

A Discussão da idéia de Espaço em Kant e seu contraponto na teatralidade, a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas

Marcus Mota¹

Neste artigo valho-me de experiências teatrais para enfrentar o conceito abstrato de espaço presente em Kant. A obra de Hugo Rodas, por exemplo, é uma boa oportunidade para se recusar um modelo solipsista de espaço. Jogos teatrais providenciam situações interativas nas quais a manipulação do espaço possibilita uma ampliação de sua experiência.

Palavras-chave: Kant, espaço, teatro, Hugo Rodas.

Na abertura de seu longo ensaio sobre cronotopias no romance, em nota de rodapé M. Bakhtin apresenta o diferencial de sua abordagem em relação a Kant nesses termos: “Na sua ‘Estética Transcendental’ (uma das partes básicas da Crítica da Razão Pura) Kant define o espaço e o tempo como formas indispensáveis de qualquer conhecimento, partindo de percepções e representações elementares. Tomaremos a apreciação de Kant do significado destas formas no processo de conhecimento, mas não a compreendemos, diferentemente de Kant, não como transcendentais, mas como formas na própria realidade efetiva. Tentaremos revelar o papel destas formas no processo de conhecimento artístico concreto”(Bakhtin, 1988: 212).

O projeto investigativo de Bakhtin, pois, fundamenta-se em um jogo de partilha e refutação da proposição kantiana. Tal proposição é ponto de partida ao mesmo tempo que alvo crítico. O diferencial se encontra na recusa da abstração que se pode depreender da ‘Estética Transcendental’. A produtividade do conceito de cronotopia em arte, da “interligação fundamental de tempo e espaço”, formando “um todo compreensivo e concreto”, no qual “o próprio tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível” e “o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história”, está diretamente relacionada com a superação integrativa do apriorismo kantiano.

¹ Marcus Mota é dramaturgo, escritor e professor do Departamento de Artes Cênicas, UnB. Doutorado em História, UnB, 2002. Dirige, compõe e produz obras dramático-musicais em conjunto com o programa Ópera Estúdio-UnB. Dirige o Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática (LADI). www.marcusmota.com.br.

Assim, espaço e tempo como condições de conhecimento são apropriados, mas espaço e tempo não permanecem como instâncias absolutas. Antes, tanto são referências para a apropriação quanto para sua transformação em um processo criativo. Logo, é para a flexibilidade da moldura que Bakhtin aponta. Tempo e espaço, ao mesmo tempo que prévios, pré-existentes, são redefinidos pela intervenção modificadora da arte.

Voltando-se a Kant, podemos melhor compreender essa reação à abstração do tempo e do espaço que caracteriza não só Bakhtin como o pensamento pós-metafísico e que impulsionou uma pluralidade de manifestações artísticas modernas e contemporâneas.

Kant, procurando emancipar a ‘Razão’ de toda sua circunscrição teológica e tradição filosófica em seus infundáveis debates e especulações, empreende uma busca pelos princípios através dos quais há produção de conhecimento. Essa hipótese regressiva situa para além e independentemente da experiência a fonte dos atos cognitivos.

A arquitetônica da razão, construída em A Crítica da Razão Pura, parte, pois, da pressuposta separação entre “dois troncos do conhecimento humano, porventura oriundos de uma raiz comum, mas para nós desconhecida, que são a sensibilidade e o entendimento. Pela primeira, são – nos dados os objetos; mas pela segunda são esses objetos pensados”.

Essa hierárquica divisão proporciona o método e as tarefas da investigação kantiana: primeiro haverá uma descrição da sensibilidade, uma teoria transcendental da sensibilidade, depois uma a descrição do entendimento, uma teoria transcendental do entendimento.

A precedência da sensibilidade sobre o entendimento é ambivalente. A sensibilidade aparece como momento da atividade de conhecer. Nesse momento as “condições por meio das quais nos são dados os objetos de conhecimento precedem as condições segundo as quais esses mesmos objetos são pensados”. Mas tal proeminência é secundária. Pois o encontro da sensibilidade com os objetos é configurado pela existência prévia não do objeto, mas da capacidade de pensar esses objetos, pela intuição que medeia a compreensão desses objetos. Ou seja, a sensibilidade pensa, não como o entendimento. Pensa por meio de intuições, um tipo de quase-raciocínio, uma apreensão. Antes da situação interativa com os eventos, há o intermédio desse pensar

ainda não formalizado em sistema.

Para melhor esclarecer racionalidade sensível, Kant advoga o isolamento da sensibilidade, “abstraindo de tudo o que o entendimento pensa com seus conceitos, para que reste a intuição empírica”. Depois, “apartaremos ainda desta intuição tudo o que pertence à sensação para restar somente a intuição pura e simples” E, finalmente, após essas duas exclusões é que entra o espaço: “há duas formas puras da intuição sensível, como princípios de conhecimento *a priori*, a saber, o espaço e o tempo”. A sensibilidade é construída em uma cadeia de exclusões e redefinições primeiro relacionados com a divisão das capacidades, depois quanto ao domínio de seus objetos e, por fim, quanto aos seus fundamentos.

A conceptualização do espaço é decorrente dessa tentativa de isolar o que determinaria uma sensibilidade pura, na qual não há nada que pertença a sensação. É uma sensibilidade desprovida de sensibilidade, é a idéia de uma sensibilidade sem a experiência sensível. E a ciência de todos os princípios da sensibilidade *a priori* é denominada da estética transcendental. A estética é compreendida aqui como um empreendimento que busca conhecer o que não é sensível na sensibilidade, o que se extrai dela, o que dela se separa e se manifesta como idéia.

As operações mentais de se isolar os objetos da sensibilidade acarretam ainda um resíduo de experiência concreta – a extensão e a figura. O repertório de produtos do mundo é expurgado de sua diversidade infinita para se confinar na forma e no número. A independência desses atributos genéricos quanto à sua materialidade e manuseabilidade é o que importa.

É a partir dessa abstração da sensibilidade que o conceito de espaço é discutido em Kant. Como uma comprovação da existência e da necessidade de uma estética transcendental, de um conhecimento das coisas que não passa pelas coisas mesmas, é que o espaço aparece.

Em decorrência disso, o espaço não é espaço. A primeira experiência do espaço como algo exterior a mim e suficiente em si mesmo deixa de existir. Para Kant, “a representação do espaço não pode ser extraída pela experiência das relações dos fenômenos externos, pelo contrário esta experiência externa só é possível, antes de mais nada, mediante essa representação.” Antes de ser coisa, o espaço é uma idéia. E é somente como idéia que temos conhecimento do espaço, pois somente conhecemos a

idéia. A idéia de conhecer é o próprio conhecimento. Logo, tudo tem de se tornar idéia para ser conhecido.

Por isso o espaço torna-se, deixa de ser o que é, transforma-se em uma “representação necessária, *apriori*, que fundamenta todas as intuições externas”. Mas como aquilo que é, deixa de ser em sua limitação, para expandir-se em fundamento de tudo que existe? Note-se como há uma dupla lógica de redução e inflação. Quanto mais o espaço perde matéria, mais presente ele é. A desmaterialização do espaço acarreta sua generalização.

Não estando em nenhum lugar, mas constituindo a idéia de todos os lugares, onde se encontra esse espaço? Segundo Kant como intuição, o espaço “deve encontrar-se em nós *a priori*, isto é, anteriormente a toda a nossa percepção de qualquer objeto”. Como uma idéia nata, uma disposição a reagir e se sentir afetado por objetos e daí traduzir essa sensação em uma representação é que o espaço se esclarece. O que na verdade o espaço é encontra-se na exposição de como a sensibilidade funciona. As operações da sensibilidade determinam a espacialidade. Dessa maneira, tal como a sensibilidade, o espaço é desprovido de um contexto próprio. A partir das distinções e hierarquia propostas por Kant é que ele passa a existir. A realidade do espaço depende de sua ‘validação objetiva’, produzida pela arquitetônica que Kant constrói. O espaço nada é se não for possibilitado por essa arquitetônica. Para que o espaço exista é preciso que se aceite a explicação e a sistemática kantiana.

Assim, a dogmática kantiana transparece como um interdito que somente acata aquilo que previamente foi estabelecido. Daí haver tanta negatividade: “nada do que é intuído no espaço é uma coisa em si”, “o espaço não é uma forma das coisas” e, finalmente, “nenhum objeto em si mesmo nos é conhecido e que os objetos exteriores são apenas simples representações de nossa sensibilidade”.

Essa drástica inversão da situação cotidiana, na qual os objetos estão para nós e o contato com eles nos ensina a modelar modalidades concretas de sobrevivência e criação, correlaciona-se com tentativa kantiana de sistematizar a capacidade de conhecer em sua universalidade. Um modo básico de conhecer, a sensibilidade, é a recepção ao mundo. Porém, tal recepção é feita pelo estímulo da coisa, pela idéia, pela intuição em mim dos objetos. O solipsismo kantiano refreia a espacialização mesma do sujeito cognoscente.

No teatro, em uma situação de generalização física, essa distinção entre o sujeito e o espaço, entre exterior e interior é solapada: tudo é explícito, tudo se mostra, tudo se exhibe como feito e fato de uma contextura observacional. Vejamos, como exemplo, um caso concreto.

Acompanhando várias montagens do premiado ator e diretor Hugo Rodas, o que chama atenção é o que podemos denominar ‘inteligência coreográfica’. Tal inteligência se demonstra até as raias do virtuosismo: dificilmente ele repete uma configuração espacial. Na visão hodierna muitas vezes o espaço de cena é um lugar para se colocar coisas e pessoas, como se o espaço já estivesse ali, precisando ser apenas organizado, como uma despensa ou um armário.

Mas tome-se a sua recente montagem (2006) de *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos. Primeiro, quando você entra no teatro, o público está disposto nas arquibancadas laterais, em volta do espaço central de atuação. Somente a parte do fundo não está ocupada para o público. Assim se forma uma quase arena, que limita a perspectiva do que vai ser visto. Em cada lugar há uma experiência de observação. O espaço de atuação é um corredor com cadeiras marcando os pontos extremos das três linhas de movimentação dos atores. Os atores não contracenam diretamente. O público observa as trajetórias dos atores, completando os atos de restrita contracenação. Nesses pontos de convergência entre as ações dos atores é que o público interage com o espetáculo. Assim, o público percebe o movimento como movimento e ao mesmo tempo se apropria do que vê. É um jogo específico entre o não realismo da cena, na estilização dos movimentos, e o hiper-realismo do efeito, na reação aos ataques, humilhações e golpes que nossa imaginação completa. Assim, todos estão atuando. Nisso, não temos propriamente movimento no espaço. Os atores mostram a orientação de seus atos, mas o acabamento deles é realizado pela platéia. Não coincidem o ato e seu agente. O ato violento desloca-se do agente para a audiência.

Ora, como isso é realizado? Simplesmente os atores desdobram-se em personagens conectados a um mundo de referências dos seus personagens e em bailarinos, no qual seus corpos efetivam o contexto físico dos atos envolvidos na atualidade da cena. Os atores disparam referências intelectuais e orgânicas para a platéia. E, por incrível que pareça, esse desdobramento que enriquece e amplia a presença dos atores em cena só se faz possível pela interrupção da fusão entre atuação e totalização das referências da personagem. Para além do paradoxo, é justamente nessa

interrupção, neste não acabamento que a inteligência coreográfica de Hugo Rodas se compreende. Porque os atores vão começar a apresentar em cena o processo criativo que durante os meses anteriores à apresentação possibilitou uma seleção de atos, gestos, olhares, a materialidade mesma dos atuantes e do espetáculo. Quando o mundo da peça se choca com o processo criativo, temos isso mesmo: o diferencial da abordagem, da diária e detida transformação dos atores, de seus corpos, de suas mentes. Sem o tempo dessa transformação, não há esse desdobramento.

Assim, aqueles que se deslocam no espaço colocam o espaço em movimento - a lógica de opções firmemente estabelecidas e testadas durante o processo criativo. O desdobramento do ator entre personagem e bailarino faz irromper esse corpo preparado, aberto aos estímulos da orientação, e capaz de saber o que fazer durante o tempo de sua exibição. Em uma peça tão encenada como *Navalha na Carne* isso foi fundamental. A premente consumação dos atos violentos deu lugar à sua redistribuição para todos que vieram no teatro. A situação não fica restrita aos atores. As criaturas da sarjeta como Neusa Sueli, Vado e Veludo: o seu mundo não é só o mundo deles.

Impressionantemente uma peça de quase quarenta anos (1967) ter suas referências ainda com muito apelo e efeito. Mas isso foi obtido não somente por causa das palavras, e sim pela inteligência coreográfica, espacial, performativa de Hugo Rodas que, ao encenar a peça e distribuir os atores e o público em cena e ao orientar a dinâmica da contracenação, soube enfatizar a abertura da cena ao mundo. Com sua longa experiência de teatro, habilitado em trabalhos de teatro de rua, dança e teatro convencional, Hugo Rodas conhece como poucos a amplitude do que significa o *design* da cena. Como cada espetáculo é único, cada espetáculo deve resolver sua materialidade de modo único. E, sem dúvida alguma, o melhor ponto de partida é conferir aos atores uma flexibilidade que se pode encontrar na modelação do espaço. Os atores modelam a si mesmo e o espaço – e esse espaço os modela. Os atores são agentes de espacialização, são criaturas do espaço.

Diante do trabalho de Hugo Rodas com *Navalha na Carne*, pude novamente apreciar a beleza incisiva e terrível de Plínio Marcos, um verdadeiro teatro da crueldade. Pude de fato estar em movimento.

Com o espaço em ação, com agentes espacializados, a consciência do espaço adquire diferentes prerrogativas. Em vez da unicidade do espaço, baseada na redução operada por restrições mentais – como se vê em Kant – temos a adesão integral do

agente a uma situação específica de produção de referências, na qual negocia com materialidades existentes e, a partir dessa negociação, há uma redefinição dos elementos prévios em prol da atualidade de sua efetivação. A espacialização teatral é o lugar de transformação de materiais *in situ*.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.