

A experiência sensorial e a experiência sensível nas artes¹

Vivian de Camargo Coronato²
Tereza Mara Franzoni³

Resumo

Este artigo pretende abordar a questão dos sentidos e do sensível no campo artístico. Serão elencados alguns autores que manifestam uma posição crítica em relação ao domínio do sentido da visão na cultura ocidental. Será indicado também como os sentidos considerados “baixos” (olfato, paladar e tato) foram perdendo a sua importância nas artes, principalmente no teatro, quando, a partir do século XVIII, cada sentido foi sendo referenciado a uma linguagem artística. Apontaremos como os sentidos adquirem um novo lugar de importância do fim do século XIX em diante.

Palavras-chave: Sentidos; Experiência sensível; Teatro.

Abstract

This essay intend to focus on senses and sensitive in the art. Some authors who have a critical thinking about western elaboration of the sense of sight will be listed. It will be indicated how the considered “lower senses” (smell, taste and toch) had been losing importance in the arts, manly in the theatre, since the XVIII century, when each sense was referred to a type of art. We will point how the senses have acquire an important status from the end of XIX century onwards.

Keywords: Senses, Sensitive Experience, Theatre.

¹ Este artigo é fruto da pesquisa de doutorado de Vivian Camargo Coronato sobre a criação de um método de teatro cego que possa levar a uma experiência sensível, tendo sido desenvolvido em diálogo com a segunda autora do artigo, a partir da experiência da disciplina Metodologia de Pesquisa em Teatro.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT-UDESC).

³ Professora do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Nós temos cinco ou seis sentidos? Essa pergunta está estampada na última das seis tapeçarias que representam os cinco sentidos, intituladas *A Dama e o Unicórnio* (*La Dame à La Licorne*)⁴, analisadas pelo filósofo francês Michel Serres (2001). Ele aponta que a sexta tapeçaria é a única sobre a qual se pode falar, pois é nela que encontramos a linguagem. E é porque vivemos na e pela linguagem que não é possível, segundo Serres (2001), falar sobre os sentidos: “não posso escrever nem dizer as cinco tapeçarias, pois, se digo ou escrevo, falo apenas da sexta. A língua original aconteceu, nada podemos fazer” (Serres, 2001, p. 54).

Para o filósofo, ou sentimos ou nomeamos, pois a “linguagem endurece os sentidos” (Serres, 2001, p. 69), ainda que ele se utilize dela para falar dos sentidos e, como não seria possível escapar dela, sua sugestão é que as palavras sejam formadas com base nos sentidos, já que é a partir deles e por meio deles que conhecemos o mundo. Sua pretensão, contudo, não é a de um discurso científico, ao contrário, ele procura reduzir a importância da razão. Quer que seu escrito aproxime-se da sensação, por isso utiliza uma forma que denomina como “fantasma da língua”.

A busca de uma linguagem para “falar” sobre os sentidos, que não esteja submetida ao racionalismo, ou pelo menos, que leve em conta os sentidos e a experiência sensível, adquiriu um novo lugar e importância no mundo contemporâneo. O estudioso de teatro Stephen Di Benedetto (2007), por exemplo, propõe que para descrever os sentidos é necessário ter uma linguagem mais poética ou sensual. Daí porque recorre à Joanna Frueh, para quem uma linguagem erótica seria mais apropriada para descrever esse engajamento do corpo, pois ela se afastaria do linguajar

acadêmico, sendo descontraída e íntima como o sexo. A valorização do “sentido”, do “sensível” e da “experiência”, projeta-se também para áreas do chamado conhecimento científico, que, não raramente, tem dialogado de forma direta com experiências artísticas, sendo também problematizadas por estudiosos das manifestações artísticas contemporâneas. É, por exemplo, o caso do estudo de Benedetto (2010) sobre teatro contemporâneo, no qual estabelece um diálogo direto com a neurociência.

A proposta de Michel Serres no livro *Os cinco sentidos*, com a qual iniciamos o texto, é bem mais radical, pois o autor aponta, como outros já o fizeram – a exemplo de Foucault (1981) e Wittgenstein (2001) –, para os limites da linguagem e, ainda mais, para as “amarras” do racionalismo. Para Serres (2001, p. 292), “o real ultrapassa o racional”. Por mais que tentemos, descrevendo a comida como doce em vez de salgada, a palavra “doce” não descreve completamente a doçura de uma amora nem diferencia o “doce” da amora do “doce” do doce de leite, do “doce” do mel, do “doce” do sorvete de chocolate, etc. O etnólogo e historiador André Leroi-Gourhan (1971) corrobora com essa visão ao falar sobre a gustação e o olfato e sobre as impossibilidades de descrevê-los. Ele afirma que teoricamente tudo é simbolizável (transformável em linguagem), mas que nesses casos isso não é possível sem uma prótese, uma relação forçosa. Quando um manjar é pintado, transformado em quadro, ele entra no campo das referências visuais, mas em sua apresentação não figura o gosto nem o cheiro.

Nesse ponto, retomemos a questão presente na sexta tapeçaria: afinal, temos cinco ou seis sentidos? Além do tato, da audição, da visão, do paladar e do olfato, a tapeçaria aponta um sentido a mais, que, segundo Serres (2001), é o próprio corpo, o sujeito voltado sobre si mesmo; seria o sentido interno, enquanto todos os anteriores seriam externos. O neurofisiologista francês Alain Berthoz (2001) denomina esse sexto sentido (interno) de sentido do mo-

⁴ As tapeçarias datam do final do século XV, da região de Flanders (Bélgica), e fazem parte do acervo do *Museu de Cluny* (Paris). A sexta tapeçaria analisada por Serres é considerada enigmática porque, enquanto as demais representariam, cada uma, um dos cinco sentidos (tato, audição, visão, paladar e olfato), a sexta suscita a questão sobre o que estaria representando. Ela é denominada *A meu único/próprio desejo* (*mon seul désir*). As imagens das seis tapeçarias podem ser encontradas em: <http://www.musee-moyenage.fr/ang/pages/page_id18368_u112.htm>. Acesso em: 20 de abril de 2013.

vimento. Para ele, o sentido do movimento não seria apenas um sentido, mas vários, constituindo-se dos conjuntos que formam a propriocepção muscular e articular e o sistema vestibular⁵. Ele é auxiliado pelas informações externas, advindas dos outros sentidos. Os sentidos não operam separadamente: vemos com a pele, cheiramos com os olhos, comemos com o nariz.

Durante muito tempo, apenas dois sentidos – a visão e a audição – tiveram preponderância no pensamento ocidental. Como aponta Serres (2001, p. 20): “Muitas filosofias referem-se à vista; poucas ao ouvido; menos crédito ainda dão ao tato e ao odor”.

A percepção sensorial também foi colocada em segundo plano, subordinada ao pensamento. O filósofo alemão Christoph Türcke (2010) aponta que Nicolau de Cusa [1401-1464]⁶ subverte a hierarquia tradicional de pensamento e percepção quando compara o intelecto ao estômago. O apetite e o espanto (causador do pensamento filosófico) teriam a mesma motivação, uma sensação de falta: para o estômago, comida, e para o intelecto, resposta. Ainda assim, a sensação constituía a infraestrutura do pensamento, sendo considerada, então, subalterna. A virada na questão da sensação, segundo Türcke (2010), acontece com Locke [1632-1704], para quem a sensação (*sensatio*) é a estrutura do pensamento e representa a sua forma elementar, e com Hobbes [1588-1679], em sua afirmação de que todos os conhecimentos derivam dos sentidos, sendo aprimorada por Condillac [1715-1780], que coloca na sensação a origem de todos nossos conhecimentos reais.

Segue-se nessa linha, como aponta Maffesoli (1998), Avenarius [1843-1896], cujo pensamento era de que cabia ao filósofo desenvolver um conceito natural do mundo

baseado na experiência pura, e Mach [1838-1916], que com seu “empiricriticismo” sustentava que a representação do mundo é um conjunto de sensações. Podemos continuar inserindo Husserl [1859-1927] e toda a linha fenomenológica subsequente.

Mas, como aponta Türcke (2010), o próprio conceito de sensação foi se modificando durante os tempos. A palavra, que até então significava uma percepção pura e simples, passa, por volta do ano 1780, a nomear uma percepção intensificada e, dessa percepção intensificada, passa para um estado excitado no qual a alma é submetida a uma forte impressão, chegando, em 1797, ao sentido restrito de “chamar a atenção, estar atento, fermentação, movimento” (Türcke, 2010, p. 109).

Por que dos sentidos passamos à questão da sensação? Porque queremos nos aproximar de Türcke (2010) e comentar um pouco de seu pensamento, para quem se vive em uma sociedade excitada, aproximando-nos também de outros pensadores que apontam que, na contemporaneidade, a visão é o sentido dominante e quase que absoluto.

Türcke (2010, p. 14) afirma que “as sensações estão a ponto de se tornar as marcas de orientação e as batidas do pulso da vida social como um todo”. Na contemporaneidade, vive-se num estado de excitação constante que adormece os nossos sentidos. Somos bombardeados pelas imagens, pelas informações audiovisuais (mais visuais do que acústicas), que, para continuarem chamando a nossa atenção, causam uma sensação e precisam, segundo o autor, ser cada vez mais sensacionais.

E tudo o que não causa uma sensação ou que não está em condições de se tornar uma sensação passa despercebido, desaparecendo no fluxo constante de informações a que somos diariamente expostos. Ou seja, apenas o que causa uma sensação é percebido. E isso vale para tudo na sociedade tecnológica, inclusive para o pertencimento, para a interação humana, pois, conforme afirma Türcke (2010, p. 37), “mesmo em todas as formas de interação

⁵ A propriocepção seria responsável pelo senso de posição e movimento de uma parte do corpo relativa a uma outra parte. Nos músculos, mede o comprimento e a velocidade do estiramento muscular; nos tendões, as forças que eles exercem nos músculos; nas articulações, o ângulo que nossos membros fazem entre si e a velocidade de flexão de um membro sobre o outro. O sistema vestibular (“orelha interna”), composto por cinco captadores, é um dos responsáveis pelo equilíbrio do corpo; três canais medem as rotações da cabeça, e os outros dois medem as acelerações lineares da cabeça, um mede as translações verticais (quando saltamos) e o outro as horizontais (Berthoz, 2001).

⁶ Entre colchetes indicamos as datas de nascimento e morte dos filósofos citados.

humana vale o seguinte: quem não chama a atenção constantemente para si, quem não causa uma sensação corre o risco de não ser percebido”.

A percepção de imagens *high-tech* sugere que aquilo que elas representam é algo real, mas a sua aproximação da vida é simulada: “sua sensualidade consiste na sua resolução, de tal modo que quanto maior sua resolução [quanto mais pixels], melhor é a imagem. Quanto mais a imagem é penetrada de abstração, mais ela manifesta maior concretude” (Türcke, 2010, p. 281). Embora a realidade virtual possa ativar o nosso cérebro – pois, retomando Berthoz (2001), a percepção é uma simulação da ação, o cérebro simula a ação, de modo que as redes neuronais ativadas não se distinguem muito no fazer uma ação ou no observar uma ação –, ela seria não um prazer, mas apenas um “pré-prazer”, termo utilizado por Freud, que aqui citamos através de Türcke (2010). A realidade virtual surge, segundo esse pensador, como um substituto do prazer, reduzindo-o a mera reação, “uma sensação esporádica e pontual” (Türcke, 2010, p. 289).

O simulacro, no sentido que lhe foi atribuído pelo filósofo Jean Baudrillard (1978), está presente no nosso cotidiano. Os sentidos estão sendo domesticados e amortecidos: grande parte de nossa alimentação é formada por substâncias químicas que “imitam” gostos e aromas (sabores, cheiros e corantes artificiais padronizados). Não mais saboreamos os alimentos (as refeições são feitas de forma cada vez mais rápidas), não mais visualizamos nos alimentos as intempéries, os seres outros que os habitam, o tempo que têm de vida (compra-se comida industrializada, comem-se alimentos cheios de hormônios, inseticidas e todo tipo de produto químico), não evocamos o cheiro dos corpos (perfumes, desodorantes, produtos de limpeza padronizam os cheiros “suportáveis”). Até mesmo o tato é deixado de lado, e o contato físico vem sendo substituído por relações virtuais. Pouco se toca em objetos naturais não industrializados, como uma pedra, a terra molhada,

a massa de pão, uma folha de árvore, etc.

Serres (2001) afirma que estamos nos tornando as estátuas que nós mesmos fabricamos e virando insensíveis. Falta-nos a sabedoria que vem do sabor, do sentir. Para ele, vivemos cada vez mais num mundo refinado pela linguagem, a que ele chama de “doce”, tendo deixado de lado aquilo que sentimos pelo tato e pelos demais sentidos, o mundo “duro”: mergulhamos, crianças, na linguagem, antes mesmo de qualquer contato com o mundo mais duro. Vivemos cada vez mais no doce. Alguns de nós sequer desconfiamos, durante toda a vida, que existe um mundo fora do signo: uma ação separada do papel administrativo, um ato fora do espetáculo midiático, um clima exterior à biblioteca (Serres, 2001, p. 199).

O que escaparia a esse mundo de simulacros, a essa amortização dos sentidos causados pela sua constante excitação? Türcke (2010) afirma que tudo o que ainda pode receber o nome de arte atua como “freio de emergência” – expressão de Walter Benjamin – contra tal força. A arte, com as suas sensações criadoras, nas quais o processo de autoconscientização suplanta o domínio do espetacular, lançaria os meios midiáticos contra eles próprios, sendo uma espécie de vacina contra o vício de se querer (ter) estar sempre excitado.

Também o psicólogo e filósofo João Francisco Duarte Júnior (2000) aponta a arte, no sentido de uma experiência do sensível, como fundamental para uma vivência mais íntegra e plena do cotidiano. É preciso sentir, afirma o autor, ser estimulado nas múltiplas formas sensoriais possíveis, mas é necessário prestar atenção ao que se sente, pensar naquilo que os estímulos provocam em nós e no papel desses sentimentos no decorrer de nossa vida em sociedade.

Duarte Júnior (2000, p. 224) aponta para algo fundamental no sentir. Utilizando as palavras do poeta Octavio Paz, ele nos lembra que “sentir é antes de tudo sentir alguma coisa ou alguém que não somos nós. Sobretudo: sentir com alguém. Até para se sentir a si mesmo, o corpo bus-

ca outro corpo. Sentimos através dos outros”. O autor faz uma distinção entre experiência sensorial e experiência sensível: a primeira ser-nos-ia oferecida através de estímulos elementares que chegam do ambiente, tais como a rugosidade de uma casca de árvore, o aroma de uma flor, a cor da terra, etc.; já a segunda seria a combinação e a articulação dentro de uma experiência estética dos elementos sensoriais, numa configuração que carregue um significado maior do que a mera soma de pequenas experiências sensoriais. A experiência sensível operaria num significado complexo que nos fala de vida e morte, de alegria e tristeza, de sorte e fatalidade, de sonhos e desencantos, dialogando com a inteireza de nossa corporeidade.

Seria então possível pensar em uma “razão sensível”, rompendo de certa forma com a dicotomia razão-sensibilidade? A proposição sobre uma “razão sensível” é feita pelo sociólogo Michel Maffesoli (1998, p. 168), para quem esta seria possível em “uma sabedoria de vida que repouse sobre a consideração do sensível, da aparência, daquilo que convida a ser visto, de certo modo, um pensamento da forma”. Um saber dionisíaco, erótico, que ama o mundo que descreve é o que propõe o sociólogo. Nesse saber, seriam essenciais a experiência do mundo, o vivencial (ser e estar com o outro), o senso comum, a intuição, a substituição de uma ideia de representação por uma de apresentação, da ideia de demonstração por mostração e o pensamento holístico (uma postura intelectual que tire proveito de todas as capacidades do espírito humano).

Esse saber poria em jogo todos os sentidos do humano sem hierarquizá-los. Ele seria comparável à *kainé aisthesis* (senso comum) da filosofia grega e seria o oposto do racionalismo científico, abstrato, de visão mecanicista, que divide, classifica e separa.

Na modernidade, à luz do racionalismo científico, deu-se a separação das ciências e também das artes. Cada sentido foi se referenciando a uma arte, assim, a visão para as artes visuais, a audição para a mú-

sica, o tato para a escultura, o paladar para a culinária e, mesmo nas artes cênicas, a prioridade foi dada ao olhar e à audição, deixando os outros sentidos de fora. Conforme indica a estudiosa de performance Barbara Kirshenblstt-Gimblett (2007), os espaços para cada arte também foram se especificando e se especializando, ganhando protocolos distintos de estruturação da atenção e percepção e, nesse processo, não mais se podia comer ou beber no teatro, não mais se podia tocar as obras, etc.

A sugestão de Marco De Marinis (2005) é que um dos muitos modos de se ler as experiências e as teorizações teatrais do século XX funcione como uma tentativa de restituir ao teatro a riqueza sinestésica e a plurissensorialidade que haviam caracterizado o espetáculo ocidental nos séculos XV e XVII (para não mencionar épocas anteriores) e que, desde o século XVIII em diante, foram sendo reduzidas drasticamente por efeito da progressiva afirmação da ideologia textocêntrica e de um bom gosto ligado a cânones de literalidade realista e refinada.

Segundo De Marinis (2005), os espetáculos anteriores ao século XVIII se apoiavam sobretudo nos chamados “sentidos baixos” (olfato, paladar e tato), que sempre foram muito requeridos e muito bem considerados. Na cultura barroca e renascentista, os perfumes e as comidas eram importantes no cenário teatral. Como aponta Kirshenblstt-Gimblett (2007), todos os sentidos estavam presentes nos banquetes, um dos tipos de festas comuns na Renascença, que nada mais eram do que uma fusão de música, poesia, comida, pintura, escultura, moda e arquitetura. Por isso, Denise E. Cole (2007), pesquisadora do teatro, afirma que, durante os festivais da Idade Média, a comida não apenas acompanhava a performance, mas ela era a performance. Todos os cinco sentidos eram solicitados: os visitantes eram imersos em aromas de dar água na boca, as comidas eram apresentadas como se fossem esculturas, podia-se entupir de carnes suculentas e fartar-se de bebida à vontade enquanto, simultanea-

mente, era possível deliciar-se com interlúdios cômicos, mímica, música e dança.

A problematização dos sentidos foi retomada pelas vanguardas históricas (fim do século XIX, início do século XX). Um dos predecessores do movimento simbolista, segundo o crítico Álvaro Cardoso Gomes (1994), foi Charles Baudelaire com a sua obra poética *As Flores do Mal*, publicada em 1857. Em seu poema *Correspondências*, dessa obra, pode-se ter uma amostra da teoria das correspondências – a relação entre o material e o espiritual, entre os diversos sentidos, e a questão mística e intuitiva, cara aos simbolistas – como se pode observar no trecho abaixo:

[...]

Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.

Há perfumes frescos como carnes de crianças,

Doces como os oboés, verdes como as pradarias, — E outros

corrompidos, ricos e triunfantes,

Tendo a expansão das coisas infinitas,

Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso,

Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos.

[...] (Baudelaire apud Gomes, 1994, p. 19).

No campo da poesia, Gomes (1994) cita ainda Rimbaud, considerado discípulo de Baudelaire, com sua poesia alucinada feita a partir do “desregramento dos sentidos”, voltada para a criação de novas linguagens que buscassem integrar os diversos tipos de sensações. Outro simbolista importante, citado por Margot Berthold (2006) é Mallarmé, que sonhava com um teatro “maravilhosamente realista da nossa imaginação”. No campo teatral francês, a estudiosa da dança Sally Banes (2007) cita o simbolista Paul Roinar, que adaptou o *Cântico dos Cânticos do Antigo Testamento* e apresentou-o no *Théâtre d'Art* com a ideia de um teatro total que engajasse o visual,

o aural e o olfativo do público. O diretor buscou uma correspondência mística entre o texto, a música, as cores e os aromas. Por exemplo, em uma das partes, as vogais i-e eram iluminadas com um “o” que correspondia, na música, à clave de dó, à cor laranja e ao cheiro de violetas brancas.

Os futuristas italianos também abordaram a questão dos sentidos. No quesito sonoro, pode-se citar o *Manifesto do Ruído*, de Luigi Russolo (2009), publicado em 1913, que evoca os sons das máquinas, dos carros, gritos, sussurros, sibilos e diversos timbres para a criação de uma nova sonoridade. Destacam-se ainda as serate, que combinavam um variado programa de atrações tendo como centrais a declamação de textos e a leitura de manifestos que acabavam apresentando “atrações extras”, pois, como nos conta Silvana Garcia (1997), a disputa entre palco e plateia, além do confronto verbal, era temperada com arremesso de frutas, verduras e outros comestíveis entre os dois espaços. É possível imaginar o ruído de tais apresentações e também o cheiro que esses comestíveis exalavam, pois nas serate comia-se e bebia-se durante as atrações.

Entre os futuristas italianos, podemos encontrar diversas propostas teatrais, como o Teatro Sintético – peças de estrutura e duração mínimas (poder-se-ia montar toda a peça de Shakespeare em um ato, por exemplo), que introduzem soluções radicais e inusitadas, como um teatro apenas com mãos e o drama de objetos –, o Teatro-Surpresa. Este, como o nome suscita, tinha o objetivo de apresentar situações surpreendentes. Segundo nos indica Marvin Carlson (1997), a plateia poderia ser constantemente surpreendida por coisas como bilhetes errados ou cola em seus assentos – entre outros, destacando-se, para a nossa investigação, o Teatro Tátil, onde os espectadores, conforme explica Garcia (1997, p. 39), “poderiam apalpar ‘fitas táteis’ de diferentes texturas, da lixa aos cabelos e pelos humanos”.

Embora se opusessem ao Simbolismo, os cubofuturistas russos trabalharam com a mesma ideia de renovação poética atra-

vés da revolução de som e forma. Assim, conforme explica o tradutor e ensaísta Angelo Maria Ripellino (1986), os cubofuturistas desenvolveram experiências com a palavra, fazendo ressaltar-lhe a sonoridade (pesquisa da palavra “pura”), exploraram a invenção de neologismos, buscaram o léxico, as estrofes e o peso na pintura cubista – como proclama Khiébnikov (apud RIPPellino, 1986, p. 33): “nós queremos que a palavra siga audaciosamente as pegadas da pintura” – até chegar à radicalidade das experiências como a linguagem *zaúm* (*zaúmni iajiki*) ou transmental – um balbuciar informe de vocábulos inexistentes, mistura de formas fonéticas abstratas e nexos arbitrários. Poder-se-ia destacar também Iliá Zdaniévitch e suas diversas fonocomédias, em que cada personagem era caracterizado por uma diferente gama fonética, verdadeiras divisões acústicas que Ripellino (1986) diz lembrar os poemas de Kurt Schwitters.

Schwitters é considerado um dadaísta. No poema *Ursonate*⁷, pode-se ter uma ideia de como ele trabalhou com a questão da sonoridade das vogais, o movimento da boca e o funcionamento das pregas vocais, que chamou posteriormente de “poesia de sons”. Em sua pesquisa, buscou o espectro sonoro-visual da linguagem. O autor trabalhou com sons-poemas, poemas-palavras e, entre outras pesquisas, estudou os espirros das pessoas em busca de uma representação poética equivalente, conforme afirmam Haroldo de Campos (1969) e Kate Steinitz (1968).

Em seu ensaio *Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto*, Campos (1969) correlaciona as colagens plásticas e as colagens poéticas de Schwitters. Considera o poema *Anaflor* (Anna Blume) como um dos que reintegram à língua poética algo de nonsense, o que a chamada “poesia bela-arte”, ordenada pelo bom senso, teria perdido. Do poema, ainda podemos ver a relação com os sentidos – o poeta brinca com os vinte e

sete sentidos em que ama sua Ana. Brinca com as cores, as palavras, os sons e as imagens, como podemos observar a seguir:

[...]

Olá, pregas brancas serram tua roupa rubra,

Rubroteamo Anaflor, em rubro te me amo! – Tu

teu te a ti, eu te, tu me. – Nós?

Isto (de passagem) lança-se à brisa fria.

Rubraflor, rubra Anaflor, que andam dizendo?

Adivinha: 1.) A doivid’Ana tem uma ave.

2.) Anaflor é rubra.

3.) E a ave? Quem sabe?

(Schwitters apud Campos, 1969, p. 39).

Tendo ligações com os surrealistas, Antonin Artaud buscou liberar o teatro do texto e da psicologização. Propôs, como podemos observar em Artaud (1999), o rompimento com o usual da linguagem, o retorno às origens etimológicas da língua. Para ele, as palavras só deveriam ser ditas quando necessárias, e elas não podem, não são capazes de dizer tudo; na cena, dever-se-ia trabalhar com o concreto, com o corpo, objeto, som, luz. Ao mesmo tempo, Artaud (1999) dizia que o teatro não estava nessas linguagens, e sim que se utilizava delas para se manifestar, pois o que interessa é romper a linguagem para tocar na vida. E a vida é repleta de cheiros, gostos, toques, por isso a linguagem artaudiana é repleta de odores, numa escrita que o psicanalista e filósofo Daniel Lins descreveu como tendo “cheiro de sexo, de merda, de vida” (Artaud, 1999, p. 43).

Outra amostra do surrealismo no palco é o balé *Parade*, apresentado em 1917, produzido pelo bailarino russo Sergei Diaghilev e dirigido por Jean Cocteau, que contou com a música de Erik Satie, os cenários de Pablo Picasso e os programas assinados por Guillaume Apollinaire (Berthold, 2006). O surrealismo fez com que pintores se interessassem pelo teatro de forma que este, segundo Berthold (2006),

⁷ Pode-se ver/ouvir várias versões do poema no site You Tube, entre elas uma interpretada pelo próprio Schwitters, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM&feature=related>>.

tornou-se portador das composições pictóricas de vanguarda. Podemos destacar nessa apresentação o fato de que junto com a música de Satie foram sobrepostos efeitos sonoros, tais como garrafas tilintando, barulho de máquina de escrever, sirenes e tiros, além do uso de megafones nos diálogos⁸ (Doyle, 2005).

De Marinis (2005) insere nessa linha da busca pelo retorno dos outros sentidos, além das vanguardas históricas, os *happenings* (norte-americanos e europeus), a performance dos anos 1970 e a questão do contato físico, que, embora tenha se desenvolvido num âmbito completamente diferente, desembocou em uma revalorização análoga de dimensões perceptivas com o tato, o paladar e também o olfato. O autor afirma que nos últimos anos surgiram alguns espetáculos que retomam essa linha como os *Oráculos* de Enrique Vargas⁹ e o *Édipo* do Teatro del Lemming. Este último, um espetáculo para um só espectador, que se torna o próprio *Édipo*, tendo os olhos vendados percorrendo uma viagem sensorial.

Uma viagem sensorial é também a proposta do espetáculo apresentado no Festival de Teatro de Ribeirão Preto de 2003, *Viagem em Terra Interior*¹⁰, da francesa Léa Dant. No espetáculo, o público, formado por dez pessoas, tem seus olhos vendados e é conduzido, cada um, por um dos dez atores do elenco, de modo que entre toques, abraços, falas ao pé do ouvido e até uma corrida cada espectador ouça uma história e tenha, assim, uma experiência única.

O Centro de Teatro Ciego¹¹, localizado na Argentina, apresenta todos os seus espetáculos na total escuridão, o que pos-

sibilita ao público focar outros sentidos como o da audição, do tato e do paladar. No Brasil, podemos citar dois grupos que trabalham atualmente com a ideia de aguçar os outros sentidos que não a visão, o Teatro dos Sentidos¹², criado por Paula Wenke, que apresenta espetáculos com o público vendado, e o *Grupo Sensus*¹³, dirigido por Thereza Pfeiffer, que apresenta performances e espetáculos. Recentemente, foi apresentado em São Paulo o espetáculo *O Grande Viúvo*, dirigido por Paulo Palado, realizado aos moldes do Teatro Cego argentino (na escuridão).

Se, como apontamos acima, a arte pode ser um freio de emergência no processo de amortização dos sentidos, podemos pressupor que essas experiências exemplificadas tenham atuado nessa perspectiva. Talvez não para todos, pois a experiência estética, a experiência do sensível, é única e não mensurável, não fazendo parte do saber racionalizante. Não deixando de ser, no entanto, um saber sensível.

⁸ Embora nas primeiras apresentações esses ruídos e o megafone tenham sido cortados, conforme Doyle (2005), eles aparecem nas apresentações posteriores.

⁹ O espetáculo consiste em uma série de itinerários iniciáticos que o espectador recorre sozinho ou com poucos companheiros "viajantes", submetendo-se a uma larga série de requisições sensoriais, além de provas e de encontros enigmáticos, todos oscilantes entre as polaridades doce/violento, suave/forte, agradável/desagradável (De Marinis, 2005).

¹⁰ O espetáculo havia sido proposto em 2000, na França, pela diretora franco-americana Léa Dant, com seu grupo *Théâtre du voyage intérieur*. A versão brasileira surgiu através do Festival Tintas Frescas promovido pela Associação Francesa de Ação Artística (AFAA): a diretora foi convidada para trabalhar com atores brasileiros para a montagem, que teve a sua estreia no Festival de Teatro de São José do Rio Preto em 2003.

¹¹ Mais informações sobre o Centro de Teatro Ciego podem ser encontradas em: <<http://www.teatrociego.org>>.

¹² Informações sobre o Teatro dos sentidos podem ser obtidas em: <<http://teatrodos-sentidos.com>>.

¹³ Mais informações sobre o grupo Sensus podem ser encontradas em: <<http://www.gruposensus.com.br>>.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. A cultura do ouvir. In: ZAREMBA, Lílian; BENTES Ivana (Orgs.). *Rádio Nova: constelações da radiofonia contemporânea 3*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1999.
- BANES, Sally. Olfactory performances. In: BANES, Sally; LEPECKI, André (Eds.). *The senses in performance*. Nova Iorque, Reino Unido: Routledge, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- BENEDETTO, Stephen Di. Guiding somatic responses within performance structures: contemporary live art and sensorial perception. In: BANES, Sally; LEPECKI, André (Eds.). *The senses in performance*. Nova Iorque, Reino Unido: Routledge: 2007.
- _____. *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*. Abingdon, New York: Routledge, 2010.
- BERTHOZ, Alain. *Le sens du mouvement*. [Interview d'Alain Berthoz par Florence Corin In: CORIN, Florence (Org.) *Vu du corps*. Nouvelles de Danse. Bruxelles: Contredanse, n.48/49: 80-93. 2001.[Tradução não publicada de Lucrecia Silk].
- BERTHOLD, Margot. Do naturalismo ao presente. In: _____. *História mundial do teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Haroldo. Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto. In: _____. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CARLSON, Marvin. O século XX (1914-1930). In: _____. *Teorias do teatro*. Trad. Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- COLE, Denise E. Edible performance: feasting and festivity in early Tudor entertainment. In: BANES, Sally; LEPECKI, André (Eds.). *The senses in performance*. Nova Iorque, Reino Unido: Routledge, 2007.
- DE MARINIS, Marco. Hacia la Acción eficaz. In: _____. *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- DOYLE, Tracy A. *Erik Satie's ballet parade*. 2005. Tese. (Doutorado em Música) – Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Louisiana, 2005. Disponível em: <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07112005-01540/unrestricted/Doyle_dis.pdf>. Acesso em: 1. ago. 2012.
- DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. 2000. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, São Paulo, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 2.

ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

GARCIA, Gustavo José Salazar. A contribuição das vanguardas artísticas europeias para a poética do teatro de Tadeusz Kantor. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 3. 2011, Londrina: 2011. Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Gustavo%20Jose%20Salazar%20Garcia.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994. (Princípios).

KIRSHENBLSTT-GIMBLETT, Barbara. Making sense of food in performance: the table and the stage. In: BANES, Sally; LEPECKI, André (Eds.). *The senses in performance*. Nova Iorque, Reino Unido: Routledge, 2007.

LEROI-GOURHAN, André. *El gesto y la palabra*. [1965] Trad. Felipe Carrera. Venezuela: Universidad Central de Venezuela, 1971.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidade*. Chapecó: Argos, 2005.

RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakósvi e o teatro de vanguarda*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Série Debates).

RUSSOLO, Luigi. A arte dos ruídos: manifesto futurista. In: MENEZES, Flo (Org.). *Música eletroacústica*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: a filosofia dos corpos misturados*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

STEINITIZ, Kate Trauman. *Kurt Schwitters: a portrait from life*. California, Londres: University of California Press, Cambridge University Press, 1968. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=hYC4NWKapEkC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 1. ago. 2012. (acesso de trechos livro).

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Trad. Antonio A.S. Zuin. [et. al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. 3. ed. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.