ainda, tudo aquilo que seria para ser descartado ou jogado fora fica para ser processado em cena, no corpo, tornando visível o indesejado. O corpo, na cena japonesa, aparece também como um corpo demente, na visão do teórico Hidenaga (2003), como reflexo de uma sociedade que já ultrapassou a disfuncionalidade, ou também, como corpo de criança, numa interpretação da imaturidade/fragilidade social, na visão de outra teórica, Keisuke. (Apud UCHINO, 2008). A infantilização da sociedade aparece como uma dificuldade de operar dentro das regras sociais ou, também, pode ser interpretada como uma recusa em se integrar ao sistema. De qualquer modo, temos mais uma vez que estar atentos a eventuais essencialismos que tais leituras possam trazer. Os corpos infantis e doentes dos japoneses seriam um contraponto aos corpos adultos e saudáveis dos ocidentais?

Na cultura performática do Japão, na dança ou no teatro, há aqueles que aderem insistentemente a uma insularidade nacionalista de afirmação do *status quo*, carecendo de qualquer sentido crítico. Mas há também quem trabalhe na contramão, quem não se

² Esse manifesto refere-se a certo “achatamento” que acomete a nova geração japonesa, pouco interessada em questões históricas e políticas, mas voltada à imediatividade do presente, sem considerar passado ou futuro.

satisfaça em apenas reproduzir as imagens do Japão propagadas pela mídia. Nesse aspecto, podemos destacar o trabalho de Type e Kaitaisha,³ atuantes desde o fim da década de 80 (séc. passado). De maneiras diferentes, esses coletivos apresentam em seus trabalhos discussões sobre as pressões da globalização na sociedade japonesa, colocando em cena questionamentos acerca de identidade e gênero.

Sempre há artistas que não se contentam em ser apenas consumidos e capturados. Nesse caso, podemos citar o trabalho de Yubiwa Hotel, grupo sediado em Tóquio, sob a direção de Shirotama Hitsujiya, que já esteve no Brasil por duas vezes: primeiro apresentando “Please Send Junk Food”, junto com *performers* brasileiros por ocasião da exposição “Tokyogaqui” em 2008 e também em 2012, apresentando “Massive Water” no Sesc Bom Retiro. A linguagem teatral de seus trabalhos está completamente contaminada pela cultura cotidiana e pelos acontecimentos da vida real, sem, no entanto, negar a ordem ficcional. A dança contamina a movimentação dos corpos em cena, coreografados para ocupar não apenas teatros, mas também espaços não convencionais de apresentação, como galerias e clubes noturnos.

Vale citar também o trabalho de um grupo que tem merecido destaque no Japão desde o fim dos anos 90 do séc. XX: Chelfitsch, Companhia de Tóquio, dirigida por Toshiki Okada, que, além de diretor, é também dramaturgo. Okada é ganhador de diversos prêmios e tem várias de suas peças traduzidas em outras línguas e encenadas em palcos da Europa e dos EUA, como “Hot Pepper, Air Conditioner and the Farewell Speech” (2009), “Enjoy” (2006) e “Five Days in March” (2005). O nome do grupo *Chelfitsch* é uma ironia com a palavra em inglês, *selfish*, e brinca com a pronúncia desarticulada de um bebê ao falar. São peças sobre a vida contemporânea, a passividade e a falta de motivação. Uma qualidade singular de seus trabalhos é a ruptura entre os movimentos do corpo e a fala. O diretor Toshiki Okada está interessado em criar um vocabulário de gestos, que, a partir de movimentos do cotidiano, criam uma hiper-realidade ficcionalizada. Recusa os modos tradicionais de unificar corpo e palavra e foi muito bem-sucedido ao capturar a relação entre linguagem cotidiana e uma lógica corporal desordenada – um fluxo de diálogo de efeito estranho. A anticoreografia de Chelfitsch enfatiza um vocabulário de dança constrangido no corpo. Sinais dos tempos de desarticulação no Japão, onde a comunicação está interrompida – corpos alienados de sua própria linguagem.

Breve contexto brasileiro

O contexto não é um recipiente povoado por coisas que o conformam; o contexto está sempre mudando porque o conjunto de coisas que o forma também se transforma. As atualizações são contínuas, articulatórias e descentradas, uma vez que o trânsito permanente instabiliza as noções de dentro e fora. Assim, o contexto e tudo que o forma passam a ser lidos como estados transitórios em um fluxo permanente de mudanças. (KATZ, 2010, p. 124).

³ O grupo Gekidan Kaitaisha foi assunto da pesquisa de mestrado da autora deste artigo, finalizada em 2009, e posteriormente publicada em 2011, no livro *Corpo artista: estratégias de politização*.

Considerando o contexto como um fluxo mutante em que as informações não se estabilizam, mas se conformam provisoriamente, podemos considerar alguns elementos que apontam para um contexto de teatro performativo que vem sendo realizado no Brasil, em que a dissolução das fronteiras entre obra e processo, ficcional e real, espaço cênico e espaço público, ator e *performer* (FERNANDES, 2010) vão se traçando como marcas na produção contemporânea. De volta à cena, a intensa fisicalidade dos atores e uma crescente autoexposição estão lado a lado com o cruzamento de recursos tecnológicos – a tela de cinema ou a câmera de vídeo aparece como elemento de composição e dramaturgia cada vez mais presente.

Em artigo de 2011, Fernandes, além de citar artistas já bastante discutidos por ela, como o paulistano Teatro da Vertigem, de Antônio Araújo, e os trabalhos de Enrique Diaz ao lado da Cia. dos Atores e do Coletivo Improviso, ambos desenvolvidos no Rio de Janeiro, também aponta a nomes, como: Beth Lopes (SP), Michel Melamed (RJ) e Christiane Jatahy (RJ) como realizadores altamente contaminados por discussões sobre performatividade. Além desses, podemos citar também a produção de coletivos artísticos estabelecidos em São Paulo, cujos processos parecem vibrar nesse mesmo tom, como, por exemplo, a Cia. Hiato e o [ph2]: estado de teatro, grupos oriundos da universidade, mas já bastante atuantes no mercado de teatro brasileiro. Vale também citar o trabalho da jovem diretora Carolina Mendonça com seus experimentos unindo teatro, intervenção performática e dança como em “Valparaíso” (2010) e “Uma história radicalmente condensada da era pós-industrial” (2012). Nos trabalhos de Mendonça, a fronteira entre ficção e realidade está sempre pouco nítida, e os recursos tecnológicos são utilizados para ampliar ainda mais essa tensão.

Discorreremos brevemente sobre dois dos trabalhos apontados acima, selecionados por uma relação de orientação artística e também por representarem gerações diferentes, porém atuantes no mesmo contexto.

O Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo, é um grupo de São Paulo, fundado em 1991. Suas obras caracterizam-se pela ocupação de espaços públicos, uma forte carga política, um projeto experimental de pesquisa de linguagem e também pelos processos colaborativos. A “Trilogia Bíblica” foi um marco na história do teatro na cidade, com “Paraíso Perdido” (1992) realizada numa igreja, “O Livro de Jó” (1995) realizada num hospital e “Apocalipse 1, 11” (2000) realizada num presídio. Além dessas peças, em 2006, foi realizado o espetáculo “BR-3”, encenado às margens e no leito do rio Tietê. Em 2012, estreou sua última produção “Bom Retiro, 958 metros”, realizada em lojas e ruas do Bairro Bom Retiro, bastante conhecido pelo seu comércio de roupas na cidade de São Paulo.

A ação da última peça realiza-se num percurso onde espectadores seguem acompanhando os atores pelas ruas inabitadas depois de encerrado o horário comercial. A sensação de acompanharmos espectros é forte – marcas apagadas da cidade que se tornam visíveis, figuras banidas da sociabilidade que continuam assombrando. Uma estação de rádio é personificada pela presença fantasmagórica de uma atriz, a relação

sujeito-objeto borra-se completamente na coisificação de um corpo, de uma voz, que não atua como alegoria, mas como materialização de uma mídia de outra natureza. Essa reorganização sígnica pode ser capaz de criar novas mediações. O *real* da cidade configura-se como cenografia do espetáculo, cujos traços performativos vão desenhando uma construção coreográfica a céu aberto.

Já o jovem grupo [ph2]: estado de teatro, fundado em 2007, tem entre seus integrantes alunos e ex-alunos do curso de Artes Cênicas da USP, que passaram pela orientação de Antônio Araújo durante seu percurso acadêmico. Em 2011, o grupo foi contemplado pela 18ª Edição da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo para desenvolver o projeto “Diálogos com o trágico: perspectivas contemporâneas”, que compreende os três espetáculos do grupo: “Manter em local seco e arejado” (2009), “Mantenha fora do alcance de crianças” (2011) e “Átridas” (2012), esta última, a partir da trilogia “Oresteia”, de Ésquilo, foi encenada num antigo estacionamento. Atualmente, o coletivo investe no processo “Stereo Franz”, cuja base é o texto “Woyzeck”, de Georg Büchner, convidado a estreiar no Büchner Festival, em Giessen, Alemanha.

Seus integrantes alternam-se nas diferentes funções da encenação, e suas peças costumam mesclar elementos de performance, dança e cinema. As obras do grupo caracterizam-se por uma narrativa não linear e o embaralhamento espaçotemporal, para lidar com temas como a apatia geral do mundo contemporâneo. Tais deslocamentos rompem com a representação estratificada e apelam a percepções sensoriais do espectador, geradas pelos impulsos de energia dos atores que não se estabilizam em significações. A manifestação radical e violenta das relações humanas apresenta-se em cena por um hiper-realismo corporal.

O que é considerada como uma possível cena teatral contemporânea que vem sendo desenvolvida no Brasil, parece bastante contaminada pelos fluxos de vida, real e virtual. A lógica que opera para a exposição das experiências na tela, compartilhada nas redes sociais – tudo sendo testemunhado e visto – afeta a cena também. Quando a vida privada é tornada pública, abre-se uma zona de indistinção que pode ser capturada pelos grandes meios de comunicação. Nesse sentido, vejam-se os *realities shows* que podem ser identificados como modos de tradução desse fenômeno. Por outro lado, pode também produzir novas potencialidades criadoras, constituindo-se de maneira ambivalente. Assim, a crise de indistinção alia-se à crise de representação e desloca diversos operadores cognitivos, fazendo-se necessária uma reflexão acerca das mudanças também das representações do corpo na cena.

Não se trata apenas de girar em torno do problema da presença do corpo, que sempre merece investidas exploratórias, mas sobretudo de pensar sobre a alteração de seu estatuto no teatro quando o mundo tecnológico entra em cena também. Não apenas quando porta seus recursos materiais, mas quando desloca sua lógica para operar internamente na elaboração coletiva da obra teatral.

Quadro teórico de referência

Antes de mais nada, é importante esclarecer a noção de contemporâneo adotada aqui. Diferentemente do senso comum, não é utilizada do ponto de vista cronológico, mas partindo da proposta de Agamben:

A contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação do tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (2009, p. 59).

Num momento em que o teatro sem drama vem ganhando cada vez mais espaço, uma nova dramaturgia vem se constituindo em que o movimento e as imagens ganham força. Assim, o corpo passa também a *ocupar* um novo lugar na cena contemporânea, em que a posição central do texto está deslocada.

Sánchez (2012) identifica nos espetáculos contemporâneos a centralidade do corpo, manifesta, sobretudo, no teatro hiper-realista. Aos nossos olhos, acostumados à mediação sistemática da realidade por meio de recursos tecnológicos, contrapõe-se a “irrupção real” do corpo em cena, muitas vezes, a partir de construções coreográficas. Assim, Sánchez (2012) vê no protagonismo do corpo e da dança uma resposta ao processo de desmaterialização que se estende a diversos âmbitos da experiência contemporânea, cujo ápice poderia estar localizado no fascínio pela realidade virtual.

Além de experiências promotoras da transformação radical do corpo, Uchino (2008) vê também na interculturalidade uma “chave” importante para olhar a cena contemporânea. No entanto, reconhece que ainda não há uma maneira bem-resolvida de lidar com essa questão.

O teatro vem rompendo com os limites da representação e deixando indefinidas as fronteiras entre os diferentes domínios artísticos e entre diferentes culturas. Assim, conceitos como os de teatralidade e performatividade vêm sendo cada vez mais utilizados para analisar tais mudanças. De acordo com Fernandes, as teatralidades contemporâneas podem ser entendidas

especialmente [como] [...] espécies estranhadas de teatro total que, ao contrário da *gesamtkunstwerk* wagneriana, rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente seja a frequência com que se situam em territórios híbridos de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance, as novas mídias, e a opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido. (2010, p. 119, grifo do autor).

O teatro naturalista do fim do século XIX foi questionado ao longo de todo o século XX, por Brecht, Beckett e Artaud, para citar alguns importantes nomes da história teatral ocidental. Os estudos de performance desenvolvidos nos anos 60 e 70 (séc. XX), tendo à frente o diretor e teórico Richard Schechner, passou a questionar conceitos-chave, como:

drama, texto, teatro e performance. Foi nesse contexto que também se desenvolveram muitas experiências importantes explorando os limites do corpo performático. (LOXLEY, 2007).

O conceito de performatividade tornou-se proeminente nas artes do corpo e também foi importante para rediscutir as categorias de identidade e gênero quando pensamos no trabalho de Judith Butler. (Apud LOXLEY, 2007). A implicação dos argumentos de Butler estendeu-se para repensar a própria ontologia da performance teatral, uma vez que o critério para distinguir o que acontece no palco e fora dele – “na vida real” – também passa a ser questionado, assim como todos os processos performativos de constituição social.

Tentando delimitar os conceitos de performance e performatividade, Féral (2008) também é uma importante referência para compreendermos as tendências do teatro contemporâneo. Desde o fim dos anos 80 (séc. XX), a autora vem desenhando um entendimento sobre a especificidade da linguagem teatral nesses novos tempos, cuja ênfase se dá na realização da própria ação e não mais na representação. Dessa perspectiva, não se pode pensar os desdobramentos desta “nova” cena sem pensar na mudança dos estatutos do corpo.

Além das discussões sobre teatro e performatividade, as novas realidades virtuais na sociedade contemporânea também requerem um novo sistema de inteligibilidade por parte do campo comunicacional. Abordar as representações do corpo na cena teatral, em tempos de aceleração do processo de circulação de informações, nos faz desenhar mapas cujos contornos transbordam as categorias rígidas de análise.

Considerando a radicalização do trânsito entre universos midiáticos, vida cotidiana e criação teatral a partir do século XXI, emergem zonas de indistinção entre real e ficcional de modo que vida e cena são afetadas de maneira singular. A plasticidade dessas zonas de indistinção nos leva a repensar os paradigmas não apenas da linguagem teatral, mas de diferentes mídias. Assim, o reconhecimento desse contexto coloca em foco a produção singular de traços performativos.

Retomando a discussão apresentada inicialmente, no que se refere à condição pós-midiática, Krauss (2000) argumenta que há na arte contemporânea uma contaminação inédita até então, entre os meios que conectam os objetos e gêneros artísticos, produzindo um colapso na fisicalidade de seus suportes. Para a autora, não há mais condições de pensar as mídias unicamente a partir de seus segmentos e especificidades. Os diferentes meios de comunicação borram seus próprios limites, criando uma zona de indistinção entre eles. Krauss (2000) considera, assim, que a especificidade dos meios deve ser entendida como diferencial – a multiplicidade de contaminações exteriores passa a ser um componente intrínseco das obras de arte.

No que diz respeito ao “efeito de realidade”, Black (2002) sugere que as novas tecnologias alteraram a percepção de realidade ao longo do século XX, fazendo dos filmes referências para nossa vida. Se, por um lado, há a exacerbação do virtual, por outro, há também um aumento do desejo pelo real. “A noção de que ‘nada deve parecer

irreal’ significa que ‘nada deve ser invisível’, tudo precisa estar exposto.” (GREINER, 2010, p. 59). No entanto, a hiperexposição de fatos e eventos nas telas, seja do cinema, da televisão, ou seja do computador, pode gerar também invisibilidade.

Nesta era da nova estética, quando a experiência é mediada em um grau sem precedentes pela tecnologia e pelos meios de comunicação de massa, é muito fácil que as pessoas se tornem anestetizadas, privadas de um sentido do real. E quanto mais dessensibilizadas as pessoas se tornam, mais sensacionais devem ser os efeitos necessários para chocá-las [...] um mundo substitutivo da pós-realidade virtual. (BLACK, 2002, p. 28).⁴

Além disso, a base de nossa argumentação encontra-se também referenciada na Teoria Corpomídia (KATZ; GREINER, 2005), no entendimento de coevolução entre corpo e ambiente. Nesse contexto, o corpo é entendido como um estado provisório, que vai se configurando continuamente em relação às informações que transitam no ambiente – as informações vão sendo transformadas em corpo, e não apenas processadas por ele. Dessa forma, o corpo deixa de ser entendido como recipiente ou veículo de transmissão e passa a ser entendido como mídia de si mesmo. “A mídia à qual o Corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo.” (GREINER, 2005, p. 131). A partir da construção teórica de Katz e Greiner, temos:

O corpomídia apresenta a ideia de um corpo atuante, em constante mudança, pela relação que estabelece com os ambientes em que se coloca. Não existe corpo que não seja assim. Há, porém, experiências que investigam essa questão de maneira mais radical, sobretudo no campo das artes cênicas e performáticas. (RAQUEL, 2011, p. 22).

Considerações finais

Nessa fase preliminar da pesquisa, o que vale a pena ser discutido diz respeito a uma transformação que já pode ser verificada no século XX, mas cuja força se traduz de maneira inédita na virada do milênio. O advento do cinema teve um impacto profundo no fazer teatral desde o início do século passado, principalmente no que diz respeito à representação da realidade e, mesmo, a um novo critério de realidade – e, de certo modo, de verdade – imposto por essa revolução técnica. (SÁNCHEZ, 2012).

A tendência do que é apresentado nas telas, seja isso o que for, é a explicitação cada vez maior. Mas há, no teatro, uma singularidade – a inescapável materialidade da presença do corpo. Em tempos pós-midiáticos, de desdobramento das artes (de um suporte ao outro), da mistura e adulteração dos gêneros, do excesso de visibilidade, a inquietação que continua a pulsar é sobre que tipo de experiência o teatro é capaz de produzir, levando em conta suas contaminações e especificidades.

⁴ Tradução da autora, a partir do original em inglês: “For in this neoaesthetic age, when experience is mediated to an unprecedented degree of technology and the mass media, it’s all too easy for people to become an-aesthetized, cut off from a sense of the real. And the more desensitized people become, the more sensational are the effects needed to shock them out [...] a substitutive world of virtual of postreality.”

Quando olhamos a cena contemporânea que vem se desenhando no Brasil e no Japão, mais precisamente em São Paulo e Tóquio,⁵ vemos possibilidades conectivas, que podem nos ajudar a compreender a emergência de novas representações do corpo. O corpo não mais presente como metáfora ou metonímia, nem como tradução estética de alguma outra coisa, mas como reconfiguração performativa de sua própria presença.

No esforço para escapar do simbólico e da representação, a mudança nos estatutos do corpo evidencia uma transformação dos paradigmas teatrais, alterando seus procedimentos de criação e formas de organização da cena. Esse novo mapa requer, ainda, muitos questionamentos, inevitáveis para continuar pensando e produzindo arte com sua principal aptidão – a desestabilização. Os apontamentos aqui apresentados são apenas as primeiras pistas nesse longo percurso a ser percorrido.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BLACK, Joel. *The reality effect: film culture and the graphic imperative*. New York; London: Routledge, 2002.
- BREHM, Margrit (Ed.). *The floating world that almost was*. In: BREHM, Margrit (Org.). *The Japanese experience – inevitable*. Germany: Ursula Blicke Foundation, 1999.
- GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. O mercado da beleza e os novos corpos. In: GREINER, Christine; SOUZA, Marco (Org.). *Imagens do Japão: experiências e invenções*. São Paulo: Annablume; Fundação Japão, 2012. p. 149-163. (Coleção Leituras do Corpo).
- _____. Os corpos do *J-pop*. In: GREINER, Christine; FERNANDES, Ricardo Muniz (Org.). *Tokyogaqui: um Japão imaginado*. São Paulo: Sesc, 2008. p. 144-156.
- HIDENAGA, Otori. Revolt, dysfunction, dementia: toward the body of empire. In: SMITH, Steve; HERKENHOFF, Paulo; OTORI, Hidenaga. *How latitudes become forms: art in a global age*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003. p. 98-107.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010.
- _____. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório*, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011.
- KATZ, Helena. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. In: GREINER, Christine (Org.). *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 121-132.
- _____. Por uma teoria crítica do corpo. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; CASTILHO, Katia (Org.). *Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 69-74.
- KRAUSS, Rosalind. *A voyage on art in the age of the north sea: post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 2000.
- LOXLEY, James. *Performativity*. New York: Routledge, 2007.
- RAQUEL, Fernanda. *Corpo artista: estratégias de politização*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011. (Coleção Leituras do Corpo).

⁵ Cidades onde se desenvolvem os trabalhos dos artistas pesquisados.

SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Toma; Paso de Gato, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004>. Acesso em: 5 jun. 2013.

SOUZA, José Afonso Medeiros. Pornoerotismo e estética *pop* na arte japonesa. In: GREINER, Christine; SOUZA, Marco (Org.). *Imagens do Japão: pesquisas, intervenções, poéticas, indagações*. São Paulo: Annablume; Fundação Japão, 2012. p. 87-98. (Coleção Leituras do Corpo).

UCHINO, Tadashi. *Crucible bodies: postwar Japanese performance from Brecht to the new millenium*. London: Seagull Books, 2008.

_____. Rupturas, falhas: dois momentos nacionalistas e a cultura da dança no Japão. In: GREINER, Christine; FERNANDES, Ricardo Muniz (Org.). *Tokyogaqui: um Japão imaginado*. São Paulo: Sesc, 2008. p. 130-141.