

## **Tempo, espaço, presença**<sup>18</sup>

por Gilberto Icle<sup>19</sup>

**Resumo:** Este texto apresenta o problema do tempo no corpo do ator. Parte-se da premissa dos Estudos da Presença, segundo a qual a presença é espacialidade para pensar a encarnação do tempo no corpo. Para tanto, discutem-se três dimensões do tempo: *illud tempus*, tempo poiético e o tempo tornado corpo. Essas questões são articuladas e amparadas em autores como Hans Ulrich Gumbrecht, Walter Benjamin, Giorgio Agambem, e especialmente na descrição de processos criativos nos quais o autor foi diretor e/ou ator junto ao grupo gaúcho Usina do Trabalho do Ator.

**Palavras-chave:** tempo, espaço, presença, Usina do Trabalho do Ator; corpo.

**Abstract:** This text presents the problem of time in the body of the actor. It starts with a premise from the Studies on Presence, according to which presence is spatiality, to think the embodiment of time. To this end, tree dimensions of time are discussed: *illud tempus*, poietic time, and time become body. These questions are articulated and supported by the work of Gumbrecht, Benjamin, Agambem, and, above all, the description of creative processes in which the author has been director and/or actor, with the theatre group Usina do Trabalho do Ator, from the state of Rio Grande do Sul, in Brazil.

**Keywords:** time, space, presence, Usina do Trabalho do Ator, body.

O objeto e objetivo deste trabalho é discutir a questão do tempo no trabalho do ator, na perspectiva dos Estudos da Presença. Para essa

<sup>18</sup> Este artigo é uma versão revista e substancialmente ampliada da comunicação de pesquisa *Pode o tempo ter lugar no corpo do performer?* publicada em Anais. Encontro Nacional de Antropologia e Performance (ENAP), São Paulo: USP, 2010. Esta pesquisa foi financiada pelo CNPq.

<sup>19</sup> Ator e diretor teatral. É graduado em artes cênicas, mestre e doutor em educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com estágio de pós-doutoramento em Etnocologia pela Université Paris 8, na França. É professor de teatro na graduação e no programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul onde coordena o Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance (GETEPE). Editor-chefe da Revista Brasileira de Estudos da Presença.

modalidade de pesquisa, a presença não é apenas uma qualidade do ator – tal qual o discurso teatral tem engendrado nos últimos anos –, mas um movimento, uma relação que se estabelece ou não com as coisas próximas, com os corpos que estão ao alcance do corpo (ICLE, 2011). Para as práticas performativas, objeto desse estudo, trata-se de considerar, em especial, as experiências entre os corpos, nas situações em que esses estão em relação de proximidade.

Assim, tal perspectiva alia a ideia de Hans Ulrich Gumbrecht, para quem a presença é experiência de espacialização, ao passo que os significados seriam da ordem do tempo, à noção de que a presença poderia ser ou circunscrever mais que uma qualidade da atuação, mas uma dimensão da experiência em geral. O estabelecimento dessas ligações entre presença e significado é apenas aparentemente uma relação de oposição, pois, com efeito, Gumbrecht não se cansa em sublinhar o caráter precário de tal assertiva, na medida em que a experiência estética, para ele, constitui-se em uma oscilação entre efeitos de significado e efeitos de presença (GUMBRECHT, 2004).

Entretanto, mesmo considerando aqui a presença como um efeito no espaço, esforço-me para desenvolver a ideia de que no trabalho do ator é possível pensar em tempo feito presença, numa experiência que transforma o corpo e se entranha na carne, corporalizando o tempo, na espacialização da *performance*. Penso dessa forma, porquanto aduzo a meu próprio trabalho como ator e diretor, em especial, em alguns espetáculos que construí com o meu grupo de criação teatral em Porto Alegre (RS), chamado Usina do Trabalho do Ator.

Assim, esforço-me na tarefa de mostrar, na forma ensaística que este texto assume, própria de um escrito que não apenas reflete a criação, mas sendo ele próprio um processo criativo, o tempo como experiência da presença e, dessa forma, vou propor a ideia de um tempo que se corporifica, que se torna corpo. Para isso, descrevo dimensões distintas, mas solidárias, do tempo: 1) o tempo como origem da criação, *illud tempus*; 2) o tempo como processo da criação, tempo poiético; 3) o tempo como presença, materializado no corpo do *performer*.

Para tentar exemplificar essas dimensões, vou me referir a três de meus espetáculos para a rua, conjunto que faz parte do que intitulei *Trilogia mascarada*. São eles: *O ronco do bugio* (1996); *Mundéu, o segredo da morte* (1998) e *A mulher que comeu o mundo* (2006). Apenas para situar o leitor, trata-se de três *performances* que: 1) utilizam a rua como cenário;

2) modificam de alguma forma o rosto dos atores (seja pela maquiagem ou pelo uso de suporte material, como máscara); 3) foram construídas a partir de elementos da cultura popular sul-brasileira em processos coletivos de criação. Devido ao espaço disponível aqui, vou me permitir deixar para outra oportunidade a explicitação e análise de tais características para poder me ater à experiência do tempo, assunto central deste texto.

## ILLUD TEMPUS

A primeira dimensão de tempo eu chamo de *illud tempus*, e ela tem relação com a origem no sentido benjaminiano (PEREIRA, 2007; BENJAMIN, 1984). Como *locus* original e originário da narrativa, o *illud tempus* é sempre, para a minha criação, um tempo-espaço mítico que guarda algo de sagrado e, por isso mesmo, donde brotam uma potência imagética, simbólica e poética. Assim, os espetáculos em tela não tiveram sua origem em um texto dramático (LISBOA, 2012). Essas *performances* para a rua originaram-se de um *illud tempus* encontrado em lendas e narrativas populares anônimas recolhidas por autores, ou assinadas, mas que carregam em si a marca de certa ingenuidade, de traço quase infantil, em relação à cultura chamada erudita, assim como se caracterizam por parecer se manter à margem do que se conhece como cultura de massa.

Esse espaço-tempo, aqui denominado *illud tempus*, conforma uma materialidade discursiva precisa (FOUCAULT, 2005). Trata-se de relatos coletados por alguns autores, histórias ouvidas de pais e avós, costumes híbridos herdados de distintos modos, e histórias e lendas publicadas na literatura sul-brasileira.

Aqui temos um tempo idealizado, localizado num passado remoto. Esse tempo é espaço de potência. O *illud tempus* conserva a potência do ato criativo, pois remete a um tempo “[...] mítico, quando os homens podiam comunicar-se de modo concreto com o Céu” (ELIADE, 2002: 548). Entretanto, o trabalho artesanal de direção e de atuação cênica não pode se materializar apenas a partir desse espaço-tempo. É por isso que o *illud tempus* é tão-somente um ponto difuso de início. Ele não é início do discurso que ele origina, mas é início do qual provém o *motif* para a criação de nossos espetáculos. Vejamos alguns exemplos.

Em *O ronco do bugio*, espetáculo de rua realizado entre 1996 e 1998 pelo grupo a que pertenço, a narrativa se baseava em duas ordens discursivas: a primeira tinha como centro a poética empregada que visava

misturar a imagem do bufão (como figura deformada e grotesca) com a imagem do bugio (macaco típico que vive sempre em bandos no sul do Brasil, conhecido pelo urro forte e pelos seus trejeitos humanizados). A figura do bugio não é apenas a de um macaco, mas a de uma figura mítica encontrada em diversas narrativas populares, contos e histórias da tradição oral. A segunda consistia em contar a história de Antônio Chimango, baseado num poema satírico homônimo de Amaro Juvenal, pseudônimo de Ramiro Barcellos, escritor gaúcho do fim do século XIX e início do século XX.

A ideia de misturar a figura tradicional do macaco, ameaçado de extinção no sul do Brasil, de comportamento humanizado e que com seu grito forte deu origem ao único ritmo gaúcho (o bugio) e o bufão implicou alguns canibalismos culturais – procedimento de carnavalização próprio da cultura popular brasileira, também conhecido como antropofagismo (GRUZINSKI, 1999) –, bastante recorrentes nos espetáculos que realizo com meus companheiros de trabalho. As semelhanças entre as características das duas figuras são explícitas. O grotesco, a animação, a imitação, o fato de andarem em bando e serem marginalizados são recorrentes tanto no comportamento do animal quanto na tradição do bufão medieval. O bugio, então, pertence ao *illud tempus* narrativo no qual vagam tais imagens e se materializam em símbolos.

A narrativa do espetáculo partia dessas duas dimensões discursivas para, ao final do processo criativo, ser fixada como uma história na qual se conta que no fundo do mato, num capão escuro, nas coxilhas do Rio Grande do Sul, vivia um bando de bugios-bufões. Macacos grotescos que imitam os seres humanos e que vivem num mundo antigo e mítico nos sonhos de homens e mulheres dessa terra. Cansados de serem mortos nas florestas, os bugios vieram em bando cantar velhas histórias pelas ruas das cidades (ICLE, 1999).

Ação acontecia em quatro diferentes e múltiplos espaços. Os bugios chamavam a atenção do público ou conduziam-no até o espaço sequente. Aproveitavam-se os recursos de cada local de apresentação. Uma fonte, árvores ou paredes; quaisquer particularidades dos locais eram utilizadas. Traduzia-se cada espaço para uma correspondência do local (Idem).

Em *Mundéu, o segredo da noite*, espetáculo estreado em 1998, um grupo de atores inicia um ritual. Ao som dos tambores, invocam espíritos lendários que, abandonando seu tempo e suas lendas, tomam seus corpos e, juntos, dançam uma dança dramática (Idem).

Eles contam a história de amor de um homem e de uma mulher. O casal enamorado é surpreendido por Anhangá-Pitã, demônio formado pelos restos da natureza, que faz cair a noite, despertando a cobra de fogo conhecida como Boitatá. A grande cobra devora os olhos da mulher e a dor do seu amado comove Salamanca – uma princesa moura transformada em lagartixa. Salamanca revela ao homem as três provas mágicas que farão nascer o dia e cessar todos os encantos (Idem).

A palavra *mundéu*, em tupi-guarani, significa *armadilha*, mas pode significar também *um mundo de coisas*. Ao partir da metáfora antropofágica, o grupo reuniu uma série de elementos e influências, criando uma nova história para as míticas personagens da obra *Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto (s/d). Ao usar linguagem gestual, o grupo procurava acessar um universo mágico, misturando teatro e dança representada, acompanhada de música, única forma de texto, especialmente composta e executada ao vivo.

Mais uma vez no trabalho do grupo, e talvez de maneira mais profunda, usa-se a ideia da antropofagia ou do canibalismo cultural como modo de realização. Todas as influências possíveis foram incorporadas. O carnaval, novamente, oferece elementos importantes ao lado da dança-teatro do sul da Índia, o estilo *Bharata Natyam* (SARABHAI, 2000). Toda a ação do espetáculo é uma narrativa encenada a partir de uma rica codificação de gestos, passos e ritmos. Essa codificação aproxima-se, em certa medida, das relações que as escolas de samba do carnaval brasileiro fazem em seu desfile, no qual os códigos são sempre livres associações a uma temática geradora.

Nesse espetáculo, usou-se mais o modo narrativo do *Bharata Natyam* – um grupo canta a história, enquanto outro a dança e a representa – do que propriamente seus elementos semânticos, os quais pertencem a uma cultura e a um contexto bastante específicos.

Ao seguir a ideia de *comer* as influências, o espaço de *Mundéu...* lembrava os rituais afro-brasileiros e, de fato, a ideia de personificação, na qual os atores seriam *possuídos* por espíritos que vêm de velhas lendas, era tomada de empréstimo, também, desses rituais.

Foi assim que as personagens de *Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto, texto que fixa diversas lendas sul-brasileiras, foram tomadas como mote para a criação de uma narrativa que não existia no original. Tais personagens, então, correspondem a um *illud tempus* produtivo, donde emanam aspectos culturais de certa forma esquecidos.

Esse espaço-tempo de criação é novamente tomado como ponto de partida no espetáculo de 2006, *A mulher que comeu o mundo*. A

história narrada no espetáculo, encenada dramaticamente, se passa numa pequena cidade fictícia, na qual um célebre e rico ladrão, pai de uma moça gorda, chega ao fim em seu *métier* como larápio ao morrer, para alegria da ínfima e remota cidadela. A filha, gorda e corpulenta, devido à inércia em que vivia, só fazia comer. O pai a tratava como um bichinho de estimação, mantinha-a isolada do mundo, mimava-a e tudo lhe alcançava – não obstante lhe alimentar diretamente na boca. É basicamente isso que conta, de forma irônica, a primeira canção do espetáculo. Como não sabia fazer nada, sequer falar – no espetáculo, ela emite pequenos gritos, grunhidos e balbucios –, após a morte do pai, a moça à procura do que comer. Sem que os vizinhos saibam, ela devora o próprio pai, para aplacar sua dor mais profunda, mantendo-o para sempre consigo. A canibal insaciável nada regurgita e vai à rua em busca do que comer. Essa narrativa toda é cantada na música inicial, em que os atores brincam como numa espécie de folguedo popular.

A história se alterna em narração musicada e encenação dramática. As cenas que se seguem à abertura deixam entrever que, depois de devorar o pai, a gorda chama a atenção dos vizinhos, tão logo eles percebem que ela não conhece o valor do dinheiro e está disposta a trocar toda a fortuna herdada por comida. Os vizinhos, oportunistas e interesseiros, bajulam-na em troca de suas riquezas. Ao tentar saciar seu apetite insaciável, ela acaba comendo a cidade inteira, e tudo o que nela havia, até mesmo os vizinhos, devorados pela gula da moça e pela própria mediocridade. Essa empresa é conquistada, também, pelo auxílio libidinoso de um dos vizinhos que se destaca do coro de vizinhos para, ao trair a confiança dos companheiros, fazer as vezes de cúmplice dos desvarios da gorda.

Numa paisagem desterrada e inóspita, a gorda, ao perceber que nada mais havia, chora, pois está sozinha. Suas lágrimas atraem a última das criaturas, a vaca que a havia enganado algumas cenas antes, com o auxílio do coro de vizinhos, e mudado os desígnios que a todos acometia: ser devorada pela gorda sem pena nem dó. A alegria de ver, finalmente, uma companhia, de tê-la para si como companheira, confunde-se na conflituosa ação da gorda, com o desejo de comer. E não sabendo o que fazer, a gorda entrega-se ao desejo flamejante de comer a vaca e a devora: ensopa a vaca e come, come com vontade e, preferindo, assim, a solidão.

Esse desenrolar dramático, com tratamento cômico-absurdo, é realizado na *mise en scène* numa sequência musical ao final do espetáculo, em que os atores, apenas com as cabeças a aparecer por entre a saia

gigantesca da gorda, cantam uma espécie de modinha imperial cômica, enquanto a vaca dança e canta no entorno da personagem-título. A ação assume um caráter absurdo, visto que a situação é totalmente improvável e o tratamento beira o *nonsense*.

Essa trama não existe em nenhum lugar, ela é criação coletiva do grupo de atores; no entanto, ela provém de uma origem. O *illud tempus* que lhe dá condições de existência emerge de um conjunto de relatos populares que descrevem a gula como uma moça que come uma estância. Tal relato é encontrado na literatura do sul do Brasil, especialmente em contos e causos. Tempo vago, aberto, cindido, espriado na espessura da linguagem, tempo que vive num esquecimento, mas que, por isso mesmo, se faz potência criativa, possibilidade infinita com a qual nos defrontamos, as quais tomamos como aliadas para a nossa criação.

É por isso que o tempo do qual se originam esses três espetáculos é um tempo ficcional, mas não inventado pelos artistas da cena; ele nos precede como origem, como dimensão dispersa de produções infinitas de significados e presenças. Tais significados – para não cair na armadilha da vontade de interpretação – são tomados como mote para a sua presentificação, especialmente para a produção de um segundo tempo, o tempo poiético.

## TEMPO POIÉTICO

Se o *illud tempus* é, para nossos espetáculos, a origem, o pulular por intermédio do qual começamos nosso trabalho, ele é também possibilidade para o que chamo de tempo poiético, o tempo-espaço do processo, da criação artesanal na qual laboramos minuciosamente com os elementos que paulatinamente se configuram em formas teatrais.

Esse tempo poiético é um tempo suspenso, pois não se trata do tempo cronológico, tampouco de um estágio de desenvolvimento, ainda que todo processo tenha certa medida de tempo cronológico. No entanto, esse tempo poiético não se resume à preparação dos atores ou do espetáculo; ele permanece a agir depois da estreia e durante a vida do espetáculo, enquanto estamos na estrada, em turnê; quando fazemos uma temporada num teatro, ele nos acompanha como dimensão criativa no nosso cotidiano de trabalho, mesmo que ele esteja mais explícito nos longos meses nos quais criamos a primeira (mas não última) forma de nossos espetáculos.

Seria muito trabalhoso aqui descrever todo o processo e seus respectivos procedimentos de criação que empregamos nesses espetáculos. Assim, atenho-me a um procedimento que tem íntima ligação com minhas preocupações com a presença e que ilustra, de certa forma, esse tempo poético. Vou lhes falar um pouco sobre o que costumo chamar de *burla*.

De modo geral, os atores de nosso grupo possuem um repertório de ações que é anterior à definição da ideia a ser trabalhada em cena. A ideia semântica aparece num segundo momento do processo de criação, depois que uma noção técnica ou um elemento da linguagem cênica são desenvolvidos, portanto, na maioria das vezes, antes mesmo da escolha de uma temática. É o caso, por exemplo, do processo criativo que conduziu à elaboração do espetáculo *Mundéu, o segredo da noite*. O processo de construção da dramaturgia se deu a partir de um trajeto que se iniciou na investigação da utilização de objetos cênicos (um leque, um bastão, uma peruca gigante, um pano, uma saia, uma flauta). Num momento posterior, com a leitura da obra *Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto, foi determinado, por intermédio de associações com o trabalho dos objetos, de forma coletiva, o personagem (das *Lendas*) de cada ator. O trabalho seguinte foi, então, constituir essas figuras a partir do trabalho prévio com os objetos. Assim, tangenciou-se um trabalho de interpretação das características das personagens para constituição da ação cênica. A partir da constituição dessas figuras – da investigação de comportamento e da fixação de um repertório de ações para caracterizar os comportamentos específicos de cada personagem/figura – que a dramaturgia foi sendo construída. Ela nasceu, portanto, de alguns meses de experimentação e em improvisações que respondiam a uma única pergunta: como as personagens são de distintas lendas, o que aconteceria se elas se encontrassem com outra personagem?

Tratou-se aqui, com efeito, de um esforço de tencionar a vontade de expressar determinada ideia e o poder de legibilidade dos materiais. Assim, o processo resultou em ações inusitadas, coisas improváveis e peripécias que não se podiam imaginar numa espécie de (des)caminho de criação, em função do processo de burlar os significados.

Em *O ronco do bugio*, o procedimento de burla, no entanto, era muito mais sutil. O processo de construção do espetáculo era mais parecido com os processos tradicionais (ou mais utilizados no Brasil), pois embora não tivéssemos um texto teatral, tínhamos o poema de origem que servia como roteiro das cenas. A transposição desse roteiro, sua materialidade em cena

teatral se deu por intermédio de improvisações coletivas. Como eram 17 atores, eu propunha pequenos grupos de cinco a sete atores, os quais tinham a tarefa de resolver determinadas cenas. Eu lhes propunha, por exemplo, que durante uma hora, eles fizessem uma cena na qual ficasse clara a morte de uma das personagens. Após a apresentação dos três ou quatro grupos de atores, eu selecionava ideias e fragmentos de um ou outro e montava uma nova cena, evitando tudo o que me parecia demasiadamente fácil como solução cênica e procurando sempre contrastes com a cena que vinha imediatamente antes daquela que estávamos trabalhando.

A situação criativa em *A mulher que comeu o mundo*, quase 10 anos depois, foi bem diferente. Nesse espetáculo, a função diretor foi muito mais dispersa entre os integrantes do grupo. Eu não concentrava de modo tão evidente a liderança da criação e isso permitia que cada ator trouxesse um tanto de sua própria direção para o trabalho. Nesse contexto, cada ator dirigiu um pequeno espetáculo, utilizando os outros atores, no qual deveria encenar um mito ou um clássico do teatro (que poderia ser uma tragédia grega, William Shakespeare ou Nelson Rodrigues, por exemplo) numa versão *gorda*. Isso significava que o mote da breve encenação deveria ser a gordura, a gula ou a ganância. Isso resultou em paródias dos mitos e clássicos dos quais coletivamente elegemos fragmentos para a montagem do roteiro e das respectivas cenas do espetáculo. Assim, por exemplo, a paródia dos *Três porquinhos* deu origem à cena na qual a personagem-título do espetáculo, a gorda, visita seus vizinhos e lhes come a casa e a eles próprios. Burlar os clichês significou para nós, nesse espetáculo, um tempo e um trajeto narrativo mais longo do que a simples transposição de um roteiro dado para a cena.

Esse tipo de procedimento de burla implica tempo específico, aqui chamado de poético: tempo de conduta, de normatização e de repetição. Mas é também tempo de diminuir a distância entre potência e ato, entre vontade e ação. O tempo poético é, para nós, um tempo de profanação, usando o termo de Giorgio Agambem (2007), pois é o momento de intervenção da ética, a tomada de consciência da conduta criadora em prol de uma obra que emerge dessa própria conduta. Fazer-se presente não é uma operação inocente de presentificar um tempo qualquer, é uma postura política, uma ação potente para quem faz e para quem participa do ritual da partilha, desse partilhar o sensível como nos ensinou Rancière (2005).

## TEMPO PRESENTIFICADO

Por fim, a terceira dimensão de tempo que eu gostaria de apresentar aqui não é apenas o resultado do *illud tempus* no tempo poético, mas uma dimensão complexa que se converte em presença: o tempo presentificado no corpo.

Tem o tempo um lugar? Pode o tempo ser corpo? De que modo o tempo se materializa, então, na cena? De que maneira o tempo pode ser identificável no processo de criação ou na *performance*? Trata-se de uma duração determinada ou um espaço temporal multiforme?

Se a presença é uma espacialidade, como nos ensinou Gumbrecht (2004), a cena é tempo no espaço. Corpos vinculados pelo tempo de trabalho, pelo tempo originário, pela narrativa. No entanto, o que nos toca na cena não é a narrativa, não é a linguagem. O que nos toca é a presença de um corpo potente, a encarnação de um tempo feito espaço. Assim, os significados são apenas o suporte por intermédio do qual atingimos e somos atingidos pelo tempo da cena. Em nossos espetáculos, procuramos guiar o espectador por uma narrativa quase infantil, quase ingênua. Não é ela apenas que presentificamos. O que está em jogo é o tempo para além da duração. Em cinquenta minutos ou uma hora contamos uma história e fazemos ver, colocamos em evidência um tempo. A experiência mais significativa como ator em relação a essas questões, para mim, pode ser expressa na sensação de relação com o público. O significado, a narrativa, a história, funciona como elo, como isca para tomar a atenção do público, mas essa isca é sempre a mesma, não mudamos de história a cada apresentação do espetáculo. Em *A mulher que comeu o mundo* contamos sempre a saga dessa mulher gulosa e de seus vizinhos gananciosos. O que muda a cada apresentação e a cada instante mesmo da experiência de se dar a ver é a relação que se estabelece entre aquele que se oferece como corpo apresentável (ator) e aquele que o acolhe como corpo receptivo (público). Essa experiência – a da sensação de ter ou não uma ligação com o outro da cena – é que me permite pensar que é um tempo corporificado que se converte nessa espacialidade da cena. Percebo essa relação não como um tempo cronológico mas como um tempo material, um acontecimento que se desloca do tempo cronológico, do Kronos (BENJAMIN, 1994a).

Quando o tempo se faz corpo na ação, o que essa ação faz é transgredir o tempo cronológico, seja na narrativa, com seus saltos e peripécias, seja na presença potente de um corpo que requer a atenção descomprometida do público. A dimensão visual atrai um primeiro olhar,

pois não temos, na qualidade de espectadores, como ficar impunes ao perceber *Anhangá-Pitã*, o demônio feito dos restos da natureza, originário das *Lendas do Sul*, adentrar a cena na sua frenética corrida, pois ele é de um amarelo-ouro reluzente, usa um figurino que se assemelha a uma fantasia de carnaval. Somos capturados por esse efeito, mas não é na visualidade que o olhar se sustenta para além do primeiro momento, mas na presença, no movimento, na ação construída passo a passo, *poieticamente* forjada com o suor de um trabalho diário. Presença que toma forma renovada a cada instante pela relação com a plateia. No entanto, o que nos encanta como espectadores não é tanto a função narrativa que *Anhangá-Pitã* cumpre no decorrer da trama dramática do espetáculo, mas sua materialidade, a corporificação de um ente abstrato que *está aí*, em consonância com a suspensão do tempo cronológico e abstrato com o qual acostumamos a viver. Tempo como cronologia – Kronos –, ou como tempo como acontecimento – Kairos (PEREIRA, 2008).

Essa distinção está apoiada na filosofia de Walter Benjamin, na medida em que Kronos indica um tempo desreferencializado do ponto de vista da presença, de dessubstancialização, de abstração. O tempo cronológico é um tempo convencionado, abstrato, ao passo que Kairos é o tempo da tradição, templo pleno dos narradores (BENJAMIN 1994b; PEREIRA 2008). Narração como modo de transmissão que ultrapassa o verbal, que demanda o reconhecimento de um sentido corpóreo, sensível, intuitivo. Narração como a síntese da experiência, como cristalização em verbo da experiência. De uma experiência que só pode ser devidamente compreendida, abarcada por algo que está além da decodificação de meros significados. É um entendimento que passa pelas vísceras, que revolve o indivíduo por dentro (PEREIRA, 2006).

Presentificar o tempo no corpo é mais do que reproduzir o tempo-ritmo da ação para simular uma personagem, para insinuar uma cena, para fazer o público lembrar um conflito. Presentificar o tempo é criar um corpo do qual emana uma intensidade na qual reside um labor. A atriz que joga *Anhangá-Pitã* usa o seu corpo cotidiano, mas instaura com ele outra espacialidade, diferente daquela do dia a dia. Ela presentifica um tempo passado (restos de imagens de um *illud tempus* perdido), uma experiência (a de criar coletivamente com seus companheiros de cena), uma vontade (a de estabelecer uma relação com a alteridade da cena). Ao fazer isso, ela faz uma transgressão, transgride o espaço da vida, transgride o tempo cronológico que nos envolve; ela profana, como diria Agambem (2007), a própria experiência da vida banalizada.

Acostumamo-nos a pensar o tempo como linearidade, como fluxo contínuo no qual o presente é apenas um ponto cego de uma linha entre passado e futuro. A vontade de significado que nossa civilização engendrou faz-nos medir o tempo, tentar aprisioná-lo no calendário, no relógio, no cronograma. Mas trabalhar na dimensão de tornar o corpo presente significa, antes de mais nada, experimentar o tempo sem medida, um tempo que, na imagem de Jorge Luis Borges, é areia do deserto: infinito e incomensurável. Esse tempo-movimento da presença, esse enigma que não cessa de nos causar desconforto, torna-se corpo em nosso trabalho como artistas da cena. Um tempo que não se torna presente, mas presença, materialidade, corpo.

Da poética – de nosso processo de fazer teatro, de criar formas, desse tempo de angústias que é a criação, desse espaço de incertezas que é o fazer teatral, desse tempo que nos consome de forma coletiva – é que provém o experimentar o tempo corporificado, rasgado, inscrito em nós mesmos, entranhado num corpo *performer*: tempo corporificado na ranhura da pele, na textura da carne, na elasticidade dos músculos, na dureza dos ossos.

As artes da cena, as artes do corpo, as artes do espetáculo vivo utilizam uma forma que acontece no tempo. Não é noutra senão no tempo que ocorre a espacialização da experiência da presença. Não é senão no tempo que se conforma o teatro e a dança. E não é senão na extinção do tempo que o espetáculo vivo deixa de existir.

Sustentar o tempo no corpo, presentificar a experiência viva, fazer emergir um tempo subjetivo, retomar a experiência e torná-la presente: haverá tarefa mais difícil e sensação mais agradável do que essa para nós que costumamos com o fio de Ariadne o tempo no corpo?

## Referências bibliográficas

- AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. Sobre o conceito de História. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p.222-234.
- \_\_\_\_\_. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p.197-221.
- ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- GRUZINSKI, Serge. *La pensée métisse*. Domont: Fayard, 1999.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- ICLE, Gilberto. Usina do trabalho do Ator: um teatro canibal. *Latin American Theatre Review*. Kansas: Kansas University, Fall 1999, p.97-108.
- \_\_\_\_\_. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre: UFRGS, v.1, n.1, jan./jun. 2011, p.09-27.
- LISBOA, Eliane Tejera. Usina do Trabalho do Ator: reconhecimento de uma identidade. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre: UFRGS, v.2, n2, jun./dez. 2012, p.479-501.
- LOPES NETO, Simões. *Contos gauchescos e lendas do sul*. São Paulo: Ediouro, s/d.
- PEREIRA, Marcelo de Andrade. Saber do Tempo: tradição, experiência e narração em Walter Benjamin. *Educação & Realidade*: Porto Alegre, v.31, n.2, jun./dez. 2006, p.61-78.
- \_\_\_\_\_. *Sobre o problema da origem em Walter Benjamin*: política e história da linguagem. *Tabulae – Revista de Philosophia*, n.03, 2007, p.49-64.
- \_\_\_\_\_. Repensar o passado – recobrar o futuro: história, memória e redenção em Walter Benjamin. *História Unisinos*. São Leopoldo, 12(2), Maio/Ago. 2008, p.148-156.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SARABHAI, Mrinalini. *Understanding Bharata Natyam*. Gujarat: Darpana, 2000.



Foto de Bob Sousa do espetáculo *Ficção*, dirigido por Leonardo Moreira e apresentado pela Companhia Hiato. Em cena, o solo de Fernanda Stefanski.