

Odiseo.com: o corpo na fronteira entre o real e o virtual



¹
Rubens da Cunha
Universidade Federal
do Recôncavo da Bahia (UFRB)



²
Marco Vasques
Universidade do Estado
de Santa Catarina (UDESC)

238

*O corpo é material. Fica à parte.
Distingue-se dos outros corpos.
Um corpo começa e termina contra
outro corpo.
Até o vazio é uma espécie muito
sutil de corpo.*
Jean-Luc Nancy

Prólogo

O teatro, esta “prodigiosa transfiguração”, conforme Ortega y Gasset (2007, p. 39), nasce no corpo. Os outros elementos teatrais, no decorrer de sua história, vão se avolumando em torno do corpo. Trata-se de um presente, uma presença, sobre o palco. O corpo, paradoxalmente espaço de estranhamento e identificação, de culpa e prazer, ganhou ainda mais notoriedade com o advento da modernidade que o trouxe para o centro das atenções, já não mais como inteireza,

1 Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Escritor. Crítico de Teatro.

2 Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina. (UDESC). Escritor. Crítico de Teatro.

unidade, mas como fragmento, pedaço, desestruturação. De acordo com Eliane Robert Moraes (2010, p 19) “às imagens ideais do homem veio contrapor-se um imaginário do dilaceramento, marcado pela obstinada intenção de alterar a forma humana a fim de lançá-la aos limites de sua desfiguração”. Dessa forma, as vanguardas artísticas da primeira metade do século XX³ instituíram um corpo fragmentado, explodido pelas grandes guerras, um corpo desarticulado, em que as partes se compunham como corpos autônomos, em que a mesa de dissecação ganhava força sob o olhar artístico. Assim, o teatro foi além da representação e tratou daquilo que Badiou (2007, p.71) chamou de “elucidação histórica coletiva”. O teatro também atravessou o século XX aprofundando ainda mais a ruptura, a transgressão artística, diversificando os pontos de vista, abrindo espaços para que o corpo em cena não apenas repetisse mimeticamente o texto, mas fosse um atravessamento de todos os elementos que o compõe.

239

Jean-Luc Nancy vê o corpo como o lugar da existência e que não há existência sem lugar:

O corpo-lugar não está cheio nem vazio, não tem fora nem dentro, assim como não tem partes nem totalidade, funções ou finalidade. Sem pés nem cabeça em todos os sentidos, se assim se pode dizer. Mas esse corpo é uma pele diversamente dobrada, redobrada, desdobrada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, furada, evasiva, invasiva, tensa, distendida, excitada, siderada, ligada, desligada. (Nancy 2000, p. 16)

O corpo, mesmo sendo essa pele manipulável, é o ser da existência. É um lugar que abre, que separa, que distende, que espaça e de onde se dá o lugar para os acontecimentos que movem a vida humana, tais como nascer, sofrer, pensar, fazer sexo, rir, espirrar, chorar, amar, esquecer. Sob esse prisma, se estabelece a relação da

³ Em relação ao teatro, podemos pensar no simbolista Maurice Maeterlink (2007, p.18) que, por exemplo, ousou a hipótese de se retirar completamente o ser vivo da cena, sem que isso fosse um retorno ao teatro grego com suas máscaras, mas a substituição do ser vivo por uma sombra, um reflexo: “l’être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie? Je ne sais; mais l’absence de l’homme me semble indispensable. Pode-se pensar também em Vsevolod Emilevitch Meyerhold (2012), influenciado pela mecânica e os movimentos instaurados pela maquinaria tecnológica, vai atrás do que chama de “convenções” para estruturar o corpo do ator em cena numa nova direção. Outros exemplos encontram-se, também, no livro *O Futurismo Italiano*, organizado pela pesquisadora Aurora Fornoni Bernardini, no qual constam o *Manifesto dos Dramaturgos Futuristas* e o *Manifesto do Teatro Futurista Sintético*. Estes manifestos apontam para algumas questões que atravessaram as inquietações a respeito do corpo.

existência (que é o corpo) com a morte. Este jogo com a morte seria um alcançar, um tocar a morte, uma retirada de si, onde o sentido estaria no acontecimento de espaçar-se de si. Por isso, o corpo não é mais substância, fenômeno, ou carne, ou até mesmo instrumento, mas um “ser escrito”, pensando aqui ainda sob o conceito de Nancy (2003, p 32) cujo “excrever-se” consiste em ir tocar o concreto do mundo ali onde a existência faz sentido. Já não é mais possível ver o corpo na contemporaneidade sem se inserir na ruptura, na reviravolta contínua, na fragmentação exasperada de vozes, pensamentos, ações, intenções e buscas: “é preciso atravessar este ‘sujeito’, e só a este ‘sujeito’ a palavra corpo impõe uma dureza seca, nervosa, fazendo estalar as frases onde nós a empregamos” (NANCY, 2000, p. 21).

Tal dureza seca pode ser vista na ideia do corpo-porco, o corpo às avessas, corpo que se aproxima do animal. O pensamento de Nancy coloca o corpo à margem, fora de qualquer centro, de qualquer significado absoluto, fechado, dogmatizado. O corpo-existência todo está no limite, restando apenas o “traço da própria escrita escrita, num rasto infindavelmente quebrado, partilhado através da multidão de corpos” (NANCY, 2000, p. 21). O corpo é pensado como traços, pegadas, rastos e restos embrenhados para além dos limites do sentido metafísico, para além da dicotomia bem/mal, vida/morte, corpo/espírito. Trata-se de uma visão bastante contemporânea em que o sentido está à deriva, o que nos resta é embarcar nele, tentar colocá-lo em ordem, mas sem expectativas de porto, de ancoragem, de uma segurança hermenêutica.



Foto: Cristiano Prim

É nesta instância corpórea do corpo-caleidoscópio, que o espetáculo *Odiseo.com*, está circunscrito. Ele apresenta o corpo-espectro, o corpo-fragmento, o corpo-fantasma, no entanto, ancora-se, com o uso extremado da tecnologia, numa inteireza e no desdobramento entre um corpo real e o corpo virtual, sem com isso criar antagonismos simplistas, porque do desdobramento chega à comunhão entre os corpos e suas fabricações especulares como que anunciando as múltiplas urgências da realidade.

Os corpos presentificados de *Odiseo.com*

Odiseo.com é uma produção desfronterada entre Brasil, Argentina, Chile e Alemanha. Do Brasil comparecem a atriz Milena Moraes e o diretor André Carreira. Da Argentina vem o ator Juan Lepore e a assistente de direção Mercedes Kreser, e o cenotécnico Fernando Diaz. Do Chile vem o dramaturgo Marco Antonio de La Parra e a atriz Amalia Kassai, que atua direto da Alemanha. *Odiseo.com* é fruto do encontro desses artistas e das distâncias que permeiam suas trajetórias. Comunicando-se pelos meios virtuais, eles resolveram pensar uma peça que incorporasse esses meios, que permitisse a presença em cena de artistas geograficamente tão distantes, mas parelhos nas buscas. Essa presença pode ser pensada também como representação, pois segundo Erika Fischer-Lichte (2011 p. 294) representação e presença são o resultado de processos de corporização específicos, pois quando o ator interpreta um personagem, não reproduz algo externo, mas cria algo novo que só pode existir a partir de sua corporeidade individual. Por isso, para Fischer-Lichte, já não há mais diferença entre esses dois conceitos. Assim, a construção de toda a presença em *Odiseo.com*, traz para o palco as presenças e representações que já estão acontecendo fora dele, pois, com o avanço da tecnologia, esses dois elementos ficaram muito mais amplos, embaralhados. Podemos ver acontecimentos, dos mais terríveis aos mais fúteis, ao vivo, em qualquer parte onde haja um equipamento de filmagem e transmissão. Talvez não haja nossa total presença corpórea no lugar, mas a visão, os ouvidos, a consciência, a memória conseguem incorporar o que está sendo assistido, conseguem trazer esse acontecimento distante para perto e, cada vez menos, sob

o adjetivo de “virtual”. A dita realidade pode ser transmitida, vista, presentificada e representada por todos a qualquer momento e de qualquer lugar. No entanto, ainda reverberam algumas questões: o que vemos numa tela é o mesmo que veríamos fora dela? O que sentimos diante de um computador é sentimento? O que desejamos no mundo dos *skypes*, *what's up*, *chats* é desejo? O corpo presentificado na tela tem a mesma força e intimidade do corpo fora dela?

Odiseo.com é constituída dessas e de outras perguntas e, para expor possíveis respostas, aposta numa teatralidade densa como base para os seus três personagens. Ulises, um eminente executivo que viaja de país em país, e pode ser visto como um capitalista desterrado, senhor de hotéis e aeroportos e que, para além da analogia direta com Ulisses da *Odisseia* e *Iliada* clássicas, é um homem preenchido pelo trabalho, mas esvaziado pela distância de seu filho, de sua mulher e de sua amante. A melhor descrição de Ulises vem da própria peça, quando Elisa, a sua amante, lhe diz: “Sos un judeocristiano culposo” (PARRA, 2014)⁴. Essa pecha, por mais banal que seja, dá a Ulises alguns tormentos, alguns pesos que ele carrega, entre eles o estereótipo do macho latino-americano e a hipocrisia diante da grande empresa na qual trabalha e que é ligada à *Opusdei*, além da tentativa de abarcar tudo: duas mulheres, um trabalho financeiramente importante e um filho. Ulises carrega a culpa judaico-cristã, por certo, mas também é um hedonista movido pelo egoísmo.

No outro lado do triângulo amoroso, está Laura, a mulher de Ulises, que vive na Alemanha com o filho. Também desterrada, ela não está mais contente com essa presença virtual do marido. A cobrança de Laura passa pelo desejo da presença física e sobretudo da presença de um passado que não se recupera mais. Numa de suas primeiras falas ela diz:

¿Nuestra ciudad? No sé cuál es TU ciudad. Odio que me digas que vuelves. Porque nunca vuelves. Porque siempre vuelves menos. Aunque vuelvas ya no eres tú. Aunque vuelvas vuelves con un pedazo menos. Y no eres tú. Y yo ya no soy yo. Y no te percatas. Ya no te das cuenta de nada. Y me dices mi amor. Y me dices ya volví. Con la misma facilidad que me dices. Una y otra vez. Ya vuelvo. (PARRA, 2014)

⁴ Citações da peça advém do texto enviado pelo diretor André Carreira para os autores do artigo. A peça ainda não está publicada.

A terceira personagem do triângulo é a cantora brasileira Elisa. Ela tem uma carreira artística proeminente, uma filha, ex-marido, deixa entrever que mantém relacionamentos também com outros homens.

Sua relação com Ulises é apaixonada, carnal. Elisa é uma pessoa que se deixa levar por essa paixão, que tenta reverter esse quadro de distância, que luta pelo amor desse viajante, comete arroubos num tom próximo ao melodramático típico dos estereótipos da latinidade, mas não se curva totalmente, não se entrega absurdamente a esse amor construído por rápidos encontros pessoais e entrecortadas ligações no *skype*. Elisa, Laura e Ulises são seres em trânsito, tanto externo quanto interno. A cada viagem, a cada encontro cada vez mais raro, eles se tornam outros, se desconhecem apesar da contínua conexão tecnológica que existe entre eles.

243



Elisa (Milena Moraes). Foto Cristiano Prim

Nós, espectadores brasileiros, vemos toda a movimentação de Elisa em seu apartamento, (ou no camarim de um teatro, dependendo da ocasião) enquanto ela conversa com Ulises que está em Buenos Aires, de partida para a China. Assim, sob o ponto de vista do público, um dos aspectos principais da peça é a sua fragmentação, o seu pedaço dado às três plateias que assistem-na ao mesmo tempo. Para se ter uma noção maior da totalidade desse espetáculo seria preciso assisti-lo três vezes em três países diferentes.

O que se tem nesses fragmentos de peça é um corpo que se expõe e que pode ser visto aqui sob o conceito de corpo cênico, pensado por Eleonora Fabião:

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida quotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. (FABIÃO, 2010, p. 322)

244

Distanciados pela tela, os atores Juan Lepore e Amalia Kassai entregam-se e entregam seus corpos para espectadores distantes. Aqui, no Brasil, suas presenças virtuais são entrecortadas pela presença contínua, aterradora, dominadora de Milena Moraes. Uma presença repleta da operação psicofísica, ética e poética desconstrutora de hábitos: cada olhar e olhar-se no espelho, cada tentativa de maquiar-se, cada gesto que conecta ou desconecta o computador, que traz ou afasta os outros fragmentos para a sua cena, é perpassado por uma atenção completa, ampla que consolida o corpo cênico no fragmento brasileiro de *Odiseo.com*. Esta atenção, é para Eleonora Fabião (2010, p 322) uma “pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír”. É um estado de alerta que está presente não apenas na atuação dos atores, mas na direção concisa de André Carreira, que construiu a peça dentro de uma estética mais naturalista: o palco ser um apartamento, um camarim, um quarto de hotel ou café, as conexões que falham, os toques dos celulares, a nudez, o banho, a discussão e o sexo à distância, a invocação de um cotidiano banal, que serve de estofa para esses corpos que devaneiam suas ausências, saudades, paixões e tristezas.

São relações constituídas por equipamentos tecnológicos que lhes dão a ilusão da proximidade: os corpos estão separados, mas as imagens nas telas fazem a aproximação. Merleau Ponty (*apud* Fischer-

Lichte, 2011, p. 129) dizia que o corpo que vê é o mesmo que toca, portanto o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo, não há oposição entre eles, pois não seria apenas o contato físico que produz a intimidade, mas também a troca de olhares. No entanto, pode-se pensar que com as novas tecnologias, o olhar e o tocar ganham forças diferentes. Inclusive, podemos ampliar tal reflexão para os outros sentidos: nas relações que ocorrem por meio da teletecnologia, tato, olfato e paladar perdem espaço para o olhar e a audição. O corpo do outro é visto, ouvido, mas ao ser cheirado, degustado, tocado, há o impedimento. O toque acontece na tela, a fria tela do computador serve como escudo ou como um muro de vidro que permite a interação visual, auditiva, mas impede que a relação se dê na completude do corpo. O tato torna-se um auto-tato, a cópula torna-se masturbação. *Odiseo.com* sustenta sua teatralidade também sobre essas fragmentações, essas novas perspectivas de intimidade. Laura, Ulises e Elisa são corpos que almejam a completude de todos os sentidos, porém o desejo não se completa, pois o que eles possuem é a apenas um fragmento de corpo que privilegia audição e olhar. Tal impossibilidade abre as chagas em que submergem essas presenças. São corpos desejantes e agonizantes que buscam uma espécie de aproximação mais efetiva, mas impossível naquele momento: “tus mensajes directos ocultos en la tecnología ciegan mis ojos celosos. Tu desconexión en pantalla me extingue” (PARRA, 2014), reclama Laura. “¿Por Skype? Mostrame la foto de tu hijo. Es tan lindo tu hijo. Me encantaría que vivieramos todos juntos... Se entendería muy bien con mi hija” (PARRA, 2014), esperança-se Elisa. “Tengo que ir a Shangái y después a Santiago. Tres días en casa y a salir de nuevo. Ya no sé dónde queda mi casa, llego a Santiago y no reconozco ni a mi hijo. Ni siquiera me saluda”, aflige-se Ulises. Assim, essas três pessoas se ressignificam mesmo é dentro dos limites da busca pelo encontro, da tentativa de conexão, cuja estrutura é de aparente proximidade, mas que se constitui como perda, como ausência.

Por outro lado, mesmo que partindo dessa base triangular, *Odiseo.com* vai além das relações amorosas e conflituosas de três adultos brancos e ricos. Ela expõe a desconexão conectada do nosso tempo: amor, sexo, ofensas, desculpas, separações, os desejos, tudo feito por intermédio da máquina: esse paradoxo fazedor e anulador de distâncias. O corpo, que estava na mesa de dissecação, agora está

sendo dissecado nas imagens vindas dos *gadgets*, das telas. É um corpo filmado, transformado em aparelho que se desconecta, se desliga, se quebra.



Ulises (Juan Lepore) e Elisa (Milena Moraes) Foto: Cristiano Prim

Sobre o entrelaçamento entre corpo e máquina, Marcelo Denny Leite (2015, p. 138) afirma que “o universo da ampliação e do entrelaçamento entre o humano e a máquina através das teletecnologias e da disseminação dos dispositivos e da lógica hipertextual acabou por alcançar o próprio corpo”. Assim, sob esse ponto de vista o indivíduo, pode ser submetido a todo tipo de operações que vão da modelização de programas computacionais ao fato de ser “entregue ao jogo das aparências e da simulação das identidades nos chats e salas de conversação” ou se “conectado a próteses artificiais” ou “vasculhado em seu interior pelas nanotecnologias”, além de ser “movido e afetado à distância por meio dos dispositivos – técnicos e artísticos – que se servem da telepresença”. (LEITE, 2015, p. 138)

Dessa forma, a peça também propõe o embaralhamento completo das noções de afastamento e de proximidade, não só no seu intercuro dramaturgico, em que essas três pessoas se digladiam, mas na própria disposição do público no espaço. De acordo com Fischer-Lichte (2011, p. 81) a cena não é apenas um lugar em que as ações e o comportamento de atores e espectadores são influenciados mutuamente, mas é o lugar em que se explora o funcionamento específico dessa influência mútua,

bem como também se investiga as condições e o desenvolvimento do processo de negociação entre público e atores. Cabe ao diretor, portanto, desenvolver estratégias de encenação com as quais se possa compor e produzir uma disposição experimental dos elementos, para que se tenha alguma perspectiva de êxito. Em *Odiseo.com*, algumas das estratégias da direção de André Carreira constitui-se em afastar a peça do palco convencional e colocá-la num apartamento, num quarto de hotel, num café qualquer. No caso do fragmento brasileiro, a direção coloca o espectador a meio metro da cena, inserido bem próximo da nudez, do banho, do maquiar-se, do sofrer da personagem Elisa. Além disso, se pode assistir, pelo filtro da telepresença, pedaços das duas outras cenas que se passam na Argentina e na Alemanha. A teletecnologia torna-se uma ferramenta para que entre os três corpos e os corpos das plateias aconteça aquilo que Eleonora Fabião (2010, p.323) denominou de “cena conectiva”. Para a Eleonora, a ação cênica não nomeia somente a ação que ocorre em cena, “nem a cena conectiva não se restringe ao que acontece no palco, mas inclui o drama da sala” pois:

A atividade do ator não é autônoma, mas relativa; o ator é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade. Em termos dramaturgicos, a relação entre aquele que atua e aquele que assiste é tão significativa quanto a relação entre Hamlet e Ofélia, ou entre ator e atriz. Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. (FABIÃO, 2010, p. 323)

A cena não se daria, portanto em algum lugar, mas num entre-lugar. Assim, “a presença do ator, longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os entrelugares da presença” (FABIÃO, 2010, p. 323). E são nesses entre-lugares que podemos ver o corpos dos personagens fluindo na ausência de centro, de certeza e, paradoxalmente, conflituando-se porque eles buscam um centro, querem a concretude, querem o toque, o tato, descontentam-se com a frieza das tecnologias e perturbam-se entre o real e o virtual.

Esse é outro embaralhamento proposto por *Odiseo.com*: o desmantelamento da fronteira entre o corpo real e o corpo ficcional.

Erika Fischer-Lichte (2011, p 161) destaca que, em meados do século XVIII o teatro, sobretudo o alemão, experimentou duas importantes mudanças: a criação de um teatro literário e a evolução de uma nova arte de atuação realista-psicológica. Para que o texto ganhasse supremacia, o ator deveria parar de atuar conforme seu talento ou vontade e passar a ser um transmissor dos significados que o autor propunha no texto. A arte de interpretar não poderia acrescentar novos significados no texto, mas apenas respeitá-lo, expressá-lo tal como fosse. O ator não poderia aparecer, seu corpo fenomênico teria que ser transformado em um texto: a tensão entre o corpo fenomênico do ator e a interpretação de um personagem dramático deveria ser eliminada em benefício da interpretação. O espectador deveria perceber apenas o personagem, sentir através dele, pois ao perceber o ator, passaria a ter sentimentos por ele, teria que abandonar o mundo fictício da obra e introduzir-se no mundo da corporeidade real (Fischer-Lichte, 2011, p. 160-161). Com o desenvolvimento das teorias teatrais no século XIX e XX, essa fronteira começa a se embaralhar, se desmanchar. Com o desenvolvimento dos novos meios de comunicação os corpos se volatizam em uma reprodução técnica que, apesar da aparente proximidade, distancia e impede qualquer contato, porém o teatro e a arte da performance opõem o físico estar-no-mundo e a ideia de mente corporizada à fantasia do corpo virtual que geralmente acompanha esse processo. (FISCHER-LICHTE, 2011, p.190).



Foto: Otten Severonoe

Para se ter um exemplo bastante simplificado de como nublamos as noções de real e ficcional, basta entramos em uma igreja qualquer e assistirmos a um culto. Como dizer que o que ocorre ali não é real, como atestar que o suposto simulacro seja erigido à categoria de falso? O mesmo ocorre com as múltiplas relações tecnológicas, que são, grosso modo, uma expansão, ou mesmo outra modalidade do real. Há que se admitir que o real tem variações e instâncias diversas e dividir binariamente o mundo em real e virtual pode nos levar a perder a capacidade de compreender que o mundo virtual é um mundo carregado de dimensões reais. O que temos, novamente pensando conforme Jean-Luc Nancy, são corpos e restos para além das dicotomias, o que temos é o descentramento, a deriva nesse corpo cênico perdido entre o real e o virtual, mas também sendo o real e o virtual.

Epílogo

249

Dessa forma, ao optar por um espetáculo que acontece em três espaços ao mesmo tempo, temos corpos presentes e atuando num suposto lugar suspenso. Ausências e presenças são permitidas e ampliadas pelo uso dos recursos tecnológicos. *Odiseo.com* trabalha com uma dramaturgia construída a partir e para o gesto, para o corpo em que a cena coletiva se multiplica no olhar dos atores e que, a partir de um gesto, tal qual o gesto inaugural de Téspis, direcionam sua atuação a um lado e outro do mundo, tendo para si não apenas um ator para contracenar, mas toda uma plateia em jogo cênico de presença e ausência corpórea. Dessa forma, *Odiseo.com* coloca em xeque os ditames assertivos e incisivos que, via de regra, encaixotam o mundo real em contraposição a um mundo ficcional, um mundo onde o simulacro, em primeira instância, suplanta o universo dito palpável da realidade.

Por fim, podemos pensar também no livro *Queimar a Casa - Origens de um Diretor*, de Eugenio Barba, que é uma obra que traduz os caminhos e enfrentamentos que o teatro exige na contemporaneidade. Na busca por um teatro total, Barba se debruça, muito apropriadamente sobre todos os elementos cênicos, não ignorando nada na construção de um teatro que alcance uma organicidade que tangencie o espaço, o público, o cenário, a luz, o figurino, a voz, a palavra e o corpo. Para

isso, Barba procura encontrar em cada um desses elementos o seu eixo dramático, ou seja, cada parte integrante de um espetáculo, possui uma dramaturgia própria que necessita ser orquestrada para se realizar como espetáculo, como todo. Neste contexto, Barba dá significativa atenção à dramaturgia do ator, à dramaturgia do corpo que dança:

Para mim, a partitura do ator sempre teve as características da dança: uma alternância não narrativa de jorros tônicos de energia, uma simultaneidade de tensões e de formas que produziam uma impressão de vulnerabilidade, aspereza, exuberância ou delicadeza, sedução ou agressividade: um teatro que dança” (BARBA, 2010, p.70)

250

Barba repete inúmeras vezes a palavra partitura para atribuir ritmo individual a cada um dos elementos cênicos de um espetáculo, pois para ele a densidade de um espetáculo não se deve só ao fato de “avançar por níveis de organização e de estruturar materiais orgânicos e narrativas antitéticas”, mas deve também “à contiguidade das diversas dramaturgias” (BARBA, 2010, p. 281). São as relações dos corpos que instauram, nas suas mais diversas instâncias, a prática teatral contemporânea. O próprio Barba (2010, p.282) afirma que na sua prática, a dramaturgia estabelecia diferentes tipos de colaboração: a de um ator com o outro, a dos atores com o diretor, e a dos atores e do diretor com os espectadores.

A peça teatral *Odiseo.com* é um exemplo nítido dessa busca por um teatro total, mesmo que composto pelo fragmento, pelo pedaço, e que se coloque à deriva na busca de um sentido. Trata-se de uma peça que escapa dos clichês dos discursos binários e dualistas que ainda se fazem presença na contemporaneidade. São os corpos, os corpos irmanados que, tanto no campo prático quanto no teórico estão ensejando as múltiplas construções dramáticas, perfazendo novas sendas e ampliando novos limites poéticos à cena. *Odiseo.com* está ancorado nesta fronteira que abarca uma possibilidade teórica que também é prática corpórea. É uma ficção eivada de real, porque é um acontecimento, uma presença plena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, Alain. *O Século*. Aparecida: Ideias & Letras, 2007.

BARBA, Eugênio. *Queimar a casa*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O Futurismo Italiano*, São Paulo: Perspectiva, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. *Revista Contrapontos*. Itajaí. Univali. Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Ed. 2011.

GASSET, José Ortega y. *A ideia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEITE, Marcelo Denny. Corpos dilatados: relações contemporâneas entre cena e tecnologias. *Revista Sala Preta*. São Paulo. USP. Vol. 15. n. 2. p. 137-148. Jun. 2015.

MAETERLINCK, Maurice “Menus propos”, in: *Programa da peça Maeterlink*. Odeon de l’Europe Théâtre. 2007. Disponível em http://www.theatre-odeon.eu/fichiers/t_downloads/file_322_dpd_Maeterlinck.pdf Acesso 16 Mar. 2016.

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MORAES, Eliane R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega Passagens, 2000.

_____. 58 indícios sobre o corpo, extensão da alma. *Revista UFMG*, Belo Horizonte. UFMG. v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez. 2012.

_____. *El sentido do mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2003.

PARRA, Marco Antonio. *Odiseo.com*. (inédito)