

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO
MESTRADO EM TEATRO**

GERDA ARIANNA DA SILVA GOMES

NOTAS PARA UMA INVENÇÃO DO ATOR

**FLORIANÓPOLIS
2016**

GERDA ARIANNA DA SILVA GOMES

NOTAS PARA UMA INVENÇÃO DO ATOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro.

Linha de Pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro.

FLORIANÓPOLIS
2016

G633n Gomes, Gerda Arianna da Silva
Notas para uma invenção do ator / Gerda Ariana da Silva Gomes. - 2016.
149 p. il.; 29 cm

Orientador: José Ronaldo Faleiro

Bibliografia: p. 133-142

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2016.

1. Expressão corporal. 2. Atores - Brasil. 3. Cognição. I. Faleiro, José Ronaldo. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

CDD: 152.384 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

GERDA ARIANNA DA SILVA GOMES

Notas para uma Invenção do Ator

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em Teatro.

Banca examinadora

Orientador:

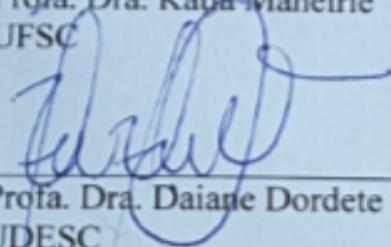


Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro
UDESC

Membros



Profa. Dra. Katia Maheirie
UFSC



Profa. Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs
UDESC

Florianópolis, 15 de setembro de 2016.

AGRADECIMENTOS

Aos professores José Ronaldo Faleiro, Sandra Meyer Nunes, Katia Maheirie, Maria Brígida de Miranda, André Carreira, Tereza Franzoni. Aos colegas da turma de mestrado do PPGT/UDESC 2014, em especial Juliana Liconti, Jussyane Emídio, Matheus Fernandes, Fernando Freitas, Jurandir Eduardo, Stephanie Polidoro, Cristina Sanchez, Lígia Marina, Paloma Bianchi e Jennifer Jacomini. À secretaria do PPGT/UDESC, ao colegiado de professores e funcionários da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, ao Programa Pró-Qualificar da Universidade Federal de Goiás. Abilio Carrascal, Lígia Leite, Cecília Leite Polleto, Lucas Polleto, Renata Weber, Fabrícia Vilarinho, Dorothy Rosana, Sebastião Gomes e Joaquina de Jesus.

*“Quando os ventos de mudança sopram,
umas pessoas levantam barreiras, outras constroem
moinhos de vento.”*

Érico Veríssimo.

RESUMO

Este trabalho discute o processo de criação do ator contemporâneo, sob a perspectiva da cognição inventiva. Parto da concepção de corpo de Humberto Maturana e Francisco Varela, Espinosa e Bruno Latour, para discutir a possibilidade de um corpo construído por afetos e a dinâmica de sua composição. A grande interlocutora deste trabalho é Virgínia Kastrup, cujo estudo sobre a dimensão temporal da invenção alicerça as discussões sobre o cultivo de um corpo cênico inventivo. Proponho ainda, a esse ator, um olhar sobre a ideia de conhecer a música como mediadora da abertura corporal ao devir inventivo.

Palavras-Chave: corpo, ator, invenção, cognição musical.

ABSTRACT

This work deals with the contemporary actor's creation process, from the perspective of inventive cognition. I start from the conception of body of Humberto Maturana and Francisco Varela, Spinoza and Bruno Latour, to discuss the possibility of a body constructed by affections and the dynamics of its composition. The major interlocutor in this work is Virginia Kastrup, whose study on the temporal dimension of the invention founded discussions about the growth of an inventive scenic body. I propose also, to this actor, a look at the idea of knowing the music as a mediator of the body opening to the inventive becoming.

Keywords: body, actor, invention, musical cognition.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	17
2. CORPO - LUGAR ONDE.....	29
2.1 Redes-cobertas do corpo.....	36
2.2 Implicações	56
3. DEVIR INVENTO	61
3.1 Ator, um criador de problemas.....	67
3.2 Perturbações Musicais.....	84
3.2.1 Que música?	90
3.3 Inventar é habitar um território.....	95
4. COMPONDO O CORPO INVENTIVO	105
4.1 O trabalho sobre si mesmo e o cuidado de si.....	109
4.2 Compor com afetos.....	112
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133
7. ÍNDICE ONOMÁSTICO	145

1. INTRODUÇÃO

Nos idos de 2010 eu finalizava minha graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Goiás. Apesar de tudo que aprendi naqueles quatro anos, me formei com a sensação de que a faculdade havia me tomado mais do que havia me dado. E me tomou o bem mais precioso de que eu dispunha, e até então não sabia o quão imprescindível ele era para o processo teatral: o tempo.

Não me entenda mal, não estou com isso dizendo que cursar uma universidade é uma perda de tempo em si, longe disso. Só estou apontando que para as práticas de criação cênica são necessários vários tempos, os quais não cabem em medidas hora-aula. Minha angústia, tantas vezes sentida, era a de que apesar dos meus esforços eu não conseguia criar – logo, não seria uma atriz. Os treinamentos físicos, tão particulares, poucas vezes me faziam sentido. As horas de ensaio, de estudo, a pressão dos ensaios abertos, estreias, eu estava sempre correndo para cumprir alguma etapa e me julgando por não estar realmente me aprimorando em nada. Havia um período de moratória nessa angústia, quando em algum momento de preparação havia música e eu sentia que me era dada a liberdade de **não ter que** criar alguma coisa. Só nesses momentos alguma coisa acontecia, eu não sabia o quê. Não é que o tempo parasse, mas era outra qualidade de tempo, novo espaço, nova duração. Improvisar com música sem dúvida era o que mais me aproximava de um corpo vivo em cena. Momentos breves, que me pegavam sempre de surpresa, em que por alguns instantes coisas novas emergiam. Por muito tempo achei que eu não podia me apropriar assim da música, como se fosse uma trapaça,

como se toda criação advinda daí fosse artificial, fosse condicionada e por isso menor. Será mesmo?

Foi essa inquietação que me trouxe até aqui. A partir dela, algumas perguntas me movem: O que está em jogo no corpo no momento da criação? Quais processos concorrem para a criação e até que ponto eles podem ser acionados pela vontade? O que pode a música nesse processo?

Com o tempo aprendi que as práticas se constroem, que os treinamentos não são totens e é preciso individualizar as técnicas. A questão da inventividade ainda era um terreno arenoso para mim. Aquele momento na preparação do ator em que algo se conjuga e do corpo cotidiano surge um *ser ficcional*¹, esse momento me interessava.

Daqui em diante falo em inventividade e não em criatividade, não por acaso. A escolha desse termo provém das reflexões propostas pela psicóloga Virgínia Kastrup² em seu livro *A invenção de si e do mundo* (2007), no qual ela explora as condições de formulação da invenção. Amparada por filósofos, biólogos e informáticos, Kastrup propõe uma ampliação do conceito de cognição e a problematização de suas formas híbridas. A invenção surge como um “movimento de problematização das formas cognitivas constituídas” (KASTRUP, 2007, p. 17), enquanto,

¹ “De fato, quando pensamos sobre as práticas do ator pós-dramático, não podemos mais fazer referência somente à existência de personagens, em função de suas conotações culturais, ao menos no Ocidente. Dessa forma, devemos utilizar um termo mais abrangente, tal como actante (ou atuante) ou ser ficcional.” (BONFITTO, 2009b, p. 96)

² Virgínia Kastrup é doutora em Psicologia pela PUC-SP e professora do Instituto de Psicologia da UFRJ.

por situar-se na vertente técnica ou psicométrica da psicologia, a investigação da criatividade é indissociável de uma perspectiva instrumental. A criatividade é uma habilidade, um desempenho. Ela é entendida como estando a serviço da solução de problemas, e portanto da inteligência, atuando aí apenas como um fator de divergência em relação às soluções habituais. (KASTRUP, 2007, p. 19)

A criatividade visa então a solucionar problemas, é uma técnica, tem objetivo claro e definido. Já a invenção implica o tempo e a memória, é experimentação, imprevisível, e busca ao contrário de soluções, propor novos problemas. Ambas – criatividade e invenção – estão presentes no trabalho do ator, mas não devem ser confundidas. Na perspectiva aqui adotada, a invenção é uma política cognitiva, uma maneira de se relacionar com o mundo, e que não se reduz ao sujeito. Assim,

Segundo o projeto epistemológico da modernidade, que esteve na base dos grandes sistemas psicológicos, a cognição é governada por leis e princípios invariantes, que colocam numa relação de representação um sujeito dado e um mundo preexistente. Colocar o problema da invenção é subverter esse paradigma. Sujeito e objeto não são fundamentos do conhecimento, mas efeitos das práticas cognitivas. O mecanismo aqui é de co-engendramento: sujeito e objeto são produzidos, de modo recíproco e indissociável, por práticas cognitivas concretas. (KASTRUP, 2012, p. 141)

Segundo essa perspectiva, ao inventar, estamos constantemente em um processo de autoinvenção, no qual “a invenção de si é ao mesmo tempo invenção de mundo” (KASTRUP, 2007). Não existe a rigor nenhuma diferença entre os termos invenção e criação, a própria Kastrup o reconhece. Não seria, portanto, errado referir-me a processos criativos ao invés de insistir em processos inventivos. No entanto, o termo “criativo” faz referência em sua definição tanto ao ato de criar/inventar quanto à criatividade. Portanto, na tentativa de estabelecer uma distância clara entre criação/invenção e criatividade, para que não haja assunções equivocadas, opto por falar em processos inventivos, entendidos como sinônimo de processos criativos e não relacionados com a criatividade e sim com a criação.

Abordar essa temática logo de saída apresentou algumas dificuldades. Sendo cada processo único e havendo tantos processos quanto pessoas em processo, como eu poderia esperar abranger de forma significativa meu objeto de estudo? Entendi que o que eu buscava não era uma forma geral aplicável a todos os processos inventivos. Aliás, fujo de qualquer ideia de verdade absoluta. O que eu buscava não era uma compreensão das formas, mas dos fluxos³ cognitivos que alimentam a invenção. Desses fluxos, dedico atenção especial aos desdobramentos cognitivos possíveis no trabalho com

³ “Fluxo é qualquer coisa, em uma sociedade, que corre de um pólo a outro, e que passa por uma pessoa, unicamente na medida onde as pessoas são interceptadores.” (Deleuze, 1971, p. 5). Ou ainda: “O processo, é aquilo que chamamos o fluxo. Ora, ainda aí, o fluxo, é uma noção de que precisávamos como noção qualquer não qualificada. Isso pode ser um fluxo de palavras, de idéias, de merda, de dinheiro, pode ser um mecanismo financeiro ou uma máquina esquizofrênica: isso supera todas as dualidades.” (Deleuze, 2002, p. 305).” (DELEUZE *apud* ARAGON)

música. Entendi também que a distinção *a priori* e rigorosa entre sujeito e objeto era um fator limitante à minha busca e que eu não poderia partir desse ponto referencial. Portanto, não proponho partir em busca de conhecer um objeto dado a ser conhecido. Não proponho olhar de forma imparcial para o processo inventivo de um ou outro ator ou grupo específico. A metodologia deste trabalho seguirá uma perspectiva cartográfica⁴. Proponho caminhar com minhas questões, implicada nelas, e acolher o que os encontros com os interlocutores escolhidos fizerem emergir. Proponho tatear esse campo teórico⁵ que de saída me afeta e me movimenta. O resultado desse percurso não se restringirá ao interesse da pesquisadora em questão, mas a toda e qualquer pessoa, artista ou não, que compartilhe do interesse pela formação do ator. Neste trabalho, o leitor poderá capturar pistas de como o afeto

4 “A metodologia, quando se impõe como palavra de ordem, define-se por regras previamente estabelecidas. Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: *metá-hódos* [*sic.*] Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas dadas de partida. *Por* sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado, assumido como atitude. Com isso não se abre mão do rigor, mas esse é ressignificado. O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida ou da normatividade do vivo, de que fala Canguilhem. A precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção.” (PASSOS, KASTRUP e ESCÓCIA, 2009, p. 11). [O *sic* acima se refere ao fato de que “caminho”, “via”, “estrada”, em grego, é designado pela palavra ὁ ὁδός (hó) hodós), com acento na última sílaba. Em μέθ-οδος (método: meio, modo de fazer algo; pesquisa, busca, estudo), sim, a ênfase vai para a primeira sílaba].

5 Arte, Ciência e Filosofia.

musical contribui para a construção de um corpo inventivo.

A dificuldade em se chegar a uma definição universal da música perdura por séculos (BRUSCIA, 2000). Filósofos, sociólogos, psicólogos, antropólogos, musicistas etc. – cada um a seu modo – definem a música a partir de diferentes perspectivas. Neste trabalho parto de uma ideia de domínio compreensivo da música (SCHAFER, 2001) que comporta os diferentes juízos que dela fazem, uma vez que me interessa mais o que a música proporciona do que o que ela é em si⁶. A princípio, é suficiente saber que me centrarei na dimensão da escuta⁷.

Não trago a música como uma ferramenta, um instrumento a serviço da arte teatral. Constantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, mesmo não tendo ficado presos somente a essa ideia, utilizaram a experiência musical para o desenvolvimento vocal e rítmico do ator. Mais recentemente, Maletta (2005), Castilho (2008), Cintra (1996), Fernandino (2008), conceberam a musicalidade da cena como algo estruturante e não apenas complementar ao trabalho do ator. Uma das reflexões que me levaram a querer falar da música foi justamente a noção de que a percepção musical está o tempo todo presente no ator e participação não somente da sua elaboração de tempo e ritmo da

⁶ O conceito de música com o qual trabalharei nesta pesquisa será detalhado no capítulo 2.

⁷ “A música é um dos espaços de escuta possíveis. E é importante lembrar que nesse caso, a escuta musical não fala apenas daquilo que foi disparado pelo som, mas daquilo que foi disparado pela ideia de música. É da ideia de música que passo a falar. A ideia de música, comumente associada à ideia de som não necessariamente precisa desse som para se realizar.” (FERRAZ, 2001, p. 20).

cena, não serve apenas para extrair-lhe habilidades técnicas, mas compõe junto com ele seu corpo inventivo:

A música é um poderoso agente de estimulação motora, sensorial, emocional e intelectual, informa a psicologia. Sendo assim, não favoreceria o desenvolvimento de nossas potencialidades e maturação de nossa equação pessoal? A música tem o poder de evocar, associar e integrar experiências, diz a psiquiatria. Sendo assim, não beneficiaria o equilíbrio de nossa vida psíquica? Ela é uma atividade temporal, perceptiva, uma atividade de criação, recriação e/ou escuta que nunca é passiva, ensina a musicoterapia. O seu exercício não estimularia, desse modo, a capacidade de análise e síntese e o desenvolvimento das funções psíquicas superiores do educando? A música se relaciona sempre com o indivíduo pois nasce de sua mente, fala de suas emoções e de sua gama perceptual. Não possibilitaria, igualmente, a harmonia de nossa vida psicológica e mental? Relacionando-se com o corpo biológico do criador-receptor e com a “palavra” que o sujeito dessa linguagem articula na construção-reconstrução de seu discurso, tendo as múltiplas articulações dessa relação a função de fazer ressoar, a música não estimularia uma desejada pertinência expressiva? E mais, não haveria na prática musical espaço para a expressão da totalidade do indivíduo, compositor, intérprete, ouvinte – expressão consciente e também inconsciente –, já que ele está sempre entre o real (impossível) e o simbólico, na sabedoria lacaniana? (SEKEFF, 2007, p. 17-18)

A citação acima, do livro *Da música: seus usos e recursos*, da musicista e pesquisadora Maria de Lourdes Sekeff, dá uma dimensão da grandiosidade do empreendimento musical. Esta pesquisa, por sua vez, não pretende esgotar o assunto, nem poderia. Tenho consciência das limitações do meu trabalho, que por fim, se bem sucedido, conseguirá mostrar a ponta do iceberg referente às problematizações sobre a música na construção do corpo inventivo do ator.

O problema original que levantei para esta pesquisa era outro e foi se modificando, se afastando da ingenuidade inicial e ganhando consistência ao longo do processo. Pressupostos e representações que temos sobre determinado assunto fatalmente são decompostos quando entramos em contato com – e habitamos – o território da pesquisa. Em determinado momento é necessário parar, recapitular e dar novo direcionamento, pois os dados alcançados mostram uma nova perspectiva. “Assim, tentando descobrir o que está fazendo, você diz para si mesmo: ‘Os dados que tenho aqui são a resposta para uma pergunta. Que pergunta poderia eu estar fazendo para a qual estas anotações que tomei seriam uma resposta razoável?’” (BECKER, 2007, p. 160), e desse modo numa espécie de tateio, a pesquisa vai se revelando. Embora a premissa científica corrente seja a de que saibamos sempre onde queremos chegar e tenhamos um plano traçado coerente que nos permita alcançar o objetivo, na prática, o objetivo é móvel e os caminhos para alcançá-lo são múltiplos. Em específico na pesquisa artística, em que se pesquisam, sobretudo, pessoas e processos, o ato de pesquisar quase sempre consiste em uma pesquisa-intervenção⁸.

⁸ “Conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio

A tensão entre teoria e prática reinventa a pesquisa. Saio de um ponto A, com um mapa metodológico pronto, almejando chegar a um ponto B. Mas no decorrer do caminho percebo que preciso construir meu mapa conforme avanço e que não há somente um destino B, mas também um C, D, E, 7x (por que não?). No projeto de pesquisa meu objetivo era discutir a influência da música no processo de criação da personagem, porém, fui entendendo que as informações coletadas me levavam para outro lugar, me propiciavam outro entendimento. Em contato comigo e com minhas experiências, a pesquisa se constrói, imprevisível. Ainda agora, neste momento de escrita, a estrutura do trabalho não está a salvo, pois também no ato da escrita (que é uma prática) a pesquisa se reinventa. Segundo Zanella,

A escrita da pesquisa não é, nesse sentido, posterior ao próprio processo de pesquisar, posto que uma é condição do outro. Não há um antes e um depois, assim como a escrita não é mera transcrição do pensamento ou da fala: afirma Vygotski (1992, p. 298) que “o pensamento se reestrutura e se modifica ao transformar-se em linguagem. O pensamento não se expressa na palavra, em realidade se realiza nela.” (ZANELLA, 2012, p. 89)

Escrever é ainda pesquisar. Não é simples organização do pensamento, mas conforme Zanella (2012), a realização do mesmo. Exercício prático, corporal, inventivo, a escrita nos mostra que nenhuma

caminho, constituir-se no caminho. Esse é o caminho da pesquisa-intervenção.” (PASSOS e BARROS, 2009, p. 31).

pesquisa é exclusivamente teórica. Nesse momento em que escrevo meus pensamentos ganham forma, reinventam-se a pesquisa e eu mesma.

A reflexão central que conduz os capítulos que se seguem, assenta-se (ou melhor, (in)venta-se) na ideia de conhecer a música como uma atitude cognitiva de abertura ao devir inventivo. Trago esses dois conceitos, conhecer e devir, que devem ser entendidos segundo as atualizações de Humberto Maturana e Francisco Varela e Gilles Deleuze⁹, respectivamente. Procurei organizar os capítulos pela ordem dos principais conceitos problematizados – corpo, invenção e cognição musical –, de modo a facilitar o entendimento do leitor. O pensamento, entretanto, não segue uma linha reta e homogênea. Meu raciocínio não aconteceu de forma tão ordenada. A eleição dos capítulos procura então ser uma aliada do leitor, contra o meu raciocínio caótico.

No capítulo 1 faço um recorte histórico e busco delimitar a ideia de corpo com a qual pretendo dialogar ao longo do texto. Procuro entender, primeiramente, amparada pela análise de Marco De Marinis (2000), as movimentações provocadas pela “redescoberta do corpo” no teatro do século XX. Partindo das inúmeras tentativas (práticas e teóricas) de teorizar sobre o corpo, nomeio e discuto os corpos que me interessam: o corpo autopoietico de Maturana e Varela (2002), o corpo afetivo de Espinosa (1992), e o corpo articulado de Bruno Latour (2008).

O capítulo 2 parte da noção de invenção de Virgínia Kastrup (2007) para discutir o ato criador. A proposta de Kastrup de uma ampliação do conceito de

⁹ Humberto Maturana (1928) e Francisco Varela (1946-2001), ambos biólogos chilenos, que juntos criaram a teoria da autopoiese e da biologia do conhecer. Gilles Deleuze (1925-1995) foi um filósofo francês.

cognição que abarque também a invenção me permite refletir sobre os processos criativos do ator, aqui chamados de processos inventivos. A ideia neste capítulo é compreender o devir inventivo e olhar para novas maneiras de se colocar em um processo artístico considerando os fluxos da cognição inventiva, em especial a dinâmica dos *breakdowns*¹⁰. Reflito sobre como a música pode desencadear *breakdowns* no corpo do ator, permitindo a invenção. Por suas características a música, comparada a outros estímulos, oferece maiores intensidades e possibilidades de agenciamento. Nesse sentido penso o trabalho com música como uma atitude cognitiva de abertura ao devir inventivo.

Por fim, no capítulo 3 as discussões dos capítulos anteriores convergem no entendimento do treinamento do ator como um cultivo de si (invenção de si). Cassiano Quilici (2008) aborda esse tema em seu artigo *O treinamento do ator/ performer e a "inquietação de si"*, no qual liga a técnica à noção de eficácia. Partindo dessa perspectiva reflito sobre a não existência de um treinamento para invenção, senão de um cultivo do corpo para a invenção.

Minha inquietação durante a pesquisa não foi a de resolver o problema da criação para o ator, mas sim, como o próprio conceito de invenção propõe, suscitar novos problemas. Olhar para uma das múltiplas faces do processo inventivo e operar com ela algumas reflexões. Nesse caso, propus olharmos para a afetação música-corpo no processo de inventar o ator. É um recorte. E os *insights* aos quais a pesquisa nos conduz não anseiam ao desenvolvimento de uma técnica ou método para o

¹⁰ Segundo Kastrup (2007, p. 150): "Não há uma tradução exata em português para a palavra *breakdown*, seria uma espécie de quebra ou rachadura na continuidade cognitiva. Quebra de continuidade que, paradoxalmente, assegura o fluir da conduta."

trabalho do ator com a música – pelas próprias razões que o texto apresentará em seu decorrer, o leitor verá que esse é um desejo estéril. O que espero (me interessa) que o leitor leve consigo é a atenção ao trabalho com música como uma atitude perante seu processo inventivo. Já quanto às formas pelas quais os atores podem optar por trabalhar eu não me atrevo a direcionar, certa de que haverá “tantas linguagens quantos desejos houver”¹¹.

¹¹ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

2. CORPO - LUGAR ONDE

Ao iniciar a escrita desta dissertação precisei parar e refletir sobre o lugar em que me insiro no teatro. Precisava saber de onde eu falava. Reflexão difícil, que se arrastou por dias, meses, sem que eu chegasse a uma resposta que julgasse satisfatória. Ao me desprender de todo tipo de julgamentos (meus e dos outros) pude assumir que a despeito de todas as justificativas, eu havia feito uma inserção tímida e assustada no teatro.

E o teatro não é lugar para corações assustados.

Percebo que meu lugar de fala é fugidio. Não está alicerçado em muitos anos de experiência nos palcos, em um extremo conhecimento teórico, em inúmeras práticas bem sucedidas, em alegrias e prazeres do fazer teatral. Muito pelo contrário, meu lugar de fala é de insucessos, de tensões e incertezas. Nesse ponto reside a raiz da minha relação conflituosa com o teatro e que me fez questionar o meu lugar de fala neste trabalho. Eu me sentia uma fraude. Como eu poderia querer falar sobre teatro ou me assumir como uma pessoa de teatro se eu não fazia teatro? Eu **tentava** fazer teatro.

A história escrita é sempre a versão dos vencedores, diz a máxima de George Orwell. Atrevo-me aqui a oferecer resistência a essa afirmação, atribuindo valor à minha micronarrativa de buscas, de intuições, sem o peso do sucesso que, aliás, é tão relativo.

As questões levantadas nesta pesquisa acompanham minhas maiores dificuldades no processo de invenção de um corpo cênico. Corpo que ainda não atingi. Longe de falar de um passo a passo de um processo inventivo que me levou ao êxtase de uma atuação eficaz e contagiante, do sucesso da passagem

do corpo cotidiano ao corpo cênico, intensivo¹², vibrátil¹³, sem órgãos¹⁴, paradoxal¹⁵, falarei da busca por esse corpo. O que procuro apresentar aqui são pistas para uma reflexão sobre o processo inventivo, advindas das inúmeras horas de incertezas e dos não resultados, das angústias provenientes da não emergência de uma personagem, um ser ficcional, um corpo inventivo. Falo do lugar das minhas dificuldades, dos meus pontos fracos. Meu lugar de fala é um entre. Estou entre o antes e o depois, o não-saber e o saber, entre o estático e o movente, estou em movimento. Meu lugar de fala é o meu corpo: lugar onde sou e estou¹⁶.

Desde as primeiras aulas de teatro, das quais me lembro bem, eu manifestava uma atitude pouco incentivada pelos professores: eu queria entender os objetivos de cada exercício. Eu não gostava de “não saber”. Na segunda ou terceira aula lá estava eu perguntando ao professor se não existia algum livro que falasse de teatro e desses exercícios que ele passava, que ele pudesse me indicar. Foi a primeira vez que ouvi o nome de Stanislavski. Matava ali um pouco da minha curiosidade sobre em que consistia a preparação do

12 (PEIXOTO JUNIOR, 2008).

13 (ROLNIK, 2011).

14 (DELEUZE e GUATTARI, 1996).

15 (GIL, 2013).

16 Ana Cristina Colla faz referência a esse jogo de ser e estar em sua dissertação de mestrado: “A necessidade de “ser” e “estar”, simultaneamente, me conflituam. Sou covarde. Preciso de máscaras que me revelem. É possível ser e estar ao mesmo tempo? Ou para estar é preciso deixar de ser? E sendo, conseguirei estar? Doidices de coração pensante.” (COLLA, 2003, p. 12).

ator. Entretanto, ainda muito jovem, pouco absorvi dessa primeira leitura.

Essa angústia em entender os processos nos quais eu estava inserida sempre me acompanhou. O “faz, não pensa!”¹⁷ era para mim um comando particularmente difícil de seguir. Eu precisava de uma introdução, de instruções mais detalhadas, de parâmetros. Não compreendia o que era pensar com o corpo. A professora Sandra Meyer Nunes, ao tratar da questão da organicidade do corpo, explica que “as ações permitiriam o acesso a um potencial criativo e orgânico, evitando a hegemonia do pensamento analítico e racional, visto como empecilho e amarra para a livre associação de ideias e imagens e a organicidade final do ato” (NUNES, 2011, p. 56). “Fazer e não pensar” busca convocar o corpo a opor-se ao pensamento discursivo.

Com o tempo fui aprendendo a confiar no processo. No entanto, confiar não era o mesmo que aprender. Eu precisava aprender a aprender a fazer teatro. Como eu faria isso? Fazendo¹⁸, não havia dúvidas. Minha resistência em aprender pela prática foi sendo atenuada à medida que compreendi a arte como uma das formas de conhecer, não sendo condicionada à validação da ciência ou da filosofia. Essas três são formas complementares de pensamento, não havendo hierarquia entre elas, conforme explicam Deleuze e Guattari:

¹⁷ Comando que ouvi repetidas vezes em aulas de teatro, cujo objetivo era provocar no ator a experiência de pensar com o corpo e não só com a mente. Tal prática remete aos trabalhos de Jerzy Grotowski (1992).

¹⁸ Com Maturana e Varela (1995) compreenderemos que “todo conhecer é fazer e todo fazer é conhecer”.

As três vias são específicas, tão directas umas como as outras, e distinguem-se pela natureza do plano e do que o ocupa. Pensar, é pensar por conceitos, ou então por funções, ou então por sensações, e qualquer um destes pensamentos não é melhor do que o outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente 'pensamento'. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 187).

Essa é a dimensão para o ator, de pensar com o corpo. Fazer arte (teatro) é uma forma de conhecer o mundo¹⁹ e que – assim como as demais formas de conhecimento – se dá no corpo. Uma aprendizagem do fazer teatral pode ser entendida também como uma aprendizagem do corpo.

Falar do teatro hoje é falar do corpo, mas nem sempre foi assim. Durante muito tempo o texto (a palavra) predominou sobre os demais elementos teatrais. A própria ideia de treinamento²⁰ corporal para o ator é recente, tendo surgido no início do século XX. É interessante notar os movimentos da arte teatral no decorrer da história e a maneira como ela é diretamente influenciada pela sociedade na qual se encontra inserida. Atualmente, após a revolução tecnológica que transformou a relação dos indivíduos com o mundo, o teatro perdeu significativamente seu espaço, mas não sua importância. O excesso de espetacularização

¹⁹ Essa perspectiva será aprofundada no segundo capítulo.

²⁰ Existem diversas acepções para a palavra “treino” no que se refere ao trabalho do ator. Aqui, utilizo o termo “treinamento”, como sinônimo de “preparação”, para referir-me a todos os procedimentos efetuados pelo(a) ator/atriz cujo objetivo é um maior desempenho cênico. Nesse momento não faço separação entre práxis e poiésis, considerando que em ambas a construção do corpo se dá pelos mesmos mecanismos autopoieticos.

presente na sociedade contemporânea impõe novo ritmo ao teatro e exige ainda mais do ator. Não só ele mas todos os artistas, em especial os das artes corporais, tiveram (e tem) que se re-inventar constantemente para darem conta de manter a conexão com seus públicos.

Com isso, várias formas distintas de teatro se afirmaram e ganharam legitimidade²¹, trazendo, quase sempre, o ator como elemento central e distanciando-se cada vez mais da mimese, do drama, do naturalismo – não que essas formas tenham deixado de existir senão que já não abarcavam as múltiplas faces da realidade. Criar para o teatro não poderia prescindir dos domínios de elaboração dos seus públicos. Fazer teatro nesse novo cenário surgido a partir do século XX colocou em crise a ideia de representação, abrindo espaço para a experimentação de novas formas que conseguissem articular um acontecimento na relação ator-espectador cuja potência excedesse à articulada pela representação. Esse “acontecimento” é extremamente subjetivo e imprevisível. Ao ator é dada a missão de estabelecer um espaço relacional onde os corpos possam vivenciar experiências afetivas intensas e transformadoras, onde o espectador não esteja na posição apenas de um observador distante, mas que esteja implicado no processo teatral.

Para Jacques Rancière (2010), é preciso emancipar o espectador desse lugar de observador passivo e assumir sua posição ativa na relação de conhecimento junto à ação teatral:

Falta-nos, pois, outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro ante acentos vazios, mas um teatro em que a relação

²¹
etc.

Performance, happening, teatro pós-dramático, biodrama

ótica passiva implicada pela palavra mesma esteja submetida a outra relação, aquela implicada por outra palavra, a palavra que designa o que se produz no palco, o *drama*. Drama quer dizer ação. O teatro é o lugar em que uma ação é levada a sua realização por corpos em movimento frente a outros corpos viventes que devem ser mobilizados. Estes últimos podem ter renunciado ao seu poder. Mas este poder é retomado, reativado na performance dos primeiros, na inteligência que essa performance constrói, na energia que ela produz. É a partir desse poder ativo que se deve construir um teatro novo, ou melhor, um teatro devolvido a sua virtude original, a sua essência verdadeira, da qual os espetáculos que se revestem desse nome não oferecem senão uma versão degenerada. Faz falta um teatro sem espectadores, no qual os espectadores aprendam no lugar de serem seduzidos por imagens, no qual se convertam em participantes ativos, no lugar de serem *voyeurs* passivos.²² (RANCIÈRE, 2010, p. 11, tradução minha)

²² No original: “Nos hace falta pues outro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a outra relación, aquella implicada por outra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama*. Drama quiere decir acción. El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados. Estos últimos pueden haber renunciado a su poder. Pero este poder es retomado, reactivado en la performance de los primeros, en la inteligencia que construye esa performance, en la energía que ella produce. Es a partir de ese poder activo que hay que construir un teatro nuevo, o más bien un teatro devuelto a su virtud original, a su esencia verdadera, de la que los espectáculos que se revisten de ese nombre no ofrecen sino una versión degenerada. Hace falta un

Esta inversão do papel de observador passivo para a de um participante ativo aponta para o caráter comunitário do teatro, pois engaja uma presença do espectador, consigo mesmo e com os demais participantes do acontecimento teatral. A relação ator-espectador é vista então em toda a sua complexidade, pois eles estão em relação, se afetando mutuamente. Nem o ator pode prever o movimento que irá causar no espectador nem vice-versa. O ator não transmite um saber ao espectador, numa relação controlada de causa e efeito. Seu desempenho, pela lógica da emancipação, é um terceiro elemento estranho tanto ao ator quanto ao espectador, não podendo ser pré-determinado nem previsto por nenhum dos dois. É no encontro entre eles que um novo conhecimento pode ser gerado. O ator, em vez de se apresentar para o espectador, buscará mobilizar seu corpo, gerar energia de vida, construir mundo.

O tipo de encontro, buscado aqui, ultrapassa os limites da dramaturgia, da direção, dos elementos cênicos, e reside principalmente na presença corporal do ator a potência de afetar de forma íntima o espectador e promover um movimento interno significante na vida do outro.

Como ocorre essa afecção entre os corpos? Como o ator pode provocá-la? São as primeiras perguntas que me faço ao pensar no ato de invenção, pois acredito que o que a maioria dos atores busca, a princípio, é a capacidade de estabelecer esse vínculo forte com o espectador. A resposta para essas perguntas certamente passará pelo corpo, e por isso me dedico a

teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos.” (RANCIÈRE, 2010, p. 11).

compreendê-lo um pouco melhor antes de entrar propriamente na questão da invenção. Pensar o trabalho do ator contemporâneo é pensar as potências do corpo humano e seus afetos. Para isso cabe pensar o corpo não como objeto, não como instrumento, mas como lugar, “espaço de invenção de acontecimentos” (KASTRUP, 2009).

2.1 Redes-cobertas do corpo

Foi preciso que eu retornasse um pouco no tempo e revisitasse alguns momentos da história do teatro para entender os movimentos que colocaram o corpo no foco das elaborações do teatro moderno, culminando no cenário atual. Considero importante retroagir um pouco (como quem pega impulso) antes de saltar para novas reflexões. Revisitemos, portanto, algumas das bases reflexivas que organizaram a ideia de preparação do ator tal qual conhecemos hoje.

O teórico Marco De Marinis (2000), no capítulo “A redescoberta do corpo”, analisa o cenário teatral do século passado. Segundo ele, “crítica da palavra, reteatralização do teatro e redescoberta do corpo do ator são três aspectos estreitamente vinculados às experiências de ponta do teatro do século XX” (MARINIS, 2000, p. 131). Os encenadores dessa época buscaram “reteatralizar o teatro”, trazendo-o de volta à sua origem corporal, gestual, questionando a então submissão do teatro à literatura e à psicologia, expressa pela extrema importância dada à palavra em cena²³.

23

Isso se refere ao teatro ocidental. A história do teatro oriental se sucedeu sob outras referências e teve outra relação com o corpo.

Essa redescoberta do corpo não se iniciou pelo teatro nem se limitou a ele. Segundo Marinis,

Podemos utilizar a expressão alemã *Körperkultur* [Cultura do Corpo] para designar o conjunto dos fenômenos e das experiências que concorrem, entre o final do século XIX e o início do novo século, para pôr o corpo no centro das atenções da cultura ocidental depois de séculos — se não de milênios — de desconhecimento e de recalque. (MARINIS, 2000, p. 133).

A dança, e não o teatro, foi a primeira arte do espetáculo a libertar o corpo das convenções e amarras a que estava preso, surgindo assim a *dança livre* e a *dança moderna*. Para o teatro, a *Körperkultur* significou a princípio a marginalização da palavra. Retirando o ator o seu texto, restava-lhe seu corpo e sua expressividade para se comunicar com o público. Uma nova reflexão sobre a arte do ator fez-se necessária, pois exigia-se então que este passasse de um ator-intérprete para um ator-criador. Para tanto, precisava conhecer seu corpo e seus meios expressivos, e mais que isso, saber usá-los (MARINIS, 2000).

Marinis (2000) segue mostrando que as pesquisas científicas do início do século XX, que fortemente influenciaram os reformadores teatrais, atestavam uma primazia do físico sobre o psicológico (teoria periférica das emoções e reflexologia). Percebe-se nesses estudos e ainda nos vários consequentes uma visão dualista que privilegiava um ou outro aspecto do corpo, qual fosse o físico ou o psicológico. A mente condiciona o corpo ou o corpo condiciona a mente? Essa visão maquinicista perdurou por muito tempo e contribuiu para que homens e mulheres se relacionassem com seus corpos como um

objeto externo a si mesmo: possuíam um corpo, não eram um corpo.

Enquanto atores buscavam meios para controlar esse corpo, Artaud chamava a atenção para a “angústia desta desapropriação do corpo e do exílio do espírito” (NUNES, 2003, p. 119). Ele se posicionou contra o teatro dialogado e tentou dar as diretrizes para uma linguagem teatral física, que falasse diretamente aos sentidos²⁴. Na busca por uma correspondência justa entre interior e exterior, os atores/atrizes instrumentalizaram seus corpos sem compreender ainda a efetiva materialidade dos mesmos. Segundo Nunes,

O ator do início do século XX precisou se convencer que tinha um corpo, e desenvolveu técnicas para poder instrumentalizá-lo devidamente. A partir de então direcionou o seu ofício para as ações do corpo por meio de técnicas que se desenvolveram para este fim. Estava o ator, estava o seu corpo, evidentemente. Mas, ainda um corpo comandado por um “piloto”, mesmo que dedicado. Passado este momento, o corpo poderia ser visto ainda como o “instrumento” do ator? (NUNES, 2003, p. 120).

As referidas “técnicas” foram largamente exploradas e difundidas no século XX, gerando diversos tipos de treinamento, cujo objetivo era a preparação do corpo do ator para a cena. Esses treinamentos surgiram do entendimento de que “sendo o drama antes de tudo ação, e, na sua essência, uma dança, a operação primordial do ator na sua busca de uma técnica não é intelectual, mas física, corporal” (COPEAU *apud*

24

Ver Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*, 1984.

MARINIS, 2000, p. 131-132). Também apontavam para o fim da representação, ancorada ao psicologismo, e abriam espaço para um “teatro do futuro fundado na comunhão dos corpos” (MARINIS, 2000, p. 136).

A ideia do treinamento do ator como parte fundamental de sua formação artística estabeleceu-se então dessa centralidade do corpo no fazer teatral e perdura até hoje como eixo principal do seu trabalho. Não só como estruturante do corpo, mas também como desestruturante, o treinamento visa em um segundo momento, não só imbuir o corpo do ator com novas qualidades físicas e expressivas, mas também retirar dele seus condicionamentos e automatismos.

Em resumo, no século XX, o corpo do ator saiu do ostracismo em que se encontrava e passou para o centro das atenções da formação teatral, sendo considerado durante muito tempo como um instrumento: objeto de trabalho, que precisava ser domado e educado para executar melhor as tarefas expressivas que lhe eram impostas.

Erika Fischer-Lichte (2011), no texto *Sobre la producción performativa de la materialidad*, aponta o período no final do século XVIII em que a arte do ator estava subsumida na arte do dramaturgo:

Sua tarefa devia limitar-se a transmitir ao público os significados que o autor havia expressado em seu texto por meios linguísticos. A arte da atuação em sua performatividade não devia produzir significados novos, próprios, somente tinha que limitar-se a dar expressão aos que o autor havia encontrado ou inventado em

seu texto.²⁵ (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 160, tradução minha)

Sob essa visão o treinamento do ator deveria estar em função de capacitá-lo para a expressão de signos, previamente estabelecidos pelo autor. Era uma tentativa de transmutar o corpo fenomênico do ator em um “<<texto>> de signos a serviço dos sentimentos, dos estados de ânimo, etc., de um personagem”²⁶ (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 160), conhecido como “encarnação” da personagem. A ideia de encarnação foi logo rechaçada no início do século XX dando lugar a um teatro com vistas à materialidade corporal do ator. Com Meyerhold e outros vanguardistas do século XX o corpo do ator passou a ser trabalhado como uma máquina da qual fosse possível extrair certa precisão e justeza de movimentos e ações com base em um treinamento direcionado. Conforme Fisher-Lichte, “em ambos os casos topamos com o fantasma do controle absoluto do corpo” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 167). Ainda que fazendo uma inversão da teoria da encarnação da personagem, o método de Meyerhold também estava vinculado à ideia de transmitir significados ao espectador, com a diferença de que pela via da encarnação se fazia necessário que o espectador pudesse decifrar os movimentos que lhe eram

²⁵ Na tradução castelhana: “su tarea debía limitarse a transmitir al público los significados que el autor había expresado en su texto por medios lingüísticos. El arte de la actuación en su performatividad no debía producir significados nuevos, propios, sino que tenía que limitarse a darles expresión a los que el autor había hallado o inventado en su texto.” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 160)

²⁶ Na tradução castelhana: “<<texto>> de signos al servicio de los sentimientos, los estados de ánimo, etc., de un personaje.” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 160)

apresentados, enquanto pela biomecânica de Meyerhold se buscava suscitar no corpo do espectador, por meio dos movimentos do ator, uma resposta afetiva que geraria um significado novo, não estipulado por um texto literário, mas como efetuação da materialidade corporal.

A tensão entre ser-corpo e ter-corpo, segundo Fischer-Lichte (2011), levou ao conceito de “corporização”²⁷ (*corporización*), a partir das experimentações dos anos 1960, principalmente nas pesquisas de Jerzy Grotowski, para quem:

ter-corpo é idissociável de ser-corpo. Para ele, o corpo não é um instrumento nem um meio de expressão nem um material para a constituição de signos, senão que sua <<matéria>> se <<queima>> na e pela atividade do ator e se transforma em energia. O ator não domina seu corpo – nem no sentido de Engel nem no de Meyerhold –, deixa que se converta ele mesmo em ator: o corpo atua como uma mente corporizada (*embodied mind*)²⁸. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 170, tradução minha)

²⁷ Para Erika Fischer-Lichte, “corporizar significa neste caso fazer que com o corpo, ou no corpo, se torne presente algo que só existe em virtude dele” (na tradução castelhana: “corporizar significa en este caso hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él”) (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 172).

²⁸ Na tradução castelhana: “tener-cuerpo es indisociable de ser-cuerpo. Para él, el cuerpo no es un instrumento ni un medio de expresión ni un material para la constitución de signos, sino que su ‘matéria’ se ‘quema’ en y por la actividad del actor y se transforma en energía. El actor no domina su cuerpo – ni en el sentido de Engel ni en el de Meyerhold –, deja que se convierta él mismo en actor: el cuerpo actúa como una mente corporizada (*embodied mind*). (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 170).

De fato, o teatro contemporâneo estruturou-se na convicção de uma não separação entre corpo e mente, embora muitas práticas correntes insistam em se mostrar repletas desses dualismos. Sobre isso comenta Marinis:

Uma contribuição densa de Franco Ruffini permite aprofundar de modo interessante esse ponto, mostrando-nos como todo o nosso teatro contemporâneo se baseia na reafirmação da inseparabilidade corporeamente como dado profundamente natural, embora frequentemente contraditado pela experiência cotidiana. É de fato a unidade corpo-mente — argumenta Ruffini — que permite ao ator o acesso à dimensão da “precisão ativa”, ou seja, da “improvisação na partitura”, que se mostra indispensável a fim de libertar-se dos riscos mortais — do ponto de vista artístico — da repetição e do automatismo, riscos próprios da “precisão passiva” (corpo sem mente), e a fim de recuperar uma espontaneidade criativa *para além* da técnica. (MARINIS, 2000, p. 150)

O reconhecimento da unidade corpo-mente não levou automaticamente a uma realização de práticas incorporadas, no sentido da não sujeição do corpo a uma mente que o instrumentaliza. Os estudos do corpo vêm mostrando uma complexidade maior na relação deste com o meio e com a própria subjetividade. Todo esse processo de redescoberta do corpo enfrentou obstáculos e incorreu em diversos enganos e contradições. As propostas iniciais de treinamento e educação do corpo foram em muitos casos tomadas como receitas prontas e aplicadas de maneira equívoca na busca por produtos artísticos inovadores, desconsiderando aspectos culturais e individuais, chegando até a contradizer ideias

originais de seus fundadores. Quantas informações não chegaram até nós desconstruídas, mal interpretadas? Muito do conhecimento sobre o corpo a que se chegou no século passado se perdeu em meio a traduções e reproduções de mal-entendidos.²⁹ Após séculos de investigações, ainda estamos longe de conseguir responder plenamente à pergunta: “Do que o corpo é capaz?” E precisamos mesmo dessa resposta? Antes de pensar em esgotar as possibilidades, podemos pensar em multiplicá-las. Quanto mais respostas houver, mais rico será o trabalho o ator.

A discussão sobre o corpo é complexa. Ele pode ser pensado sob várias perspectivas e à luz de cada novo olhar novos corpos emergem³⁰. Aqui proponho um olhar sobre/com o corpo e seus processos inventivos, juntamente com o professor Carlos Augusto Peixoto

²⁹ Como, por exemplo, a querela das traduções dos escritos de Stanislavski. No Brasil, dentre os livros de mestre russo publicados, até o momento somente *Minha Vida na Arte* não foi traduzido da versão americana, mas sim do original em russo, por Paulo Bezerra, e editado pela Civilização Brasileira, do Rio de Janeiro, em 1989 (na verdade, a edição de *Minha Vida na Arte* publicada anteriormente no Brasil, pela editora América — e hoje de difícil acesso —, partiu da tradução francesa de Nina Gurfinkel e Léon Chancerel). A defasagem de tempo entre *A Preparação do Ator* e os demais livros de Stanislavski sobre a formação do ator também contribuiu para uma interpretação equivocada da obra do encenador russo.

³⁰ A fenomenologia e a psicanálise, por exemplo, engendraram concepções de destaque sobre a corporeidade. Ver *A fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty (1945), e *O estádio do espelho como formador da função do eu*, de Jacques Lacan (1966).

Junior³¹, em seu artigo *O corpo intensivo: notas para uma concepção não-representacional*:

[...]nossa intenção não é considerar o corpo como um “fenômeno” ou como um suporte imaginário para inscrições simbólicas, nem criticar essas teorias, dadas, inclusive, toda a complexidade que lhes é própria, mas tentar abordar o universo corporal como uma espécie de metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo. Assim, ele pode ser pensado como um feixe de forças, transformador de espaço e tempo, emissor de signos e transemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se. Trata-se de um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo, ao mesmo tempo, na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento de sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado de sua alma ou pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode entrar em diferentes devires de acordo com movimentos e velocidades cambiantes (PEIXOTO JUNIOR, 2008, p. 135)

³¹ Carlos Augusto Peixoto Júnior é psicólogo, psicanalista, doutor em saúde coletiva, professor do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Um corpo que não cabe na fenomenologia, não cabe na psicanálise, não cabe na biologia. Falo de um corpo que não cabe. Um corpo de intensidades, que transcende os limites a ele impostos pelas tentativas de definição. O que é um corpo? Paradoxalmente, para o teatro, o corpo é o resto. Se tirarmos tudo o que se pode tirar do teatro – a palavra, o texto, o cenário, o som, o público, etc. – o que resta? Resto o corpo. O corpo é o teatro em carne viva, não pode ser afastado deste sem que cause sua morte. Em primeira e última instância, o teatro está no corpo.

Compreender então do que é feito esse corpo e principalmente como ele se relaciona com o mundo é do ofício do ator. Logo nas primeiras vezes que me questionei sobre a eficácia dos processos criativos dos quais participava, ficou claro para mim que eu não compreendia meu corpo. Seguiu cegamente instruções de terceiros, acompanhava propostas, exercícios, e me surpreendia por não obter “resposta”. Quando muito eu me limitava a reproduzir movimentos ou a tentar representar ideias mentais, que me inundavam numa espécie de auto preservação: “faça alguma coisa!”, “tente isso!”, “esse movimento”, “lembra aquele?”, “todo mundo está criando algo e você não saiu do lugar”, “faça qualquer coisa, é melhor do que nada!”. Bem mais complicado e importante do que instruir adequadamente o corpo é ter a noção e a sensibilidade da dimensão da escuta. Faltava-me a delicadeza de saber ouvir meu corpo. Deleuze, ao falar sobre a relação de interferências mútuas entre a filosofia, a arte e a ciência, reflete algo que considero pertinente aqui: “Uma disciplina que se desse por missão seguir um movimento criador vindo de outro lugar abandonaria ela mesma todo papel criador. O importante nunca foi acompanhar o movimento do

vizinho, mas criar o seu próprio movimento. Se ninguém começa, ninguém se mexe.” (DELEUZE, 2008, p. 156).

O encontro com a Biologia do Conhecer (1995), de Humberto Maturana e Francisco Varela, foi determinante para mim na ressignificação da experiência de **ser** corpo. Ao explicar o ser vivo como um sistema *autopoiético* (que produz a si mesmo) e esmiuçar as relações que o definem, esses autores semeiam uma nova rede de pensamento que me permite construir um olhar mais generoso e paciente sobre os processos inventivos e refletir sobre as camadas que os compõem.

O conceito de *autopoiese* provém da constatação de Maturana sobre a circularidade celular³², que o levou, junto com Francisco Varela, a identificar os seres vivos como *máquinas autopoiéticas*. Segundo esses autores, a característica principal que define um ser vivo é sua capacidade de produzir a si mesmo, considerando que as informações celulares não percorrem um caminho unidirecional, mas estabelecem uma relação dinâmica, circular. O ser vivo é então entendido como um “sistema de processos de produção de componentes” (MATURANA e VARELA, 1997, p. 71), o qual gera novos componentes que geram processos que por sua vez o produzem:

³² “Quando falo de circularidade, me refiro a uma dinâmica circular dentro do organismo (vale dizer uma circularidade no interior do sistema nervoso assim como uma circularidade na realização da autopoiese), que faz com que este organismo se confronte com o meio como uma totalidade circular.” (tradução minha).

“Cuando hablo de circularidad, me refiero a una dinámica circular dentro del organismo (vale decir una circularidad al interior del sistema nervioso así como una circularidad en la realización de la autopoiesis), que lleva a que este organismo se enfrente al medio como una totalidad circular.” (MATURANA e PÖRKSEN, 2004, p. 80).

Autopoiese no âmbito da biologia revela que o ser vivo não é um conjunto molecular, mas sim uma dinâmica de relações entre moléculas, que, de forma não estática, mas em contínua interação e transformação, produzem a si mesmas e especificam uma fronteira, a película de uma rede, uma membrana, que, por sua vez, não só delimita a rede em si, como, de acordo com a circularidade apontada acima, também participa desta rede de transformações autocriadoras do ser vivo. (SCALARI, 2010, p. 13-14)

Tal conceito representou uma transformação importante, redefinindo a maneira como se pensavam os indivíduos e sua interação com o meio. Se antes conhecer algo significava identificar todos os seus elementos constitutivos de forma isolada, com a teoria da *autopoiese*, conhecer passou a abarcar as relações dos elementos entre si e com o meio. Nos seres vivos essa relação é de autoprodução, é o que caracteriza sua organização *autopoietica* e os diferem dos seres não vivos. Para Maturana e Varela (1997), “conhecer é fazer e fazer é conhecer”. Essa nova vertente do pensamento extrapola o domínio da biologia e influencia outros campos do saber, como as ciências cognitivas. Ali se destaca, pois elimina a ideia de um “eu” fixo e apresenta a existência dos seres vivos como resultado de uma rede de processos que se auto-organizam e se autoconstroem constantemente:

Entretanto, apesar de ressaltar a autonomia da vida, a Autopoiesis irá suspender as certezas do modo como apreendemos o mundo, lembrando sempre que nossa visão particular não pode ser universalmente válida, pois “toda reflexão

produz um mundo. Sendo assim, é uma ação humana realizada por alguém em particular, num lugar em particular”. (ANDRADE, 2012, p. 102)

Com isso, o conhecimento não pode mais ser entendido como representação do mundo, pois o mundo e os objetos cognoscíveis não estão dados *a priori*, mas se criam e se organizam mutuamente. Organismo e meio são entendidos pela *autopoiese* como efeitos dessa rede de processos que os constituem, sendo que ambos interferem mutuamente na constituição um do outro. Conhecer é, então, uma ação no mundo e não simplesmente interpretação de dados. Tal ação, por sua vez, não é determinada nem pelo organismo nem pelo meio. A maneira como vejo e/ou entendo algo depende antes da minha estrutura do que da estrutura do que é observado. A esse processo Maturana e Varela (1997) chamam *determinismo estrutural*. Antes de avançar é importante aqui entender a distinção entre organização e estrutura:

Entende-se por organização as relações que devem se dar entre os componentes de um sistema para que este seja reconhecido como membro de uma classe específica. Entende-se por estrutura os componentes e as relações que concretamente constituem uma determinada unidade e realizam sua organização. Por exemplo, na descarga, a organização do sistema de regulação do nível d'água consiste nas relações entre um aparelho capaz de detectar o nível da água e um outro capaz de interromper o fluxo de entrada da água. No banheiro doméstico, encontramos um sistema misto de plástico e metal que consiste numa bóia e numa válvula de passagem. Essa

estrutura, todavia, poderia ser modificada substituindo-se o plástico pela madeira, sem alterar o fato de ser um sistema de descarga. (MATURANA e VARELA, 1995, p. 87)

Ambas, organização e estrutura, são características do mesmo fenômeno, não havendo hierarquia entre elas. A organização que caracteriza um ser vivo é a organização *autopoiética*. As estruturas diferem dentro dos limites de manutenção de sua organização, ou seja, a estrutura pode ser modificada desde que conserve a vida do organismo.

As mudanças estruturais que sofro são em decorrência da minha interação com o meio em que vivo. Essas mudanças serão determinadas não pelo meio, mas pela maneira como o organismo “enxerga” as propriedades do meio e as integra em sua dinâmica *autopoiética*, e isso vai depender do estado atual da estrutura. Nem o meio, nem o organismo determina de maneira instrutiva a interação, pois não podem controlar seus efeitos, mas ambos são modificados em decorrência dela. Conforme explicam os autores (1997, p. 131), um agente perturbador (organismo ou meio) desencadeia mudanças que serão “determinadas pela estrutura do sistema perturbado”.

Pode-se concluir que as relações entre organismo e meio são relações de criação e não de determinação. Nessas relações há uma congruência estrutural necessária para que ambos se mantenham: “Existindo tal compatibilidade, meio e unidade atuam como fontes mútuas de perturbações e desencadeiam mudanças mútuas de estado, num processo contínuo que designamos com o nome de *acoplamento estrutural*.” (MATURANA; VARELA, 1995, p. 133). As interações que provocam mudanças de estado da estrutura,

conservando sua vida, entram no domínio das perturbações, enquanto interações prejudiciais à manutenção da vida do organismo entram no domínio das interações destrutivas (MATURANA; VARELA, 1995).

A relevância da *autopoiese* para a concepção de corpo reside principalmente na subversão da relação entre sujeito e objeto, que passam a ser entendidos como efeitos do processo de conhecer e não como ponto de partida. São construídos pela prática e se afetam mutuamente. Essa nova maneira de lidar com o corpo (e com os demais seres, vivos ou não) retoma em certa medida a ética espinosiana que, já no século XVII, defendia a ideia de um corpo construído por afetos.

Em sua *Ética* (1992) Espinosa (1632-1677) trata da natureza dos afetos e da potência da mente sobre eles. Ele define afeto como “as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as idéias dessas afecções” (ESPINOSA, 1992, p. 98); considerando, assim, que o corpo pode ser afetado de muitas maneiras, tendo sua potência de agir aumentada ou diminuída, ao passo que existem também afetos que não aumentam nem diminuem essa potência. Para Espinosa, o corpo existe como conjunto relacional e potência de afetar e ser afetado. Corpo que não é uma estrutura fixa, demarcada, mas que se compõe pelas relações dinâmicas entre suas partes intensivas e extensivas. Ferracini explica que “qualquer corpo é um conjunto de partes - e “partes” deve ser entendido aqui como qualquer elemento extensivo - partes concretas visíveis e atuais que o formam - ou elementos intensivos - partes singulares, econômicas, sociais, culturais invisíveis e virtuais – que o atravessam” (FERRACINI, 2014, p. 154). Espinosa trata corpo e mente como sendo

uma mesma coisa, concebidas sob atributos diferentes. Segundo seu pensamento, a mente não determina o corpo nem o corpo determina a mente:

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer. (ESPINOSA, 1992, p. 101)

Essa questão sobre o corpo perdura. Está diretamente ligada às questões de preparação do ator, cujo trabalho é em grande medida a investigação constante do próprio corpo, e do corpo coletivo do qual é parte³³, buscando aumentar sua potência de agir e agir mais, mediante o maior e mais diverso número de afetos. Agir é agir pelo afeto, o contrário é padecer nas paixões (ESPINOSA, 1992). No entanto, não estamos automaticamente sensíveis a todo tipo de afeto nem mesmo somos afetados de forma idêntica:

Assim, a própria experiência ensina, não menos claramente que a razão, que os homens se julgam livres apenas porque estão conscientes de suas ações, mas desconhecem as causas pelas quais são determinados. Ensina também que as decisões da mente nada mais são do que os próprios apetites: elas variam, portanto,

³³ O ator é um corpo singular e também um corpo coletivo, ao passo que é parte de outros contextos que não apenas o individual, como por exemplo a comunidade em que está inserido, a cultura etc (FERRACINI, 2014). Em ambos ele possui uma potência de agir, um poder de afetar e ser afetado, uma relação de repouso e velocidade diferentes que o mantém parte integrante daquele corpo.

de acordo com a variável disposição do corpo. Assim, cada um regula tudo de acordo com o seu próprio afeto e, além disso, aqueles que são afligidos por afetos opostos não sabem o que querem, enquanto aqueles que não têm nenhum afeto são, pelo menor impulso, arrastados de um lado para o outro. (ESPINOSA, 1992, p. 103)

Nisso reside a importância, em especial para o ator, de aprender a ser afetado: ser mais sensível às diferenças do mundo e movido por elas. Estar não só consciente da ação, mas conhecer as causas que lhe dão fim.

Deleuze (1978), em uma de suas aulas sobre Espinosa, faz uma leitura do afeto como a variação da potência de agir do indivíduo determinada pelas ideias que se tem, enquanto a afecção é definida como “o estado de um corpo considerado sofrendo a ação de um outro corpo”, ou seja, as mudanças desencadeadas no organismo cuja causa pode ser identificada no contato (ou acoplamento) com outro organismo/estrutura. Espinosa classifica os tipos de afeto em duas categorias principais: a alegria, quando nossa potência de agir é aumentada, e a tristeza, quando nossa potência de agir é diminuída. Pode-se dizer que os corpos definem-se por interações complexas, nem sempre resultantes de causas adequadas definem-se na relação com outros corpos.

Ora, um corpo deve ser definido pelo conjunto das relações que o compõem, ou, o que dá exatamente no mesmo, pelo seu poder de ser afetado. E enquanto vocês não souberem qual é o poder de ser afetado de um corpo, enquanto vocês o aprenderem assim, ao acaso dos

encontros, vocês não estarão de posse da vida sábia, não estarão de posse da sabedoria. (DELEUZE, 1978, não paginado)

Bruno Latour (2008), filósofo das ciências, parte do mesmo princípio ao buscar definir o corpo como:

[...] um interface que vai ficando mais descritível quando aprende a ser afectado por muitos mais elementos. O corpo é, portanto, não a morada provisória de algo de superior - uma alma imortal, o universal, o pensamento - mas aquilo que deixa uma trajectória dinâmica através da qual aprendemos a registar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo. É esta a grande virtude da nossa definição: não faz sentido definir o corpo directamente, só faz sentido sensibilizá-lo para o que são estes outros elementos. (LATOURE, 2008, p. 39)

Pensar o corpo como essa interface que vai sendo colocada em movimento, adquirindo atributos e habilidades conforme é sensibilizado (afetado) a novos elementos reitera a percepção de que este não é um material dado e sim construído. Adquire-se um corpo. Quanto mais experiências o corpo vivencia, mais qualidades e aptidões ele adquire. Quanto mais o corpo é exposto a afetos diferentes, mais apto ele se torna para apreender o mundo a sua volta e expressar-se nele. Por intermédio dos acoplamentos com outras estruturas (vivas ou não) o corpo estabelece relações que o definem, na medida em que o criam. Cada corpo singular nos mostra incontáveis possibilidades de afetação e ação no mundo; e cada uma das formas em que ele se apresenta constituído refere-se a uma elaboração determinada pelo período histórico. Assim, não há

verdades a serem descobertas, mas diferenças a serem articuladas.

Aprender a ser afetado, segundo Latour (2008), é um trabalho progressivo, que pode ser articulado por meio de proposições e mediado por arranjos artificiais. Em seu texto³⁴ o autor utiliza o treinamento de pessoas para a indústria de perfumes como exemplo para explicar a aprendizagem dos afetos: por intermédio de uma maleta de odores composta com diversas fragrâncias contrastantes entre si, busca-se ensinar os narizes a identificarem as diferenças sutis entre elas. Isso é feito dispondo as fragrâncias da maleta de forma sistemática, em sequência de contrastes para que os narizes sejam afetados na ordem proposta pelo professor. Assim, em uma semana, pelo treino, adquiriu-se um nariz que aprendeu a ser sensível a nuances que antes passavam despercebidas. Agora este mesmo nariz é capaz de registrar o mundo dos odores de forma mais ampla. Maleta de odores, professor, os indivíduos do teste, os químicos que fabricam as fragrâncias, todos estes são arranjos artificiais que “são *dispostos em camadas* simultâneas para sensibilizar o meu nariz para as diferenças, nomeadamente para ser levado a agir pelo contraste entre duas entidades” (LATOURE, 2008, p. 42). As referidas camadas são camadas de diferenças, sobre as quais Latour fala utilizando o termo *articulações*. Ele define sujeitos inarticulados como sendo os que demonstram sempre o mesmo comportamento, fazendo sempre o mesmo, sob estímulos diferentes; e sujeitos articulados, aqueles que aprendem a ser afetados pelos outros, que conseguem captar as diferenças e criar coisas novas (LATOURE, 2008). Ele explicita que:

³⁴ Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência, 2008.

A principal vantagem do termo articulação não é a sua associação, em certa medida ambígua, a capacidades linguísticas ou sofisticação; é antes a sua capacidade para trazer a lume os componentes *artificiais* e *materiais* que permitem progressivamente adquirir um corpo. (LATOURE, 2008, p. 43).

As articulações, ao contrário das afirmações que são ou verdadeiras ou falsas, são infinitas e não buscam “a verdade” inquestionável de um resultado, buscam serem sensíveis a mais e mais diferenças e mediações, gerando assim mais corpos: “Quanto mais controvérsias articulamos, mais vasto se torna o mundo” (LATOURE, 2008, p. 45). Assim,

[...] deixamos de trabalhar com afirmativas que são julgadas falsas ou verdadeiras (em função de corresponderem ou não à realidade) e passamos a utilizar *proposições articuladas*, avaliadas a partir de sua capacidade de produzir *bons* vínculos – que são produtivos, que fazem algo, que movem o mundo – ou *maus* vínculos – que nada acrescentam, limitando-se a reproduzir (a representar) o que se conhece. (ARENDETT e COSTA, 2005, p. 62)

Haverá limite para a capacidade de afetação e criação do corpo? Se considerarmos a matéria como uma das manifestações da energia, conforme nos ensina a física contemporânea, arriscaremos dizer que não existem realmente fronteiras à fenomenologia do corpo,

o que existem são proposições que ainda não foram articuladas³⁵.

Se as vertentes apresentadas são mais ou menos verdadeiras, dentro do espectro de teorias sobre o corpo, pouco importa. Digno de atenção e nota é a eficácia de tais pressupostos para pensar a inserção do corpo no mundo e seus desdobramentos possíveis – consequentemente, o corpo do ator e seus processos constitutivos.

2.2 Implicações

Os acoplamentos estruturais de Maturana e Varela, os encontros afetivos de Espinosa, as proposições articuladas de Latour, dadas suas especificidades e períodos históricos, são ideias que trago para esta conversa sobre o corpo pois vão ao encontro da noção de um corpo aberto, poroso, capaz de estabelecer vínculos, os mais diversos, e se inventar a partir deles. Considero importante, para esse trabalho, que o leitor retenha essa ideia de corpo que é efeito de um processo autoprodutivo, um corpo produtor e produto de si mesmo, relação que proponho como análoga à do trabalho do ator em processo de preparação/criação.

As ideias discutidas ao longo deste capítulo têm implicação direta na percepção do sentido do trabalho o ator e alicerçam minha proposta sobre as possibilidades de intervenção na construção de um corpo inventivo.

O acoplamento estrutural conforme é pensado pela biologia serve aos propósitos da adaptação do ser vivo: havendo compatibilidade entre organismo e meio,

³⁵ O termo *proposições articulada* foi cunhado por Bruno Latour (2008) e refere-se às articulações de diferenças que conferem movimento aos actantes.

haverá adaptação. No entanto é possível expandir o pensamento de Maturana e Varela para além dos domínios da biologia, e pensar outros fenômenos a partir dos mesmos princípios. Foi o que fizeram Gilles Deleuze e Félix Guattari ao discutirem a *autopoiese* pela ótica da filosofia e se questionando a partir dela sobre a produção de subjetividade³⁶. A *autopoiese* como conceito filosófico difere da função científica, por manter suas características (como autonomia, auto-criação etc.), mas suprimir a relação direta com a manutenção da sobrevivência do sistema *autopoietico*. Assim, Deleuze e Guattari promovem “um devir filosófico da função *autopoietica*” (KASTRUP, 2008), utilizando Maturana e Varela como intercessores para problematizar a subjetividade descentrada da noção de sujeito³⁷.

A partir da dimensão filosófica da *autopoiese* posso pensar as interações que compõem o corpo cênico em termos de acoplamentos estruturais e perturbações. Revela-se o caráter imprevisível e indeterminável de todo processo inventivo, condicionado que está aos desdobramentos dos encontros (bons ou ruins) entre corpos e materiais. A prática teatral, nesse

³⁶ Mais sobre esse assunto no artigo de Virgínia Kastrup *Autopoiese e subjetividade - sobre o uso da noção de autopoiese por G. Deleuze e F. Guattari*, no livro *Políticas da cognição* (2008).

³⁷ “Pois Guattari, sem negar a existência do sujeito, recusa sua concepção tradicional como essência última da individuação propondo, em seu lugar, a ênfase na subjetividade como processo, a tomada da “relação entre o sujeito e o objeto pelo meio”. A subjetividade é então concebida como pré-subjetiva, constituída de múltiplos vetores heterogêneos — dispositivos sociais, técnicos, físicos e semiológicos — a partir dos quais pode ganhar consistência um território existencial, pode emergir um sujeito.” (KASTRUP, 2008, p. 60).

sentido, é um processo de conhecer que ocupa o lugar do meio, “um meio que, em lugar de reunir realidades preexistentes, responde pela criação concreta das extremidades” (KASTRUP, 2009, p. 14). O ator não só modifica o meio em que está inserido, mas é também modificado por ele. Ao acoplar-se com outros atores, materiais de cena, ou qualquer outro material com o qual escolha trabalhar, acontecem perturbações mútuas que dentro dos limites da estrutura individual de cada ator irão desencadear transformações, diferenças, movimentos, afetos, com os quais esse mesmo ator constrói a si mesmo e à sua arte.

Essa aprendizagem do mundo acontece ininterruptamente, em diferentes graus de intensidade, para todos os indivíduos. No caso do ator, o que o difere dos demais indivíduos é a busca consciente por acordar seu corpo para os afetos do mundo. Assim como no treino de narizes apresentado por Latour (2008), pode-se dizer que os atores treinam para ter um corpo articulado, ou seja, para que seus corpos sejam sensíveis a mais e mais diferenças e que essas diferenças os ponham em movimento. O sentido do treinamento do ator, aqui proposto, é o de aprender a ser afetado por diferenças, ou seja, aprender a ter um corpo. O corpo cênico é construído e sua história refletirá a história de seus acoplamentos estruturais. É também um corpo em constante transformação. Parafraseando Kastrup (2009): o corpo do ator não é construído como se constrói uma casa, que fica pronta e pode ser ocupada. Essa construção é um processo ininterrupto de práticas que mantêm o corpo de tal ou qual maneira.

Penso tais práticas que se sucedem na construção do corpo do ator dentro do que Latour chamou de proposições articuladas. São propostas que quando colocadas ao ator propiciam que seu corpo se

articule com outros elementos e crie coisas outras, diferentes. Isso ocorre em decorrência de proposições *bem* articuladas, que são aquelas fecundas, produtivas, ricas, originais (Latour, 2008) e que ao mesmo tempo em que articulam as percepções do ator também oferecem a ele espaço para diferir. Assim, a cada nova articulação, novos corpos emergem³⁸. É interessante observar que a consequência mais marcante, para este trabalho, das teorias citadas neste capítulo é nos permitir pensar o corpo não em função de uma conceituação mais ou menos correta, mas nos termos dos devires que nos caracterizam.

38

Essas ideias serão retomadas nos capítulos que seguem.

3. DEVIR INVENTO

Por onde começar a criar? Como aprender a criar? O que está em jogo nesse processo? Qual é esse processo? – são as perguntas que rondavam minha cabeça cada vez que eu entrava em uma sala de ensaio.

O vai e vem de devires não sossegava: corpo-tensão, corpo-medo, corpo-coletivo, corpo-metáfora, corpo-silêncio, corpo-dúvida... Mas não conseguia habitar o corpo-inventivo. Talvez nem soubesse identificá-lo. Era para mim um corpo ausente.

Já adianto que a resposta para essas perguntas é: o tempo.

O encontro com Virgínia Kastrup (2004; 2007; 2008; 2009; 2012; 2015) foi determinante para mim: sob a ótica da cognição inventiva tornou-se possível vislumbrar um “como” pensar os processos criativos, compreendendo que o problema da criação é um problema da cognição, mas que até então não havia sido colocado. Retomando outra vertente da modernidade – a ontologia do presente – Kastrup lança a cognição no devir e nos mostra como ela se configura como uma prática de mediação e criação de híbridos e não apenas um processo mental de representação. Prática incorporada que acontece no tempo presente, que é o tempo da invenção³⁹.

³⁹ “Ao tratar de Deleuze, lidamos com uma ética do acontecimento, em cuja internalidade se busca não o tempo constituído pela continuidade e eternidade, mas o aberto pelo intempestivo da atualidade, sem categorias fixas, pelo qual o sujeito torna-se diferente do que é, sendo ele mesmo.” In: Deleuze. Revista Corpo, arte e clínica. Disponível em: http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/?page_id=62. Acessado em: 20 de janeiro de 2016.

Em seu livro “A invenção de si e do mundo” (2007), a autora chama a atenção para o fato de os grandes sistemas psicológicos da modernidade compreenderem a cognição como espaço de representação, invariante e operando segundo leis gerais, ou seja, “que ocupa o espaço intermediário das relações entre sujeito cognoscente e o objeto que se dá a conhecer.” (KASTRUP, 2007, p. 21). Os dois pólos (sujeito e objeto) estão dados *a priori* e a cognição apenas faria o papel de reconhecimento, o conhecimento se daria nesse meio sem considerar que tanto objeto quanto sujeito pudessem causar efeitos recíprocos e variações na cognição. Dentro desta perspectiva, segundo a autora, a invenção é inexistente, pois a cognição não comportaria transformações e/ou variâncias. A invenção, portanto, não é representação.

A criatividade, essa sim estudada pela psicologia, se difere da invenção. Criatividade é entendida como instrumento da inteligência, sendo, portanto, uma habilidade cujo foco principal é a solução de problemas. Nesse sentido a criação é mal analisada, pois é subsumida a uma função intelectual: “Por não haver distinguido a criação da inteligência, a psicologia da criatividade não fez do problema da criação um verdadeiro problema.” (KASTRUP, 2007, p. 20). A criação, dentro do espectro da criatividade, opera dentro dos limites impostos pela invariância da cognição. A invenção não é criatividade.

O que Kastrup (2007) sugere é uma reinvenção dos estudos da cognição, retomando o projeto epistemológico da modernidade. A invenção surge então como um “movimento de problematização das formas cognitivas constituídas” (p. 17), como produtora de novidade, reativando resíduos da própria modernidade, dentre o mais significativo: o tempo. É a dimensão

temporal que escapava aos domínios cognitivos vigentes que vai permitir surgir a invenção, outros caminhos de cognição. Não é o caso de se dizer “melhor” que as abordagens tradicionais, mas apenas um deslocamento do foco de interesse, uma abertura para pensar uma cognição aberta a transformações, adaptações, indeterminismos. A invenção, portanto, não é um processo psicológico a mais, é um modo de colocar o problema da cognição (KASTRUP, 2007).

É bom frisar que o foco da pesquisa de Kastrup não é o campo das artes, o que significa que suas elaborações não versam diretamente sobre a práxis teatral. No entanto, estão imbricadas em seu modo de operar. Com Kastrup pude perceber que minhas questões não eram respondidas porque a cognição tradicional não dá conta de responder os questionamentos da arte.

A autora define assim a invenção:

Buscando lançar luz sobre o que deve ser entendido por invenção, retomo a etimologia da palavra latina *invenire*, que significa encontrar relíquias ou restos arqueológicos (STENGERS, 1983). Tal etimologia indica o caminho a ser seguido: a invenção não opera sob o signo da iluminação súbita, da instantaneidade. Esta é somente sua fenomenologia, a forma como ela se dá à visibilidade. A invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de *tateio*, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado, com a matéria. Nos bastidores das formas visíveis ocorrem conexões com e entre os fragmentos, sem que este trabalho vise recompor uma unidade original, à maneira

de um puzzle. O resultado é necessariamente imprevisível. A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum a “invenção” e “inventário”. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante. A memória não é aqui uma função psicológica, mas o campo ontológico do qual toda invenção pode advir. Não é a reserva particular de um sujeito, nem se confunde com o mundo dos objetos. Ela é a condição mesma do sujeito e do objeto. (KASTRUP, 2007, p. 27)

A invenção, assim exposta, põe em crise as categorias de sujeito e objeto, fundamentais à teoria representacional da cognição. Com a cognição inventiva sujeito e objeto passam a existir como efeitos e deixam de ser considerados como dados *a priori*. Eles não se dão a conhecer, e sim, estruturam-se mutuamente: “A cognição define-se, a partir de então, como invenção, em vez de a criação ser tomada como um caso particular da atividade cognitiva” (KASTRUP, 2007, p. 30). Isso significa que a cognição é a responsável pela invenção do mundo e de nós mesmos, concomitantemente, ao passo que é por meio de seu funcionamento que nos conhecemos e ao mundo. Esse processo, que acontece em rede, de forma não linear e não cronológica, não segue nenhuma lei e por isso carrega em si um caráter de imprevisibilidade.

Ainda que não seja possível prever ou instruir o processo de invenção, é possível cultivá-lo, desencadeá-lo. No caso do ator, seu processo criativo (inventivo) tem por objetivo final esse momento em que a invenção emerge, como uma surpresa, no entanto, esperada. O processo criativo então não pode se pautar por uma busca de resultados, mas por uma busca de

desestabilização. Esse é um ponto chave para o entendimento da atitude necessária para a invenção, que é uma atitude de abertura corporal ao devir inventivo.

Para Deleuze e Guattari (1997) as artes – a criação – talvez não tenham outro objetivo que não seja desencadear devires. É com o devir que o ato inventivo se relaciona: “As criações são como linhas abstratas mutantes que se livraram da incumbência de representar um mundo, precisamente porque elas agenciam um novo tipo de realidade que a história só pode recuperar ou recolocar nos sistemas pontuais.” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 95). O devir não é uma forma, é uma “passagem de vida”, que não comporta qualquer estabilidade; é uma zona de indeterminação, refere-se à experiência do entre. Na experiência do devir se encontra o que acredito ser a finalidade última do trabalho do ator: compor seu organismo com *outra coisa*. Não se trata de imitação, mas de conjugação (DELEUZE e PARNET, 1997). O aforismo “ou imitamos, ou somos”, que desassossega muitos atores, é desmentido por Deleuze. O devir rompe com esse dualismo e propõe um entre. O devir outro do ator é que é real, com consistência própria, sem necessidade de passar de um a outro, que resiste na tensão (“o devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna” (D & G, 1997, p. 57)).

Quando atua, o ator está em devir. Não é ele mesmo, mas também não imita, conjuga seu corpo a outros elementos, confere-lhes relações de movimento e repouso, afetos e inventa-se de outra maneira. Criar pressupõe então o abandono do estatuto da representação e o agenciamento de novas realidades.

Tais agenciamentos que integram a rede processual da invenção têm lugar no tempo presente, que é o próprio devir. Muitas das técnicas e exercícios

que o ator utiliza em sua preparação visam a estabelecer essa conexão com o aqui e agora⁴⁰, que também podemos chamar de “presença”: “Estar em materialidade presente é estar em estado de criação – portanto em estado de geração de diferenças (de si, do outro e da própria zona de turbulência gerada pela relação diferencial si-outro)” (FERRACINI, 2013, p. 37). Para Peter Brook, “a essência do teatro se encontra num mistério chamado ‘o momento presente’”(BROOK, 1999, p. 97). Para além da própria questão do trabalho do ator em si mesmo, a relação da arte teatral, diferentemente das outras, está do início ao fim vinculada ao aqui e agora. Jean Loup Rivière (2011) assim pondera:

Vários fatos tornam difícil a historiografia de uma arte da interpretação. De fato, só usufruímos dessa arte no instante do seu exercício. Ela só existe no seu presente, e o seu passado, como seu futuro, está excluído. Está também inteiramente vinculada com um ser vivo, portanto mortal: a obra e o artista se confundem e, portanto, possuem apenas um tempo — o de uma vida. Um ator que morre é uma obra que desaparece. (RIVIÈRE, 2011, p. 457)

Mesmo com as tecnologias, a gravação e reprodução de áudio e vídeo não dão conta da experiência teatral. A relação primordial do teatro com seu espectador só acontece plenamente na presença física de ambos.

⁴⁰ A busca por essa experiência de vivenciar o presente tem levado às pessoas de teatro a se aproximarem de técnicas orientais de meditação . Por exemplo, as pesquisas de Cassiano Sydow Quillici (PUC-SP/UNICAMP), Tânia Alice (UNIRIO), Daniel Reis Plá (UNICAMP) e Rochelle Resende Porto (UFPEL).

3.1 Ator, um criador de problemas

Vimos que a invenção consiste num movimento de problematização das formas cognitivas constituídas (KASTRUP, 2007), uma rachadura na porção estável do funcionamento cognitivo. Essa porção estável é denominada *reconhecimento*:

As experiências de *reconhecimento* são aquelas que permitem o reconhecimento, prático ou consciente, de um objeto: “isto é um livro”, “posso atravessar a rua”, “há aqui uma árvore”. Caracterizam-se por sua utilidade na vida prática e por assegurar nossa adaptação ao mundo.” (KASTRUP, 2007, p. 68)

É a *reconhecimento* que nos permite reconhecer e assimilar conteúdos. A autora explica que esse processo se garante pelas noções de forma e estrutura que permitem uma unidade à *cognição*. Quando somos afetados por uma experiência que extrapola os domínios de assimilação dos esquemas de *reconhecimento* é que a teoria cognitivista⁴¹ falha: surge um problema do qual a *reconhecimento* não dá conta. As experiências capazes de abalar o funcionamento *reconhecimento* são as que “retiram-

⁴¹ “Em 1956, começou a segunda fase da ciência cognitiva, o chamado período cognitivista ou computacional. Seus principais pressupostos são: a) o cérebro é um computador neuronal produzido pela evolução; b) a *cognição* resulta do processamento de informações vindas do mundo natural; c) tais informações são processadas num nível simbólico existente na estrutura cerebral. Em outros termos, o que percebemos do mundo são representações.” (MARIOTTI, 2000, p. 29)

nos de nossa banalidade cotidiana, provocam fendas ou rachaduras nos blocos cognitivos e produzem subjetividade” (KASTRUP, 2007, p. 70). São experiências de problematização que forcem a invenção. A autora faz ressalvas quanto a categorização da invenção como processo cognitivo:

Cabe advertir que a invenção a que nos referimos não corresponde a um processo cognitivo particular, como a percepção, a inteligência ou a memória, mas a uma inventividade intrínseca à cognição e a todas as suas funções específicas. A invenção é, então, a potência que a cognição tem de diferir de si mesma, de transpor seus próprios limites. Conforme já foi adiantado, trata-se de imprimir tempo à cognição, na dupla forma da cognição inventiva e da cognição inventada. (KASTRUP, 2007, p. 65)

Temos assim, que a capacidade da cognição de diferir de si mesma acontece contra os obstáculos impostos pelos esquemas de reconhecimento, ou seja, nossos hábitos. É necessário problematizar para que surjam caminhos divergentes, para colocar em crise o sistema e abrir espaço para as diferenças. No teatro esse princípio de desestabilização é muito comum e mesmo antes do conhecimento científico explicar toda a dinâmica cognitiva da criação, já havia um saber empírico entre os fazedores de teatro de que é preciso romper com o corpo cotidiano para criar. O ator e professor Newton Murce (2009) faz um pertinente jogo de palavras para se referir a esse processo:

No caso do teatro, pode-se pensar no "trabalho" da crise, a começar pela retirada do "s" na palavra. O "crie" está na crise. A

criação está na crise, até como uma injunção da crise mesma, se nos ativermos ao imperativo da forma "crie!". Cria-se, fundamentalmente, sem saber o saber — inconsciente — que (sobre)determina a criação. (MURCE, 2009, p. 104)

“Cria-se sem saber o saber”. Cria-se quando, na borda do precipício, não há alternativa senão inventar uma maneira de voar.

A invenção é, então, invenção de problemas. Note-se que a proposição desses problemas é de extrema importância, pois de nada adiantaria propor problemas que já portem ou indiquem de saída uma solução. A problematização implica uma maneira de situar o problema de forma tal que faça surgir zonas de bifurcação na operação cognitiva.

O que torna possível sermos afetados por esses problemas é a nossa condição autopoietica e autônoma. No capítulo anterior falei sobre a distinção entre os conceitos de organização e estrutura para a biologia do conhecer. A *organização autopoietica*, que é o que define o ser vivo, se constitui como rede de relações, sem centro, sem forma fixa e em constante engendramento de si mesma, cuja finalidade é a autoprodução e conservação do sistema vivo. A *estrutura autopoietica*, por sua vez, refere-se à matéria, ao corpo biológico, ao organismo concreto resultante do seu histórico de acoplamentos, este que entra em relação como meio e sofre as perturbações do ambiente. Segundo Kastrup (2007, p. 140), é “nesse nível que tornam-se visíveis os fenômenos de autoregulação e homeostase, que respondem pela desaceleração das perturbações sofridas pelo organismo e que impedem que ele fique totalmente à deriva”, lembrando que todos os acoplamentos e todas as perturbações aos quais o

organismo se dispõe são limitados em função da manutenção de sua vida.

É chamada de *clausura operacional* esse “mecanismo que responde pela invenção dos limites do vivo, por sua individuação” (KASTRUP, 2007, p. 141). Ela tem funcionamento autônomo e é capaz de manter uma estabilidade relativa para o organismo sem deixar de ser flexível, aberta ao meio, ou seja, não suprime o estado permanente de devir da estrutura:

Um sistema dotado de clausura operacional é aquele cujos processos responsáveis por sua própria realização (autopoiese) ocorrem no interior de uma unidade definida no espaço. A clausura operacional refere-se à formação de uma rede distinta e independente pela concatenação circular dos processos. (VARELA, 1989, p.86). Varela e Maturana denominam-no reiteradamente “sistema fechado”, com o intuito de distingui-lo de um sistema de entradas e saídas. (KASTRUP, 2007, p. 142)

A ideia de clausura pode dar a falsa impressão de isolamento do sistema, no entanto, a autora esclarece que “o termo clausura refere-se ao fato de que o resultado de uma operação situa-se dentro das fronteiras do sistema e não que o sistema não tenha relações com o de fora.” (KASTRUP, 2007, p. 143). A noção de clausura impõe limites ao organismo e garante sua autonomia. Esses mesmos limites não o impedem de inventar regras transitórias de funcionamento. Ela conclui: “Assim, pode-se afirmar que o que é capaz de afetar e *perturbar* o sistema, de lhe *pôr problemas* constitui o seu fora”. (KASTRUP, 2007, p. 145).

O movimento de problematização, sob uma perspectiva cognitiva, é constante e por meio dele é

possível escapar aos determinismos impostos pela reconhecimento.

Indo além, a autora esclarece que as experiências de problematização se revelam por meio de *breakdowns*. Há uma similaridade de conceitos, que por pouco não se confundem: *breakdown* é a denominação dada por Varela (1992) ao que antes chamou de “perturbação”, em conjunto com Maturana; e que, inspirada por Bergson, Kastrup chamou de “problematização”. O *breakdown* é percebido como problematização. Segundo Kastrup (2007), como já foi mencionado, ele “seria uma espécie de quebra ou rachadura na continuidade cognitiva”, que se manifesta na forma de uma hesitação em relação ao que fazer, que precede até a mais simples das ações. Essa hesitação é a própria fuga aos esquemas recognitivos.

Foi com a temática do *breakdown*, e as que o acompanham, que as perguntas que me motivaram a essa pesquisa começaram a criar corpo, estabelecer conexão com o palpável. Para mim estava claro que é essa fissura provocada pelo *breakdown*, esse exato ponto bifurcante da cognição, que o ator procura. É esse o lugar da criação, é ali que a diferença surge, é aquele espaço-tempo que o ator persegue quando se investe em um processo inventivo.

Conseqüentemente, as demandas de desconstrução/construção do corpo cênico podem ser lidas como experimentos de indução aos *breakdowns*. A parte principal do treinamento/preparação do ator tem por finalidade a perturbação de seu sistema cognitivo, forçando a invenção. O que o ator faz é criar problemas que ofereçam a possibilidade para a cognição diferir de si mesma, fugindo da reconhecimento. O momento em que ele consegue essa suspensão dos hábitos, quando ele se encontra na rachadura mesma, é ali o estado de devir

inventivo. Estado de imprevisibilidade, de borda, que corre o risco também de achar uma forma e representar. Por isso o ator precisa ser habilidoso para sustentar a tensão que antecede a tomada de decisão, o novo – o momento presente em toda sua materialidade e potência de diferenciação.

O ator, no processo inventivo teatral, é um problematizador.

Aqui me vejo à beira de contradições por facilmente ser levada a colocar a invenção sob uma ótica instrumental. A invenção não é uma ferramenta, é a condição mesma de nosso operar no mundo. Se eu falo em indução de *breakdowns* ou em um ator que cria problemas para forçar a invenção, estou falando “sobre”, em uma tentativa de cada vez mais me aproximar de uma falando “com”, lidando com os paradoxos do “como fazer”. Esse duelo entre o “desejo de” e a indeterminação do inventar no processo inventivo do ator não se dissipará, será preciso durar no *entre*.

A pergunta passa não mais por um “como inventar”, mas por um como abrir campo para as experiências inventivas.

Retomemos a ideia de “problemas” para o sistema cognitivo:

O problema não é uma forma percebida, não é uma imagem, é, antes uma potência de chegar a imagens, mas sem ter, em princípio, sua forma exterior e aparente. É só nesse sentido que o esquema dinâmico é um problema a resolver. Problema aqui não tem o sentido negativo de lacuna ou falta, mas o sentido positivo de exigência de criação. Problema que não é objetivo, que não é da ordem do percebido, mas que consiste numa problematização da subjetividade, numa exigência de criação. A invenção começa como invenção de um

problema, problema esse que exige uma solução. Só assim, precedida de problematização, a invenção pode, do ponto de vista de seus resultados, ser entendida como solução de problemas. (KASTRUP, 2007, p. 117)

O primeiro desafio é desassociar a noção de problema da de obstáculo e enxergar seu sentido positivo. Se tentarmos dar forma ao problema (o que acaba sendo nosso primeiro movimento) estaremos tentando aprendê-lo pelas vias tradicionais da representação, mas o problema não tem forma, “não é da ordem do percebido”, é uma potência de criação e não pode ser abordado de maneira representacional. Conforme Kastrup:

Penetrar na espessura do problema não é o mesmo que “compreender” uma situação. A ênfase recai sobre a problematização, sobre uma escolha que se faz diante de uma multiplicidade colorida. Conforme dissemos, a compreensão é uma categoria da representação. Um sujeito compreende um objeto, uma relação ou situação que lhe parece existir objetivamente. Compreender algo significa manter uma certa distância em relação a isso. “Entrar na espessura do problema” é, ao contrário, tocá-lo de maneira não representativa, é problematizar-se com ele (KASTRUP, 2007, p. 93-94).

Isso diz muito da relação do ator com seus materiais⁴² de criação. Trazidos para a sala de ensaio

⁴² Material, segundo Matteo Bonfitto em *O ator-compositor* (2002), é “qualquer elemento que adquire uma função no processo de construção da identidade do próprio objeto [imagens, música, fotografias, objetos pessoais]” (p. 17).

como estímulos, serão investigados, investidos, reconfigurados. Os materiais não são o problema, mas não podemos deixar de reconhecer neles a potência de devir-problema. Ao problematizar-se com eles, ao encontrar, ou melhor, inventar maneiras de tocá-los (e de ser tocado por eles) de modo não representativo, o ator pode inventar um problema.

Problematizar-se com algo é estabelecer vínculos, ou em termos espinosianos, deixar-se afetar e ser afetado por algo. A noção de vínculos, proposta por Latour, aparece como substituta da ideia de autonomia, concebida pela modernidade, tratando com isonomia os pólos sujeito e objeto. Latour defende que os fenômenos da natureza são simultaneamente descobertos e fabricados (ele usa o neologismo fe(i)tiche para dar conta da ambiguidade do que é fato e do que é feito)(ARENDDT e COSTA, 2005). Com isso torna-se possível abdicar das *afirmações*⁴³ (falsas ou verdadeiras, na medida em que correspondem ou não à realidade) e passar a operar no âmbito de *proposições articuladas*, cuja eficiência é medida por sua capacidade de produzir bons ou maus vínculos.

O trabalho do ator, que é um trabalho artesanal de construção de corpos, se beneficia do conceito de vínculos para atender às exigências de

⁴³ Afirmar-se referem-se à ideia de qualidades primárias, àquilo que o mundo é de fato, à essência indiscutível. Assim, trabalhar do ponto de vista de afirmações é trabalhar com o binarismo sim ou não, verdadeiro ou falso, de acordo com a correspondência da afirmativa com a “realidade”. Segundo Latour, a fragilidade das afirmações está em buscar reproduzir *matters of fact*, que são “os ingredientes indiscutíveis da sensação ou da experimentação; mantém-se o termo inglês para apontar a bizarria política da distinção [...] entre o que é discutível (teoria, opinião, interpretação, valores) e o que é indiscutível (os dados sensoriais, os *data*).” (LATOURE, 1999 *apud* LATOURE, 2008, p. 44).

problematizações. Seus corpos são “como corpos que aprendem a ser afectados por diferenças que anteriormente não podiam registar, através da mediação de um arranjo artificial”(LATOUR, 2008, p. 42). Os materiais de criação do ator são arranjos artificiais que exercem a função de mediação em seu processo de aprendizagem. Os atores vinculam-se a esses materiais, deixam-se afetar, sofrem ou não alterações estruturais, expandem ou contraem sua potência de agir, e eventualmente são suspensos por efeito de *breakdowns* no fluxo cognitivo, entrando em devir inventivo e podendo gerar ou não inventos interessantes. Todas essas (e outras) instâncias são camadas de diferenças que o ator articula. Articulação aqui, segundo a terminologia latouriana, é a capacidade de ser afetado por diferenças. O autor utiliza o termo *proposições* para nomear aquilo que é *articulado*:

Este termo [proposição] conjuga três elementos fundamentais: a) denota uma obstinação (posição), que b) não tem uma autoridade definitiva (é apenas uma proposição) e c) pode aceitar negociar-se a si própria para formar uma com-posição sem perder solidez. (LATOUR, 2008, p. 45)

As proposições são os saberes do mundo recortados de multiversos⁴⁴. Para Latour o conhecimento não se dá no confronto entre um sujeito conhecedor e

⁴⁴ “Recorrerei ao termo *multiverso*, tão bem usado por James, para designar este mundo: o *multiverso* designa o *universo liberto da sua prematura unificação*. É tão real como o universo, mas, enquanto este só consegue registar as qualidades primárias, o multiverso regista todas as articulações. O universo é feito de essências, o multiverso, para usar uma expressão deleuziana, ou tardiana (Tarde, 1999 reedição), é feito de *hábitos*.”(LATOUR, 2008, p. 46-47).

um objeto a ser conhecido, mas nas diferentes formas de articulação das proposições científicas, adequadas ao tempo e ao espaço. Proposições são modos de existência do conhecimento no tempo (LENCASTRE, 2008).

A relevância das proposições articuladas, em deferência às proposições afirmativas, é que estas produzem mais e mais diferenças, enquanto que as segundas são limitadas por um número finito de respostas. A proposição será considerada mais bem articulada quanto mais *bons* vínculos ela gerar. Bons e maus vínculos definem-se por sua fecundidade, capacidade de pôr em movimento, gerar diferenças, produzir novidades ou não. Quanto menos acrescentam, limitando-se a representar, piores são os vínculos.

Questão importante sobre as articulações é: elas são interessantes? Essa é uma das medidas⁴⁵ propostas por Latour para identificar a boa ciência: produzir articulações interessantes. É esse o critério de validade, ou de pertinência. Articulações devem produzir mais e melhor mundo comum. Se a articulação se limitar a repetir (reproduzir) o mundo conhecido ou piorá-lo, será considerada uma articulação ruim, ou não tão boa. Articulações devem ser transdisciplinares, devem circular entre as diferentes áreas (humanas, biológicas etc.) e produzir mundos nelas.

⁴⁵ Inspirado na obra de Isabelle Stengers e Vinciane Despret, Latour propõe uma ampliação do PRINCÍPIO de falsificação de Karl Popper, que incluiria as seguintes normativas: 1) o científico é ingrediente raro na ciência, 2) científico significa interessante, 3) científico significa arriscado, 4) procurar o que é recalcitrante em humanos e não-humanos, 5) proporcionar ocasiões para diferir, 6) nem distância nem empatia, 7) generalizações boas e más, 8) permitir um mundo comum. (LATOURE, 2008).

Boas articulações maximizam a possibilidade de recalitrância (resistência) do objeto, de levantar suas próprias questões, de contradizer o investigador, que não deve nem estar distante nem próximo demais. O objetivo é gerar diferença, gerar corpos, gerar mundos.

Se o mundo é feito de proposições e a ação do conhecimento é a articulação, o trabalho do ator é uma *artesanía* de proposições articuladas, bem como um jogo de articulações. Ao treinar, o ator está buscando aprender a ser afetado, ou seja, criar um corpo. Esse processo se dá pela articulação sistemática de proposições, na forma de exercícios físicos, jogos cênicos, e nas demais experiências inventadas em função de sua arte; os efeitos dessas experiências se expandem para a vida do ator, não se restringindo à sua arte.

A boa articulação de proposições pelo ator, ou pelo coordenador do trabalho, coloca o problema da invenção para o ator. Uma maneira de inventar problemas é inventando boas articulações. O processo inventivo do ator lhe escapa mais do que lhe pertence, e a ele cabe habitar esse e outros territórios gerando potência de invenção, considerando que “há um terreno desconhecido (e criativo) que não depende plenamente da intenção do ator, mas que pode ser acionado pela parte cabível ao exercício de sua vontade.” (NUNES, 2003, p. 129).

Se o ator se propõe exercícios baseados em afirmações, “questões de fato” (*matters of fact*), cujas respostas são esperadas, previstas, limitadas, não estará abrindo campo para as experiências inventivas, mas meramente representando o já conhecido. No entanto, se consegue trabalhar com proposições bem articuladas, ou seja, que movimentem diversas camadas de diferenças, nas quais o ator encontre espaço para

problematizar-se e diferir-se, talvez consiga lançar-se no devir inventivo. Um ator inventivo é um ator articulado, um sujeito que, parafraseando Latour, “só se torna interessante, profundo ou válido quando ressoa com os outros, quando é efectuado, influenciado, posto em movimento por novas entidades cujas diferenças são registadas de formas novas e inesperadas” (LATOURE, 2008, p. 43). Pelo treino, o ator adquire habilidades que o permitem registrar de nova forma as contrapartidas do mundo.

Experimentar o que pode ser tomado como proposição, ensaiar articulações... E pela experiência em campo identificar o que é potente, o que se multiplica, o que é interessante.

Como exemplo, as metáforas de trabalho do ator (Lakoff e Johnson, 2001; Ferracini, 2003; Nunes, 2011) são tomadas aqui como uma proposição bem articulada. Elas são a articulação de imagens, ideias, ações etc., que surgem da rotina de ensaios do ator ou do grupo de atores e que constituem uma linguagem própria entre eles, que sugerem experiências práticas e os auxiliam na entrada de zonas de experimentação. As metáforas cumprem seu papel de proposição articulada, pois põem o ator em movimento, geram diferença, ações, criam realidades. Segundo Ferracini:

O que se experimenta no trabalho prático do atador não é somente a metáfora como figura de linguagem, mas principalmente como detonadora de ação. É com um conjunto de práticas composto e instigado pelas metáforas de trabalho que o corpo se alça para fora de seu sentido/comportamento de doxa cotidiana. Portanto, é perfeitamente possível um condutor de trabalho pedir que o bailarino “dance como uma rosa que desabrocha”. E

é justamente o ingresso dessa nova metáfora no conjunto de um sistema de práticas corpóreas cotidianas enrijecidas que pode conduzir nossas ações para um novo território e alterar as percepções, micropercepções e as ações a partir da imagem dada. (FERRACINI, 2013, p. 42)

A metáfora como uma proposição articulada, particular de cada grupo, pode ser tomada como desencadeadora de *breakdowns*, como problematizadora da ação, como detonadora de desterritorializações e reterritorializações, dentro do escopo de práticas do referido grupo ou artista.

Para o linguista George Lakoff e para o filósofo Mark Johnson (2002), "a essência da metáfora é a compreensão e a experiência de uma coisa em termos de outra". A metáfora está para além de uma figura de linguagem, faz parte do nosso sistema cognitivo e atua na organização do nosso pensamento. Suas visões sobre o papel da metáfora na vida cotidiana⁴⁶ enquanto processo cognitivo e acional ecoaram em diversas pesquisas na área teatral, das quais destaco as de Sandra Meyer Nunes (2011) e Renato Ferracini (2013). Para Nunes:

As metáforas não só propõem visões alegóricas de mundo e revelam padrões de pensamento, mas dizem respeito à própria atividade cognitiva, proporcionando ignição aos atos do corpo. O trânsito de metáforas como interior e exterior, o dentro e o fora, o centro e a periferia e as partes e o todo fundamentam o conceito de ação física e os níveis de expressividade e

⁴⁶ Ver mais em *Metáforas da vida cotidiana*, de George Lakoff e Mark Johnson, 2002.

comunicabilidade do corpo. (NUNES, 2011, p. 10)

Já para Ferracini:

É a língua metáfora-arte que produz conhecimento prático e mesmo teórico quando analisada com cuidado e acuidade. É nas metáforas de trabalho que o discurso do ator, do dançarino, do mestre de cavalo marinho adquire certo patamar de conhecimento merecido e complexo, porque gera ou discursa um fazer que não necessita de qualquer conceituação para sua completude, pois pensa por si; é potente em si. É *com* as metáforas de trabalho – e não *sobre* elas – que o pensamento conceitual, reflexivo e crítico deveria se assentar. (FERRACINI, 2013, p. 41)

O que ambos discutem, amparados por Lakoff e Johnson, é a extensão da presença metafórica no trabalho do ator para muito além de uma questão apenas de linguagem e poética, mas de estrutura de pensamento, de ação. Metáfora é uma das vias pelas quais nossa cognição funciona, como experienciamos os conceitos. De fato o funcionamento das metáforas está diretamente ligado às suas bases experienciais: o sentido não é objetivo, ele é dado em termos de uma estrutura conceitual que se fundamenta na experiência física e cultural. As metáforas precisam de um contexto cultural para serem compreendidas. O sentido precisa ser construído, ele não existe descorporificado.

Apesar de Ferracini (2013) enfatizar que a metáfora de trabalho “gera potência corpórea e não tradução representativa”, a prática do trabalho com metáforas ainda me parece bastante assentada em uma lógica representacional. Ao menos em sua ignição, visto

que o ponto de partida da ação é um “como se” estabelecido pela proposta metafórica (“dance como se fosse uma rosa desabrochando”, “dance como se um peixinho minúsculo nadasse ágil em seu corpo”). A partir dessa instrução, na prática, o corpo poderá ser levado a zonas de potências e gerar novos territórios de práticas. No entanto não nasce livre da necessidade do discurso, do conceito. Na verdade, “a metáfora é um veículo para a compreensão de um conceito, suas virtudes e suas bases experimentais” (LAKOFF e JOHNSON, 2001, p. 56). O ator não tentará traduzir em movimentos a metáfora, mas será movido por ela a experimentações baseadas nos conceitos articulados.

As metáforas não são exclusivamente verbais. Nesse ponto me interessa a possibilidade de pensar uma metáfora de trabalho para o ator que não seja mediada pela linguagem, ainda que considere que toda a reflexão se dê na linguagem (MATURANA e VARELA, 1995). Considero importante essa reflexão sobre as possibilidades de metáforas para o trabalho do ator visto que elas estão presentes em todo seu processo formativo e interferem no trabalho que este faz sobre si mesmo. Elas difundem uma concepção de corpo, sendo que a mais difundida, principalmente no que tange o ofício do ator, é uma visão instrumentalista que considera o corpo um instrumento da alma (NUNES, 2011). Para Nunes (2011), a metáfora mais apropriada para descrever o corpo em vida do ator é a dinamicista, que aborda o corpo como um “sistema dinâmico e auto-organizativo”:

O escritor H. L. Mencken descreveu uma vez a música de Debussy como “uma linda menina com um olho verde e outro azul”. Algum compositor sugere uma cor particular a você? Por que você acha que isso acontece? (SCHAFER, 1991, p. 77)

Além das metáforas verbais e imagéticas, temos a música como metáfora. A música sugere ações, imagens, cores, emoções etc, em grande parte condicionada pela estrutura metafórica em que está culturalmente inserida. Por exemplo, as relações entre tons altos e alegria, tons baixos e tristeza⁴⁷ têm suas bases no mesmo sistema de estruturação das metáforas orientacionais (LAKOFF e JOHNSON, 2002), que organizam todo um sistema de conceitos em relação a outro. Diferentemente das metáforas verbais, a metáfora musical não é mediada pela palavra, entra em contato diretamente com o corpo do ator e problematiza-se nele/com ele, sem intermediários. Segundo Arthur Schopenhauer, a música, ao contrário de todas as outras artes, que são cópias de ideias, é cópia imediata da própria vontade (LOPES, 2006). Sua potência está em estabelecer acesso ao real⁴⁸, que não é passível de tradução pela palavra.

Ao acoplar-se a uma mensagem sonora musical (por meio da escuta) o ator opera em uma dimensão de aprendizagem não mediada pela linguagem verbal. A música conversa com o corpo acionando todas as suas superfícies, inventando a própria linguagem, não limitada a convenções culturais, uma vez que se aprenda a ser afetado pela música. Ela consegue acionar diferentes camadas do corpo-mente e produzir linhas de fuga diversas, não prescindindo de uma representação mental

⁴⁷ Essa relação entre tonalidades e expressão de sentimentos e emoções remonta à “Doutrina do *ethos*”, da Grécia antiga. “De acordo com a doutrina do *ethos*, a música tem o poder de agir e modificar categoricamente os estados de espírito nos indivíduos.” (NASSER, 1997, p. 243). Essa doutrina precedeu à sistematização da Doutrina dos Afetos Musicais na era Barroca.

⁴⁸ Ver em J. Lacan. O Simbólico, o Imaginário e o Real. In: **Nomes-do-pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

prévia, de simbolização; ela conversa diretamente com a vontade, com o desejo, não precisa ser interpretada, não precisa gerar significação.

Para o ator, a música como metáfora de trabalho é uma articulação interessante, permite uma “conversa” entre dois mundos que não pode ser traduzida ou interpretada, mas que gera campo de diferenciação, que desterritorializa, e reterritorializa. A música pode provocar uma abertura corporal ao devir, pois ao desestabilizar os padrões cognitivos leva o corpo às suas fronteiras, exige uma nova conduta, exige movimentos, que não podem vir apenas do intelecto. Ocorre uma hibridação corpo-música que permite o acesso a novas formas de conhecer. É um pensar que acontece na totalidade do corpo e que para tanto necessita que se mantenha o vínculo. Isso porque a música não é um intermediário que faz a ligação entre um sujeito e um objeto e tão logo se torna dispensável: ela é o arranjo mediador de um conhecer que só ocorre na hibridação corpo-música. Um corpo musical, por assim dizer, é criado nesse acoplamento que está conhecendo o mundo e compondo com ele por conexões musicais, impossíveis de se realizarem sem a presença, ou mesmo a ideia, da música.

Na escuta atenta e engajada do corpo, co-engendradora com o objeto sonoro, cria-se um corpo híbrido, um território que precisa ser habitado, explorado, e que pela novidade das relações estabelecidas está aprendendo novas conexões, criando novos nós na rede cognitiva, sendo perturbado e na fissura convocando o corpo à invenção. Uma boa articulação de proposições musicais pode desencadear *breakdowns* no ator sem muito esforço. Conhecer a música (no sentido de agir) é uma atitude de abertura corporal ao devir inventivo. Ao estabelecer esse vínculo com o objeto sonoro o corpo

está produzindo mundo e subjetividade a partir de forças não simbólicas (mas produtoras de signos), não representacionais (apesar de imagéticas), não mediadas por nenhum significado (apesar de depositárias dele). Forças abstratas cuja eficácia só é comprovada nos efeitos causados, no invento que surge do processo de invenção: o ator e o mundo.

3.2 Perturbações Musicais

Até aqui percorri, tentando estabelecer certa ordem, os caminhos da invenção, declaradamente ancorados na rede cognitiva. O processo inventivo do ator é um processo de invenção de si mesmo e do mundo que ocorre aliado à memória, aos restos arqueológicos da psique, num movimento de vai e vem, de composição e recomposição incessante em um fluxo dinâmico de problematizações. Compreendendo o corpo como autônomo, auto-criador, e ao mesmo tempo aberto aos afetos do mundo, transformando e sendo transformado por eles, vimos como se dá a processualidade cognitiva e como ela acarreta a invenção, por meio de acoplamentos estruturais (vínculos), problematizações, *breakdowns*.

É fácil estabelecer paralelos com a rotina de trabalho do ator, como quem vê traduzida nas políticas de treinamento e preparação deste toda a teoria do conhecimento científico; como se mesmo “sem saber” o artista corporal já intuísse todo o pragmatismo. Mas seria ingenuidade situar as coisas nesses termos. O conhecimento artístico e o conhecimento científico não precisam justificar-se e/ou validarem-se um ao outro, são formas distintas de conhecer. A arte não traduz, não

aplica o científico⁴⁹, mas conhece artisticamente, é substituta ou metáfora epistemológica⁵⁰ do conhecimento científico de sua época. Quando dedico meu tempo a esmiuçar os processos cognitivos e identificar relações no processo criativo do ator é no intuito de dar mais aderência ao conhecimento, gerar mais camadas, mais poros de entrada, mais vínculos para a aprendizagem.

Dentro dos processos inventivos do ator (múltiplos, idiossincráticos), acontecendo ele de forma sistematizada ou não, é correto afirmar que sempre serão eleitos alguns intercessores, mediadores, arranjos artificiais que irão compor seu ambiente de trabalho. Pode ser outro ator, objetos diversos, cenários, imagens, textos, figurinos, sons, música etc. E não somente elementos do âmbito do “fora”, mas também o ator pode utilizar como material de criação o que é de “dentro”, como memória, imaginação, sentimentos, emoções, traumas etc. O início do trabalho, anterior talvez à concepção estética, é o de construção do corpo cênico, do exercício de afetar-se e constituir-se desses afetos. Para isso o ator, ou coordenador, seleciona os materiais a serem trabalhados, ou seja, os materiais a serem problematizados. Não existe ainda o ator, nem os objetos, mas potências de diferenciação.

Não podemos instruir nem determinar a invenção, ela aparece como novidade, como surpresa. No entanto, não existiria a profissão do ator se não houvesse os mecanismos pelos quais se pode acionar a invenção, desencadear os processos que lhe dão fim. O ator, em

⁴⁹ Pode traduzir e pode aplicar, uma arte que não estabelece bons vínculos e não gera diferença pode existir limitada à esfera da representação.

⁵⁰ ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

seu treinamento, aprende a convocar o corpo para a ação inventiva. Parte de seu aprendizado compreende aprender também quais e em que velocidades e potências determinados materiais o movimentam. Quais afetos são capazes de sensibilizar seu corpo de maneira a provocar a suspensão necessária para o devir inventivo.

Como vimos anteriormente, a invenção se dá no momento de ruptura do fluxo cognitivo, na quebra da reconhecimento. Essa ruptura, essa bifurcação na cognição – como já foi mencionado – é o chamado *breakdown*, que se revela por meio das problematizações ou perturbações colocadas à rede cognitiva. Quando o ator treina, quando joga, está forçando ações (seja pela repetição, pela exaustão etc.) que rompam com seu corpo cotidiano, ou seja, seu corpo cognitivo, seus hábitos corporais. Por mais que não saiba descrever os processos que o levam a essa suspensão, ele sabe, empiricamente, que ela ocorre, que em determinado momento há um esvaziamento de sentido e é possível explorar sensações e movimentos até então desconhecidos e ampliar a potência de atuação de seu corpo.

O que o ator procura então em seu processo inventivo são maneiras de perturbar seu sistema cognitivo, caminhos para problematizar-se, e faz isso acoplando-se a outros seres (vivos ou não), deixando-se afetar. As alternativas para o afetar-se, na prática, poderão ser mais eficientes se não forem propostas apenas de forma aleatória. O ator pode aprender a estar atento às proposições e a articulá-las da melhor forma para que possa exercitar as entradas e saídas dos estados de devir inventivo.

Portanto, para cada ator, cada material terá valor único dependendo do afeto que lhe causa, do vínculo

que é estabelecido. O aprender a afetar-se abrange o aprender as diferenças de potência entre os afetos que nos afetam. É nesse sentido que me mobiliza a investigação do afeto musical para o ator.

Anne Bogart e Tina Landau (2005), na obra *The Viewpoints Book: A practical Guide to Viewpoints and Composition*, dedicam um capítulo ao trabalho com música. Segundo Nunes (2008):

Viewpoints é definido por Bogart e Landau (2005) como um processo aberto, e não uma técnica rigidamente formatada, constituindo-se de princípios ou “pontos de consciência” que o artista do teatro e da dança pode utilizar em seu trabalho. O método explora as questões do espaço e tempo por meio de improvisação e composição corporal e vocal. (NUNES, 2008)

No livro elas trabalham com nove *viewpoints* físicos e apontam para mais três *viewpoints* vocais⁵¹. Por meio desses “pontos de vista” que o ator experimenta ele improvisa e compõem em conjunto com outros atores, buscando desenvolver um senso de percepção. No capítulo 8, *Working with music*, as autoras falam da introdução da música em um trabalho com *Viewpoints*. Para elas a música é um forte estímulo, que só deve ser introduzido no trabalho após os atores terem incorporado o trabalho com os *Viewpoints* individuais: “Quando se introduz música, é como trazer outro ator para o palco”⁵²

⁵¹ Físicos: Relação Espacial, Resposta Sinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Tempo, Duração e Topografia. Vocais: Altura, Dinâmica, Timbre. (BOGART e LANDAU, 2005).

⁵² No original: “When you introduce music, it is like bringing another actor onstage.” (BOGART e LANDAU, 2005, p. 94).

(BOGART e LANDAU, 2005, p. 94, tradução minha), o que força os atores a lidarem com outro sentido de tempo e o incorporarem. A música é um elemento vasto que “assim como o treinamento com *Viewpoints*, [...] leva a uma expansão de possibilidades”⁵³ (BOGART e LANDAU, 2005, p. 94, tradução minha).

As autoras seguem exemplificando como a música é uma parceira no trabalho. No entanto apontam também que devido a alguns de seus aspectos – como ritmo, melodia, harmonia –, ela pode facilmente induzir (*dictate*) movimentos ao invés de motivá-los (*motivate*):

Não há nada de errado em ser um escravo da música quando ela é introduzida pela primeira vez *desde que isso seja notado*. Nosso objetivo final ao trabalhar com música não é ser mantido em cativeiro por ela, mas usá-la como um trampolim, para deixá-la abrir, em vez de fechar, possibilidades. O primeiro passo para essa expansão é, frequentemente, uma necessária consciência dos limites. É às vezes inevitável no caso da mais poderosa das ferramentas.⁵⁴ (BOGART e LANDAU, 2005, p. 97, tradução minha)

Essa aparente “escravidão” do movimento à música é um movimento orgânico e está também ligado

⁵³ No original: “like *Viewpoints* training itself, music leads to an expansion of possibility.” (BOGART e LANDAU, 2005, p. 94).

⁵⁴ No original: “There is nothing wrong in being a slave to the music when it is first introduced *as long as it is noted*. Our ultimate goal when working with music is not to be held captive by it but rather to use it as a springboard, to let it open up, rather than shut down, possibilities. The first step toward this expansion is often a necessary awareness of limitation. It is sometimes unavoidable in the case of this most powerful of tools.” (BOGART e LANDAU, 2005, p. 97).

aos condicionamentos culturais do indivíduo. Por isso muitas vezes é mais interessante para o trabalho que sejam utilizadas músicas que fujam ao domínio musical habitual do ator, as autoras inclusive indicam algumas sugestões de ritmos a serem utilizados em cada etapa do treinamento. Trazer a música para a preparação do ator é também uma maneira de desenvolver uma consciência a esses padrões de comportamento do tipo causa e efeito e trabalhar uma atenção que permita ao ator aprender a ser afetado pela música de uma maneira não reconitiva.

Minha experiência teatral esteve sempre permeada pela música. De maneira muito recorrente sentia que em composição com ela eu estava mais predisposta às ações e o trabalho acontecia melhor. Não apenas por uma questão mecânica relacionada ao ritmo, mas por um avivamento (da ordem de um acender) de zonas de potências que de outras formas eu não conseguia alcançar:

É a frase musical, animante e animada, adotando, organizando, inspirando, desdobrando, desenvolvendo os gestos, as atitudes, os esforços naturais do nosso corpo, para os quais a vida habitual só fornece ocasiões insuficientes, meios tímidos e limitados. (CLAUDEL *apud* RIVIERE, 2011, p. 485)

Essa fala de Paul Claudel resume o que tenho pensado sobre a música no trabalho do ator: ela vem possibilitar ao corpo vivenciar intensidades que a vida habitual falha em nos proporcionar e que são imprescindíveis para a aprendizagem do ator. A música funcionaria então como um dispositivo.

Aqui me comprometo com uma questão, quase um julgamento de valor: considero a música o mais

potente dos afetos para o ator. Chamo-a de afeto⁵⁵ por entendê-la, assim como outros pesquisadores, como uma forma de pensamento não representativo. Segundo Deleuze, em referência aos postulados de Espinosa: “se chamará de afeto todo modo de pensamento que não representa nada” (DELEUZE, 1978, não paginado), como por exemplo, esperança, angústia, amor – e nesse caso insiro a música.

3.2.1 Que música?

Quando nos referimos à música, automaticamente remetemos ao universo sonoro. Veremos que não é bem assim.

O compositor e professor Silvio Ferraz (1998; 2001; 2005; 2007; 2010) discute a questão musical na contemporaneidade a partir de um lugar híbrido, dialogando com outros domínios, em especial a filosofia. Sua leitura da experiência musical não se filia àquelas que definem a música por dados *apriorísticos* (seja o som, os significados, os afetos, os instrumentos, as partituras etc), mas atribui à escuta⁵⁶ a potência de diferenciação que faz reconhecer ou não algo como musical. Para Ferraz, “o som não tem nada a ver com a

⁵⁵ Ao falar aqui em afeto musical não me refiro à Doutrina dos Afetos Musicais, sistematizada por músicos do período Barroco e que remontam à Antiguidade Clássica com os postulados de Platão sobre a música, no livro *República*. Sobre a origem e postulados da Doutrina dos Afetos ver “O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical” (HARNONCOURT, 1998).

⁵⁶ O autor define escuta como a ação de “instaurar relações humanas nas cadeias periódicas e aperiódicas de alterações de pressão” (FERRAZ, 2001, p. 20).

música, ele apenas é a porção de matéria sobre a qual estabelecemos formas de relacionamento humano” (2001, p. 20). O som é uma perturbação passível de ser compartilhada entre indivíduos utilizando-se da linguagem consensual disponível, cuja especificidade dependerá da história de acoplamentos estruturais e das histórias de escuta de cada um. É alinhado ao pensamento de Maturana e Varela que Ferraz defende que o que ouvimos se dá naquilo que o som, na condição de perturbação, é capaz de alterar no acoplamento estrutural percepção-meio:

Não cabe assim falar do som de uma maneira genérica, como se existisse uma única ideia e representação de som. O som é o que dizemos do resultado de algumas formas de perturbação que compartilhamos de modo semelhante. E o que tomamos por som é uma ideia que se distingue do musical, embora se cruzem.(FERRAZ, 2001, p. 20).

As configurações possíveis que o som provoca na estrutura de escuta não necessariamente precisam vir pelos canais auditivos. O autor considera que os sons que imaginamos, sonhamos ou apenas sentimos (do tipo vibração) também ativam a escuta. Não existe semelhança entre o que ouço e o que digo que ouço. Ao dizer, utilizamos a linguagem verbal consensual para nos referirmos ao tipo de perturbação que convenciamos chamar de som, e cuja experiência de escuta depende de fatores estruturais e históricos de cada indivíduo, fazendo com que o som seja compreendido em modos distintos de relações (FERRAZ, 2001).

Ferraz então conceitua a música como “um dos espaços de escuta possíveis”, no sentido de que é no ato da escuta que estabeleceremos relações

(condicionadas pela nossa estrutura) que nos permitirão distinguir os diversos sons na série de paisagens sonoras⁵⁷ e identificar algo como musical. Para o autor “fica claro que o que chamamos de musical não vem apenas do som, não cabendo mais atribuir ao som e aos modos de recepção do som pelo corpo humano, as nuances do que chamamos de musical e o mecanismo desta máquina produtora de signos”(FERRAZ, 2001, p. 20). Ele segue dizendo que é da “ideia de música” que precisamos passar a falar, visto que é dela que fala a escuta musical e não somente do som. Podemos imaginar uma música, lembrar ou sonhar com ela, o que significa que a ideia de música não necessariamente precisa do som para se realizar. O autor assim se expressa:

O que tenho então, ao falar de uma escuta musical, é um território específico de agenciamento que não se dá apenas na forma de blocos de som e silêncio, mas na forma de blocos de movimento e duração, e uma série de intensidades (ora nomináveis, ora não) cujo objeto não é o som mas a qualidade de sensação musical.(FERRAZ, 2001, p. 21).

A música então não é definida pela organização dos sons. Não é o som seu objeto, mas a própria música. Isso torna relevante não o que a música é em si, como materialidade, mas a qualidade do que é musical, as relações de movimento e duração que geram intensidades, sensações, diferenças, e que permitem avaliar a música – e isso é um ponto importante nesta

⁵⁷ São os diferentes sons que compõem os diferentes ambientes. Seu conceito teve origem no trabalho do músico e professor canadense Murray Schafer (2001).

pesquisa – segundo seu “índice de desterritorialização” (FERRAZ, 2005).

A música é um espaço de cruzamento e não um espaço exclusivo do sonoro (FERRAZ, 2007). Cruzam-se as notações musicais, as imagens sonoras, imagens visuais, história dos acoplamentos estruturais do ouvinte, referências culturais, significados, sensações etc. O espaço visual atravessa a música e não se separa tão facilmente.

Kátia Maheirie (2003), perspectivada pelos trabalhos de Sartre e Vygotsky, compreende a música como uma atividade reflexivo-afetiva capaz de construir sentidos:

As músicas, na medida em que provocam no fisiológico determinadas reações, podem, a partir daí, nos remeter a estados emocionais intensos, em que só as ações poderão lhes dar uma significação. Esta, não sendo estabelecida *a priori* na música, também não o é nas emoções, posto que o que nos emociona não emocionará necessariamente os outros. (MAHEIRIE, 2003, p. 150)

Os sentidos, no entanto, são dados pela ação do sujeito, não estando contidos na música, que apenas aponta para estados emocionais. A experiência musical é vivida no contexto histórico-social, possui uma dimensão coletiva que não se dissocia dela, por meio da qual, significações podem ser partilhadas e sentidos singulares podem ser construídos (WAZLAWICK, CAMARGO e MAHEIRIE, 2007). A relação do sujeito com a música é construída e condicionada socialmente.

Para Ferraz (2001), a música não comunica nada, é uma máquina produtora (ou depositária) de signos, que não dispara sentimentos ou significados, mas que

estabelece um jogo de sensações sem nome, não pré-determinadas, ainda que circunscritas em um campo de associações. A escuta musical não é um terreno *a priori*, mas um território que se territorializa e desterritorializa no ato da escuta:

Não falo então de um algo que veio antes e sim de um processo de configuração em que a noção de musicalidade fez-se ao mesmo tempo em que se fez a escuta e em que o sujeito distinguiu-se como observador.(FERRAZ, 2001, p. 22).

Segundo o autor, é possível fazer a música comunicar, impondo-a a uma escuta predeterminada. Por exemplo, a escuta simbólica, que estabelece relações e significados às sensações do sonoro (como tons menores para dizer tristeza e tons maiores para dizer alegria, por exemplo⁵⁸). Mas ainda assim ela será sempre espaço de escutas, pois sempre se estarão cruzando outros campos signícos que a escuta coloca em movimento. Ou seja, a música só será campo de comunicações possíveis se assim o receptor quiser, atribuindo significados e sentidos a ela, fechando-se para as outras possíveis escutas. Reparemos que o significado é dado pelo receptor e não imposto pela música, apesar de o compositor poder compor com essas intenções. A possível linguagem da música não é definida *a priori*, mas agenciada coletivamente; a escuta e a conversa⁵⁹ (possível comunicação pela música) são codeterminadas.

⁵⁸ Ver Ref. 47.

⁵⁹ O autor faz referência a ideia de conversa expressa em DELEUZE e PARNET, 1998.

Importa menos para essa pesquisa a definição de música em si do que sua potência de afetação no mundo seja ela proveniente de músicas simples ou complexas⁶⁰. Trato-a, no sentido deleuziano, como “lugar de pensamento” e “lugar de experimentação”(FERRAZ, 2010). Música que não delimita um campo semiótico mas que opera multiplicações sígnicas, as quais, no entrecruzar-se de suas dimensões, levam nossa sensibilidade, nosso entendimento ao colapso e não a uma convergência explicativa, pretensão do campo comunicacional (FERRAZ, 2005).

3.3 Inventar é habitar um território

Inventar é uma prática de si, de produção de subjetividade (KASTRUP, 2007). Embora para a maioria das pessoas seja um acontecimento que passa despercebido, para o ator a invenção ou a busca pela invenção, é uma rotina diária. Toda a sua formação é permeada por exercícios físicos, improvisos, jogos teatrais, com intuito de preparar seu corpo para a cena, para o jogo. Os métodos e ideologias para essa preparação do corpo do ator sempre estiveram em disputa no meio artístico. Acompanhando as descobertas do meio científico e tecnológico de sua época, o foco desta preparação foi deslocado inúmeras vezes, hoje coexistindo mais como uma rede com vários nichos multifocais. Desde o trabalho desenvolvido por

⁶⁰ Música simples seria aquela com melodia cantarolável, feita com estruturas simples e dentro de padrões harmônicos coerentes aos ouvidos da época. Música complexa seria a música experimental, música descolada dos padrões melódicos e harmônicos de sua época.

Stanislavski em seu estúdio, a ideia de treinamento do ator passou a “representar um estágio que precede à criação artística”(BONFITTO, 2013, p. 187).

Quando iniciei a pesquisa, estava às voltas com a problemática do conceito de “treinamento”. Acreditava, junto com Bonfitto (2013), que este podia acontecer em duas instâncias: um treinamento corporal objetivo (práxis) e um treinamento para a poética (*poiésis*). E identificava meu objeto de estudo dentro do escopo do treinamento como *poiésis*:

Sendo assim, enquanto ações vistas como práxis podem ser tidas como parte de uma estrutura ou sistema, ações vistas como *poiesis* são percebidas através de suas qualidades específicas, cada vez que elas se manifestam. (...) No caso do treinamento como práxis diferentes procedimentos seriam pré-determinados e seus objetivos, estabelecidos de diversos modos: é um meio que serve a uma finalidade. No caso do treinamento como *poiesis*, o objetivo mais importante seria aquele de criar as condições para que os materiais emergjam, para que eles possam vir à tona, os quais podem ser ulteriormente desenvolvidos pelos atores. Dessa maneira, procedimentos e atividades colocados em prática não seriam necessariamente pré-determinados ou elaborados antecipadamente. A função de tais procedimentos e atividades seria definida no decorrer de cada processo criativo, em direta conexão com o *modus operandi* do ator. (BONFITTO, 2013, p. 188)

Meu erro foi considerar essas duas instâncias em separado, como se o processo criativo pudesse ser partido em etapas mais ou menos precisas. Quando

Bonfitto discute práxis e *poiésis*, ele se refere à atitude em relação à organização (ou não) do processo: "O contraste mais importante a ser considerado é aquele entre treinamento estruturado (treinamento como práxis) e treinamento não estruturado (treinamento como *poiésis*)" (BONFITTO, 2013, p. 189). O que não implica que a invenção não ocorra em qualquer um dos casos.

O treinamento como práxis, segundo Bonfitto (2013), está associado aos sistemas de atuação, portanto dá conta de um número limitado de questões durante o processo de criação, pois cada sistema responde por um quadro de referências, o que limita a percepção do que se encontra fora dele. Por exemplo, o sistema de Brecht não consegue responder às perguntas levantadas pelo sistema de Grotowski, e assim por diante (p.189). Parece lícito afirmar que um treinamento como *poiésis* propõe uma maior abertura para experiências, para imprevisibilidades:

(...) em contraste com o treinamento como práxis, o treinamento como *poiésis* não é limitado por sistemas de referência *a priori*; ele é gerado pela exploração de materiais, processo que pode levar à criação de procedimentos e elementos em cada processo criativo. (BONFITTO, 2013, p. 189-190)

O treinamento como *poiésis* pode ser comparado, com algumas ressalvas, ao próprio funcionamento da cognição inventiva. Sem referências *apriorísticas*, problematizar-se com materiais e/ou corpos diversos, o que leva à criação de novas regras de funcionamento, novos devires, que podem então gerar produtos inventivos. Nesses produtos incluem-se a obra de arte e o próprio artista.

Entretanto, tomando a invenção como parâmetro, não é possível afirmar que em um treinamento como práxis a invenção não ocorra. Todas as experiências por que passa o ator, independentemente do estágio de seu processo inventivo, concorrem para a invenção, não havendo nenhuma espécie de hierarquia. Mesmo que a ideia de se trabalhar com objetivos e fins estabelecidos de saída vá de encontro a premissa da invenção, que não se presta a seguir regras para acontecer, pela mesma razão não podemos afirmar que ela não vá acontecer dada a sua imprevisibilidade. Portanto, hoje, me soa estranha a afirmação de Eugenio Barba, trazida por Bonfitto:

Graças não somente a Stanislávski, mas também a Delsarte, Craig, Appia, Dalcroze, Meierhold, Vakhtángov, Copeau, Dullin, e muitos outros, o treinamento do ator adquiriu ao longo do tempo um valor em si mesmo: “o treinamento não ensina a atuar, a ser hábil, **ele não prepara para a criação**”. (BARBA *apud* BONFITTO, 2013, p.187)(grifo meu)

Na verdade, parece que não podemos afirmar que as problematizações geradas em um treinamento estruturado são estéreis. Assim, o objetivo declarado do treinamento pode não ser a preparação para a criação. Contudo – ao gerar experiências, desestabilizações, quebras cognitivas –, ele prepara, ou em outras palavras, possibilita. Considerar o treinamento como uma prática que antecede à criação é uma classificação arbitrária que considera a invenção apenas como resultado de uma prática sistêmica (sistemizada?). Não se refere na verdade ao ato inventivo, mas ao momento em que o ator deliberadamente se situa em uma posição consciente de trabalho criativo. É uma tentativa de

controle e otimização do trabalho do ator. No entanto a invenção não joga por essas regras: ela inventa as suas próprias.

Eu costumava brincar dizendo que o ator é um “ser humano profissional”, entendendo que seu trabalho é explorar todas as potencialidades do corpo humano, efetuar um trabalho sobre si mesmo, investigar-se, aprender-se, e usar essas potências para compor com o mundo. Ou seja, seu trabalho é ser o melhor que ele pode ser, dentro das possibilidades que sua estrutura e organização corporal lhe permitem, e em seguida forçar a ultrapassagem desses limites, ocasionalmente revelando capacidades do corpo que não conhecíamos. Inventar começa por habitar o território do corpo.

O trabalho do ator sobre si mesmo, seu treino, consiste em habitar seu território corporal de tal maneira que possa efetivamente se dizer “em casa”, carregadas todas as metáforas implícitas nessa analogia. Partindo disso, o ato inventivo constitui a busca pelo vetor de saída do território, para a desterritorialização, que só ocorre acompanhada do esforço de reterritorialização em outra parte. Território é “sinônimo de apropriação e de subjetivação”(GUATTARI e ROLNIK, 2000, p. 323), envolve a noção de espaço, mas não de um espaço geográfico, e sim um espaço existencial, campo do familiar, cuja delimitação é material e afetiva (ZOURABICHVILI, 2004). Para Ferracini:

Quando o corpo é levado a experiências de fronteira dele mesmo pode desmoronar padrões conhecidos, desterritorializar-se, e, a partir desse território outro, reterritorializar-se de forma potente, gerando, então, não formas físicas mecânicas, mas formas de forças.(FERRACINI, 2013, p. 29)

Treinar, portanto, significa criar a possibilidade de vivenciar experiências intensivas, a ponto de essas experiências serem passíveis de recriação posterior, recriando seu fluxo vital que ela, em si, já contém.” (FERRACINI, 2013, p. 122)

Um corpo intensivo, potente, se constitui em experiências limítrofes. Para o autor, o ator treina para ser capaz de atualizar continuamente no tempo-espaço cênico as virtualidades e intensidades engendradas nas zonas liminares. As zonas de fronteira a que se refere Ferracini são territórios de devir, de experimentação. Um caminho para habitar esse território é o do afeto: "Gerar vivências está mais para deixar-se afetar do que agir" (FERRACINI, 2013, p. 123). Essa posição, assumida por Ferracini, desloca o eixo de operação do ator ao colocar a experiência no centro da preparação do ator e ao mesmo tempo destacar que essa experiência é uma ação pelo poder do afeto, ou seja, que não está necessariamente sob o comando consciente do ator.

Para o autor, memória, vivência e experiência, formam uma espiral de diferenciação que explica as relações que mantêm uma forma plástica (macroação) ao mesmo tempo em que ela se diferencia constantemente em seu território de micropercepções. As experiências geram vivências que se virtualizam em memória que se atualizam produzindo território. O ator, assim, é entendido não como um fazedor de ações, mas como um compositor de afetos.

A concepção de treinar se amplia, pois se reconhece no processo o valor dos tempos do afetar-se. O lugar de experimentação em que o ator procura se colocar por meio de ações, do agir, se apresenta também pelo ato inverso, o de deixar-se afetar, parar, impregnar-se pelo outro e pelo espaço e pelo tempo,

abdicando então do papel de agente das transformações e reconhecendo-se como a transformação mesma.

Ainda segundo Ferracini (2013), “o “treinar” se configura muito mais como uma postura ética na relação com o corpo, com o espaço, com as relações sociais, com suas próprias singularidades” (p. 126). O treinar se dá na captura dos afetos, na presença no presente, muito mais do que na “ação consciente no espaço-tempo e sua mecanicidade”. Ao se colocar presente e atento à ação dos afetos, o ator pode investigar em si novas potências possíveis de expressão.

Quando saio do campo da fala para o campo do fazer, no tocante ao processo de invenção do ator, é que me vejo realmente diante do problema da aprendizagem da criação (invenção), pois existe uma barreira a ser quebrada, referente à maneira como nos relacionamos com os processos de aprendizagem. Ao criar, o ator está aprendendo o mundo, gerando conhecimento, pensando. Mas a imagem que tenho recalcada do processo de aprendizagem e de criação está vinculada a um modelo cognitivo de *inputs* e *outputs*, ou seja, que trata do processo de aprendizagem como um processamento de dados: trago estímulos, materiais, processo-os e colho os resultados, num esquema de ação e consequência. Essa é uma visão limitada do conhecer.

O ator não tem que processar os seus materiais de trabalho e tentar intelectualmente extrair deles as melhores informações, utilidades, muitas das vezes agindo como quem constrói um quebra-cabeça tentando dar sentido às partes desconexas. Percebendo a cognição não como uma relação de processamento de dados mas de co-engendramento, o ator pode pensar e agir em sua prática por outro viés, entendendo que sua missão na sala de ensaio não é decodificar ou ressignificar simplesmente os materiais de trabalho, mas

criar-se com eles, compor-se com eles, efetuar-se com eles, co-engendrar-se, afetar-se mutuamente e deixar surgir daí o novo. Após (ou concomitantemente) habitar o território do próprio corpo, o ator passa a construir e habitar outros territórios, e desterritorializá-los, e reterritorializá-los, e desterritorializá-los...

Esses processos se dão, como foi salientado por Ferracini, na fronteira⁶¹. É lá que o ator procura estar. Esse é um momento breve cuja energia e força é agarrada com unhas e dentes pelo artista, que por sua vez busca recriar esse fluxo vital, acessá-lo para a cena, para o ato. Compartilho da posição de Ferracini que defende uma atuação que vai muito além da representação de personagens: atuar é “disparar processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio” (FERRACINI, 2013, p. 71). Atuar é compor com os afetos, com os produtos da invenção. Atuar é colocar em “relação dinâmica os elementos diferenciais, sejam eles quais forem dentre as opções dramáticas” (p. 70). É essa capacidade operacional da atuação que se impõe como máquina poética.

Não há, para essa atuação, um centro de referência. O que há são diferenças, passíveis de serem aglutinadas e colocadas em movimento. “O conjunto em potência relacional dessas singularidades, ou ainda a repetição delas em diferenciação, gera o rizoma de possibilidades da criação cênica” (FERRACINI, 2013, p. 67). A atuação se territorializa no “entre” das macropercepções e micropercepções. O ator trabalha

⁶¹ “Assim, fronteira é um espaço de criação, recriação e conflitos. Território de velocidades e não de repouso. Fronteira não é um ponto, nem linha, nem demarcação, mas movimento, ação, potência, devir, velocidade.” (FERRACINI, 2013, p. 91-91)

para criar afetos, sem nunca deixar também de recebê-los, agindo em um espaço-tempo que se reelabora constantemente:

A atuação inventa ou deve inventar esse território microperceptivo e sensorial (que afeta) e não somente articular uma lógica de sentido macroscópico (que entende). (FERRACINI, 2013, p. 74)

Fica mais claro o que significa dizer que o ator é um compositor de afetos e a relação de seu treinamento com o exercício do atletismo afetivo. Por meio do treino, da presença corporal para o afeto, o ator aprende a ser sensível às diferenças que surgem e a convocar seu corpo para os estados de devir inventivo, algo que não depende inteiramente de sua vontade consciente. Compreende-se nisso a importância das vivências afetivas, da constante preparação para capturar o que sempre escapa.

4. COMPONDO O CORPO INVENTIVO

Ainda que a cognição inventiva seja um atributo do próprio sistema cognitivo, a invenção não acontece por si só, não é espontânea. É preciso ser cultivada. O conceito de política cognitiva já evidencia que “conhecer envolve uma posição em relação ao mundo e a si mesmo, uma atitude, um *ethos*” (KASTRUP, TEDESCO e VIVEIROS, 2015, p. 12). É preciso estar no mundo de certa maneira, se colocar na relação de conhecimento. Para o ator, esse estar no mundo envolve a princípio uma ruptura consciente com os modelos tradicionais de cognição já enraizados e que pressupõem o processo de criação como um processamento de dados: alimenta-se o corpo com estímulos, materiais; processa-se a estes e, se bem processados colhem-se os resultados – no caso, a obra artística. Mas essa é uma concepção limitada do conhecer, do criar, que ainda se impõe em nossa prática como uma atitude natural. É difícil quebrar com as metáforas que estruturam nosso pensamento.

O novo modo de fazer e de estar no mundo proposto pela cognição inventiva, discutido nos capítulos anteriores, propõe a substituição da ideia de processamento de dados pela ideia de co-engendramento. Somos e estamos no mundo de maneira relacional.

Conhecer não é apenas representar um mundo que já está aí. Conhecer é fazer e fazer é conhecer. Fazer é criar. Fazer é inventar. Fazer é agir. Aonde quero chegar? Dizer que “a vida imita a arte” ou “a arte imita a vida” é menos potente do que dizer: a arte inventa vida (não “a” vida, mas vida) e vida inventa arte – nesse sentido de conhecer que é criar mundo, produzir realidade. Cognição como representação e cognição

como invenção são dois modos distintos de estar no mundo e que refletem a maneira com a qual o indivíduo se relaciona consigo e com o conhecer. É uma posição política, e pensando especificamente no caso do ator, é a primeira tomada de decisão em relação ao seu processo inventivo uma vez que é a partir desse posicionamento em relação à cognição que ele vai atuar.

E essa não é uma adesão apenas teórica, mas feita por meio de práticas cognitivas efetivas (KASTRUP, TEDESCO e VIVEIROS, 2015). Estas, no caso do ator, significam tipos específicos de preparação em que ele possa vivenciar a experimentação de novos afetos e aprender a ser afetado por eles, ou seja, gerar diferença, ação. É um movimento constante de problematização, que não se esgota na repetição ou na comprovação de hipóteses.

A construção de um corpo de ator, aqui defendido como um corpo inventivo, preparado para a ação cênica, não se separa da construção do corpo do sujeito, não existe distanciamento possível. Falamos em corpo de ator de forma pedagógica. A construção desse corpo também não se separa da ideia da relação a ser estabelecida com o público de teatro. A situação teatral vigente determina o trabalho corporal do ator. Em um cenário em que se procura escapar à ideia de representação – criação de um mundo ficcional a ser observado – e busca-se a ideia de contágio – um teatro que gere campos de forças inventivas, que produza subjetividades, realidades –, a preparação do ator tensiona os limites de sua existência como um todo⁶².

⁶² Marina Abramovic, Peter Brook, Meredith Monk, Antonin Artaud, Eleonora Fabião, Lume Teatro, são alguns, dentre inúmeros outros, exemplos de artistas que pensaram e pensam o teatro a partir de práticas liminares, de transformação ontológica.

Assim, perspectivada pelo exposto até aqui, acredito que a preparação do ator no intuito de construir para si um corpo cênico não se reduz a uma aprendizagem técnica, não se limita a uma aquisição de habilidades, mas sim a uma radical problematização do sujeito. Nisso consiste o ato inventivo. Retirar do ator a base sob a qual ele constrói suas certezas, seus automatismos. Essa base é a cognição como estrutura fixa, imutável, recognitiva. Cabe ao ator fugir da recognição, afetar-se pelo novo e criar novas relações, inventar.

Interessante notar que essa ligação entre conhecimento e experiência não é algo novo e já fazia parte de diferentes culturas ocidentais sob as noções de “inquietação de si” e “ocupar-se de si”⁶³, cuja operacionalidade pretendia dar acesso a novos modos de existência, a uma transformação ontológica a partir dos quais seria possível emergir o conhecimento e a verdade. Havia nessas culturas (grega, helenista e romana), portanto, uma conexão intrínseca entre construção de conhecimento e processo de modificação da própria existência, conexão perdida no ocidente, segundo Foucault, desde o advento do pensamento cartesiano (BONFITTO, 2013).

Fazer teatro não é seguro. Não existe rede de proteção ao se lançar no próprio íntimo e lidar com os próprios afetos. No submundo de nós mesmos se esconde o inesperado, o imprevisto, o assustador, o que vai dar a partida na nossa máquina criadora ou o que vai nos destruir por inteiro: “o ‘perigo’ próprio a toda linha que escapa, a toda linha de fuga ou de desterritorialização criadora: virar destruição, abolição”

⁶³ FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

(DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 91). Engajar-se em um treinamento teatral e atuar ensina mais a desvelar-se do que a esconder-se sob um arcabouço ficcional. As práticas teatrais contemporâneas aproximam ainda mais o teatro e a vida, a ponto de provocar uma tensão entre o real e o ficcional, forçando o discurso teatral a uma metalinguagem e os atores a um mergulho na própria subjetividade.

Redescobrir o próprio corpo, suas potências afetivas, reinventar meios de relacionar-se, de ser, de estar, de afetar: o que o teatro nos pede é uma prática de si sobre si mesmo.

A preparação do ator contemporâneo diante de uma realidade teatral múltipla exige dele muito mais que preparo físico, domínio de técnicas de interpretação, presença cênica. O ato criativo já não parte de um centro referencial senão de vários, e o objetivo não mais reside em ser um mediador entre o texto e o público (um codificador de uma mensagem prévia), mas sim um agenciador de afetos, um articulador de experiências:

Gerar poros de entrada em seu corpo para que esses afetos sejam seu material de trabalho primeiro. O ator, portanto, não é um fazedor profissional de ações, pois esse não é o seu objetivo primeiro (apreender técnicas codificadas), mas é um atleta afetivo. (FERRACINI, 2013, p. 31)

Esse deslocamento da percepção do ofício do ator de “fazedor profissional de ações” para um “atleta afetivo”, como queria Artaud, ilustra bem as mudanças de paradigmas na estrutura das artes cênicas: o ator não somente executa uma ação fora de si, ele age em si mesmo e durante esse agir é afetado e afeta. Pensando assim, podemos perceber que o trabalho do ator

consiste em entender os mecanismos orgânicos de seu próprio corpo e suas potências de afetação, para com eles construir um ambiente de compartilhamento com o outro, ao passo que a construção desse ambiente é também um caminho de construção de si mesmo.

Para isso o ator utiliza diferentes técnicas e diferentes materiais para compor seu corpo, por meio do treinamento ou preparação. Sem entrar em detalhes sobre as mais diversas vertentes de preparação corporal para o ator, me ative a refletir sobre a potência do afeto musical no lançamento desse corpo ao devir inventivo.

Há um risco inerente de transformação pessoal condicionada às formas de treinamento/preparação do ator pela via dos afetos. A Pedagogia Teatral contemporânea se alimenta dessa ideia, compreendendo a divisão entre teatro e espetáculo, feita por Stanislavski, seu marco emergencial (ICLE, 2007). Ali, as práticas teatrais ganharam status de instrumento para o desenvolvimento do sujeito. Gilberto Icle (2007), tomando como base a análise que Foucault realiza sobre o conceito do “cuidado de si” na Antiguidade, problematiza a Pedagogia Teatral como uma emergência contemporânea de uma espécie de cuidado de si.

4.1 O trabalho sobre si mesmo e o cuidado de si

Influenciado pelas descobertas científicas de sua época nas áreas da Psicologia e Reflexologia, Stanislavski dedicou-se a experimentar e desenvolver com seus atores procedimentos nos quais o trabalho do ator voltava-se sobre si mesmo, ao contrário do que se praticava na cena teatral até então. Buscava assim eliminar no ator condicionamentos e bloqueios corporais, libertar sua criatividade, em um exercício constante de

percepção de si mesmo. Tais procedimentos são fundamentais para a compreensão da Pedagogia Teatral contemporânea.

Com base na análise feita por Foucault sobre o conceito de “cuidado de si” podemos estabelecer um paralelo entre as diretrizes da Pedagogia Teatral e o preceito délfico do “ocupar-se consigo mesmo”. Segundo Gilberto Icle:

Poderíamos, então, pensar a Pedagogia Teatral como uma relação ética e estética de si para consigo na contemporaneidade e que encontra ecos na Antiguidade, tal qual descreve Foucault. (ICLE, 2007, p. 09)

Icle indaga-se sobre a possibilidade de pensar o cuidado de si como uma “prática de inquietação”, como uma “cultura de si”, uma “arte da existência”, da qual a Pedagogia Teatral se apropria ao pensar o desenvolvimento do sujeito ator. Ele identifica na ética stanislavskiana ressonâncias com a ética do cuidado de si da Antiguidade. Esse “si” de que se ocupou Stanislavski era “o próprio ser humano se revelando para além do ator, para além da profissão” (ICLE, 2007, p.4). Ele buscava encontrar a “natureza criativa do ator”, as condições para o emergir da criação, que ele já supunha vir do mais profundo interior do “si”. Este é um paralelo possível entre as práticas teatrais e o “cuidado de si”: elas preveem uma minuciosa atenção a si mesmo e conhecimento de si para entender os efeitos causados por esse ou aquele afeto, por esse ou aquele vínculo, para a partir daí aprender a aprender o mundo de maneira nova, inventiva.

Foucault, por meio da análise de textos selecionados, vai exemplificando a expansão e generalização do “cuidado de si” no período neoclássico.

Ele deixa de ser restrito aos interesses de governança das cidades e estende-se como uma prática autônoma e direcionada a todos os indivíduos, em todas as idades. Uma prática exercida não por imposição, mas por uma escolha individual de conduta tornando-se assim uma espécie de cultura de si, uma “prática social para melhor viver”, conforme Icle (2007). Essas práticas de si se perdem com o surgimento do Cristianismo e a instauração do poder pastoral da igreja.

Stanislavski (1976), ao instaurar a improvisação como técnica para a criação, estava buscando o lado humano e individual do ator, sua subjetivação e não sujeição. No entanto, todos seus esforços estavam voltados inicialmente para a cena teatral, para o aprimoramento do ator e não para a transformação do ser humano. Sua perspectiva vai se transformando e ao final da vida o diretor russo já defendia a seus alunos um teatro maior que o espetáculo: “quero ensiná-los a interpretar papéis e não um papel determinado” (STANISLAVSKI *apud* ICLE, 2007, p. 15). Nesse percurso as técnicas teatrais abriram o caminho para sua instrumentalização.

As práticas teatrais podem, então, ser pensadas como uma espécie de cuidado de si, como aponta Icle, no entanto sem perder de vista que, antes, as práticas de cuidado de si podem ser pensadas como técnicas teatrais. Conforme o autor pontua, não é questão de plasmar uma teoria na outra mas de fazer ecoar o que existe de potente nessa problematização.

Em seu caráter elementar, o fazer teatral, principalmente na cena contemporânea, não consegue distinguir-se, ou antes afastar-se, da vida. E o ator não consegue separar-se de sua condição de sujeito, sendo afetado e transformado intimamente durante suas

práticas artísticas, que por suas peculiaridades não se separam de sua vida cotidiana.

Podemos então assumir que ser ator é ser um ser humano melhor, na medida em que sua rotina inclui estar sempre atento a um “cuidado de si”? Acredito que o teatro nos permite experimentar situações diversas e concentradas, com intensidades e frequências que a vida cotidiana não é capaz de nos proporcionar. O teatro é um terreno em que é possível exercitar o cuidado de si, “nos tornarmos o que poderíamos ter sido e nunca fomos” (FOUCAULT *apud* ICLE, 2007, p. 09). Talvez por isso, ao equiparar a vida com a arte, no sentido do artesanal e não do artístico, a filosofia antiga tenha sido o estopim da cisão entre a ideia de teatro e espetáculo, possibilitando desvincular esses dois termos e cultivar uma Pedagogia Teatral cujo foco não está no espetáculo, mas no desenvolvimento humano (ICLE, 2007).

Exercitar o cuidado de si, em última instância, é exercer uma aprendizagem dos afetos.

4.2 Compor com afetos

Retomando todo o caminho percorrido nos capítulos anteriores, é possível vislumbrar a ideia de composição corporal cênica que emerge: um corpamente autopoietico e poroso aos afetos do mundo que se descobre e se constrói inventivo pelo exercício da quebra dos fluxos cognitivos, o que o lança no devir. Um corpo que percebe no afeto musical uma potente ignição ao seu devir inventivo.

Sem a primazia do texto sobre os demais elementos cênicos, e com a crise da personagem, os

procedimentos de atuação dos artistas se expandiram e se tornaram tão múltiplos quanto os artistas que os praticam:

O território da arte cênica, ou mais especificamente do teatro, abarcando a dança e a performance art, passam a ser, nas considerações contemporâneas, uma multiplicidade de procedimentos cujos processos de criação não são lineares, mas rizomáticos³¹, pautados por uma completa independência dos elementos constitutivos da cena, cada qual com sua dramaturgia própria, e cujas influências e inspirações costumam ser completamente multidisciplinares. (FERRACINI, 2013, p. 65)

Cada processo inventivo é um universo com regras próprias. Seria impossível aplicar uma norma geral que abarque todas as singularidades da preparação dos atores. Contudo, pode-se entender hoje, que todos eles utilizam meios e caminhos diferentes e muito pessoais para desenvolver uma atenção plena ao próprio corpo, à própria afetividade, e por extensão à afetividade do outro. Atuando, assim, na potência de agir, nas causas e efeitos que em contato com meu corpo aumentam ou não minha ação no mundo, e no caso do teatro, minha ação cênica.

É por meio da aprendizagem dos afetos, de suas causas e efeitos, que o ator se aproxima de um domínio técnico da sua ação cênica. Apesar não ter chegado a pôr em prática suas teorias sobre o fazer teatral, Artaud identificava a importância de se fazer caminharem juntas a arte e a ciência, para se conseguir uma efetividade cênica:

Não basta que essa magia do espetáculo prenda o espectador, ela não o aprisionará se não se souber onde pegá-lo. Basta de magia casual, de uma poesia que não tem a ciência para apoiá-la. No teatro, doravante poesia e ciência devem identificar-se. Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica. Saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transes mágicos. É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou. Conhecer as localizações do corpo é, portanto, refazer a cadeia mágica. E com o hieróglifo de uma respiração posso reencontrar uma idéia do teatro sagrado. (ARTAUD, 1987, p. 160)

O que Artaud apresenta como uma necessidade de identificação entre ciência e poesia esconde na verdade a autonomia da poesia, da arte, como campo de conhecimento. A “espécie preciosa de ciência” que ele almeja para o teatro não é mais do que o próprio desenvolvimento do conhecer possível ao teatro mesmo. Compreender as forças que atuam no corpo e nas relações entre os corpos confere ao ator consciência de sua atuação e domínio de suas técnicas. Mas nem sempre. A atuação é da ordem do intempestivo, ao mesmo tempo em que é também da ordem da contenção.

Muitas das práticas cênicas contemporâneas se encontram debruçadas sobre questões relacionadas aos afetos, pois entendem o corpo como sendo definido por essas relações. Segundo Ferracini:

O corpo, portanto, é um mapa, um campo de forças em atravessamento dinâmico. As

forças, por princípio, são relacionais. Assim, o mapa corpóreo de forças somente pode ser potencializado na relação com outro mapa corpóreo de forças. O corpo material — transbordado e atravessado por forças — somente se potencializa e se intensifica na relação com o outro, e por ser esse mapa de invisibilidades não pode mais ser definido por sua subjetividade individualizante, mas pelo grau de potência que ele produz enquanto mapa de forças em relação ao encontro com o outro ou o encontro com o redimensionamento de suas próprias forças. E o que é esse grau de potência? É um certo “poder de afetar e ser afetado”. (FERRACINI, 2013, p. 36)

E ainda:

O ator busca compor com o mundo ao seu redor para, com isso e por meio disso, agir diferenciando-se em suas microações. Esse poder de composição também não deve ser confundido com causa-efeito: o atuador não se afeta para depois agir. Ele, em realidade, age com o afeto, no afeto, pelo afeto. Compõe, negocia com o meio e age com ele, e nesse processo transforma-se e transforma. (FERRACINI, 2013, p. 118)

O autor coloca bem essa questão do corpo como um mapa de forças, e nos direciona ao entendimento do que está em jogo em um processo inventivo: nós estamos em jogo, toda a nossa subjetividade e potência; e o risco dos encontros, que podem ser a nossa completa aniquilação como também o despertar de um ser inteiramente novo – o que não deixa também de nos matar um pouco. A construção do corpo cênico é um

processo dinâmico de composição com afetos. Estes são o material primeiro de criação do ator, por meio dos quais ele pode traçar seu mapa. O corpo é esse mapa a ser percorrido ao mesmo tempo em que é elaborado.

O processo de composição com afetos envolve uma dinâmica complexa, parte de uma aprendizagem dos afetos, para aprender a ser sensível a eles e conseqüentemente poder em certa medida autoavaliar seu grau de potência de agir. O ator deve se perguntar:

Como saber compor com forças que ampliam a capacidade (afetos alegres de Espinosa) ou com forças que diminuem a capacidade de ação (afetos tristes de Espinosa)? Qual a capacidade de composição com essas forças? Ou numa pergunta típica de Espinosa: o que pode um corpo enquanto potência de afetar e ser afetado? Como nosso corpo compõe com esse plano dinâmico de forças? (FERRACINI, 2014, p. 156-157)

Segundo Ferracini, a resposta para essas perguntas está na experiência de composição com as forças dinâmicas que atravessam o corpo, ou seja, na vivência corporal prática. Os afetos agem e fazem agir de maneiras diferentes em corpos diferentes. Somente pela vivência de experiências afetivas é que se pode aprendê-los. O objetivo do ator é aumentar sua potência de ação e com ela compor com outros planos de forças. O processo de composição não tem início nem fim; um corpo cênico está sempre em diferenciação, aberto e receptivo aos afetos. Isso se estende ao espectador, que integra o plano de forças do ator e vice-versa. O ator, em cena, deve estar sensível a essas variações de potência de agir possíveis pela composição afetiva com o público. De fato, é justamente a capacidade de compor com os

afetos do público o objetivo final – a micropolítica – do ator.

Sendo o afeto material primeiro de criação do ator e não existindo ruptura entre sujeito ator e ser ficcional, as transformações ocorridas durante um processo criativo não podem ser distinguidas do sujeito em que elas se operam, independentemente da racionalização sobre os objetivos estéticos que engendraram tal feito. Ou seja, ao aprimorar e trabalhar seu corpo e sua afetividade em prol de um trabalho artístico, por consequência o ator aprimora seu corpo e sua afetividade cotidiana. Não obstante, é preciso cultivar discernimento e habilidades cognitivas, pois o sujeito pode vir a enfrentar um desgaste psicológico.

Considerando todos os aspectos levantados nesta pesquisa, entendo que o exercício da construção do corpo inventivo é um moto-contínuo. Uma busca constante de um lugar que escapa. É um corpo que “só conhece bifurcações: ele não se constrói, ele diverge, perpetuamente, ao sabor de uma acumulação de intermédios” (BARTHES *apud* DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 89). É um corpo que está o tempo todo fugindo do recalçamento, que não se estabiliza, que está sempre em movimento, em diferenciação.

É próprio desse corpo “a familiaridade paradoxal com o informe e com a impermanência” (QUILICI, 2006), ele se articula em função de variações contínuas e não de um sentido. Antes de ater-se ao nascimento do novo a raiz do processo inventivo é uma constante morte do habitual, do conhecido:

Descobrir a “morte do sujeito” como experiência limite, torna-se aqui um processo intimamente ligado ao emergir da linguagem poética. Experiência de uma lenta maturação, cuja metáfora privilegiada

no campo do teatro talvez ainda seja o da “eclosão da flor”, de Zeami. (QUILICI, 2006, p. 4)

Por meio de práticas dirigidas à quebra dos fluxos cognitivos o ator caminha para esse corpo em devir inventivo. O desafio para esse ator é sustentar a experiência da “não-forma” (QUILICI, 2006), na qual o fluxo de sensações e afetos é contínuo e passageiro, sem ceder à tentação de significar, de representar, de aprisionar as percepções. O ator precisa durar no *entre*, e colher os resultados desse estado de perturbação. Assim,

É importante lembrar que não se trata de qualquer ator que vai passar por isso, nem de qualquer espetáculo, evidentemente. Uma experiência como essa só é possível se um ator se propõe a passar por algo da ordem de um “refazer-se”, conforme Artaud (1986, 1993) buscava.” (MURCE, 2009, p. 93)

A busca do ator caminha para o lado oposto ao confortável, ao seguro. Tradições mais conservadoras de teatro, pautadas pela ideia de representação, não raro servem de escudo para proteger o ator de uma vivência teatral intensa, liminar.

O corpo sem órgãos (CsO), expressão artaudiana reinventada por Deleuze e Guattari (1996), atravessa o corpo cênico: “Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 8-9). Ele é o norte dos que procuram romper com a experiência do corpo cotidiano, construído e assentado em representações, determinismo biológico e estruturas

de poder. Mas é uma utopia, pois se propõe como um “vazio-pleno”, “não-forma”, “não-lugar”. No entanto faz parte do percurso de um corpo que se propõe inventivo a desconstrução dos estratos que o enrijecem e condicionam sua ação no mundo. É uma busca permanente. Para Artaud, por meio de um tipo específico do teatro (o “teatro da crueldade”) era possível acessar esse corpo:

O ato de que eu falo visa a total transformação orgânica e física verdadeira do corpo humano. Por quê? Porque o teatro não é essa parada cênica em que se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas esse caldinho de fogo e de verdadeira carne em que, anatomicamente, pela trituração de ossos, de membros e de sílabas, os corpos se refundem, e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de se fazer um corpo. (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 1990, p. 321)

Há uma potência intrínseca à ideia de teatro de Artaud, que fermentou inúmeras práticas posteriores a seus escritos. Um teatro de forças e intensidades, de artesanias de corpos.

Em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora Fernanda Coutinho Bond (2008) aponta o que acredita ser o desafio para quem busca atingir um corpo sem órgãos e que estendo aqui como o desafio para o ator que se propõe a jornada de construção de um corpo cênico: “o grande desafio é criar mecanismos experimentais que possibilitem viver o corpo como uma realidade ainda desconhecida e não mapeada, como um espaço onde possam circular intensidades ainda não nomeadas” (BOND, 2008, p. 69). Em outras palavras, mecanismos que promovam a quebra com os esquemas cognitivos e que nos permitam transitar e agir por meio

de intensidades sem nome, ou seja, não representadas. Conforme foi discutido anteriormente, entre as inúmeras alternativas à disposição do ator para realizar tal intento, chamei a atenção para a potência singular do afeto musical, uma vez que, dentre todas as artes, é a música a “emanação direta da Vontade” (LOPES, 2006).

Seu índice de desterritorialização é muito maior que o das outras artes, e é essa força bruta que interessa e se destaca quando buscamos esvaziar o corpo de seus automatismos e recalques: “A música tem sede de destruição, todos os tipos de destruição, extinção, quebra, desmembramento. Não está aí seu “fascismo” potencial?” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 91). Sob um prisma psicanalítico, “a música não é escutada a partir de uma deliberação interna que me permita dizer um não”. Trata-se de um sim absoluto, que segundo Didier-Weill, “constitui o aceso a um Real que é intraduzível pela palavra” (LOPES, 2006, p. 75).

O ator não pode se sustentar por muito tempo nesse lugar da “não-forma”. Há momentos da ordem da força, das intensidades, e há momentos da ordem da técnica, da contenção, da forma, pois a aniquilação de toda a forma seria a morte. Trata-se da reconciliação dos dois domínios, dionisíaco e apolíneo, da arte:

Se o puro dionisíaco é um veneno, é porque é impossível de ser vivido; é porque acarreta necessariamente o aniquilamento da vida. Se a arte é capaz de fazer participar da experiência dionisíaca sem que se seja destruído por ela, é porque possibilita como que uma experiência de embriaguez sem perda de lucidez. (MACHADO, 1999, p. 24)

Há a necessidade da consciência apolínea para que se estabeleça as fronteiras do indivíduo. É ela que

permite o cuidado de si: “A ilusão apolínea, característica da arte, liberta da opressão e do peso excessivo do dionisíaco, permitindo à emoção se descarregar em um domínio apolíneo” (MACHADO, 1999, p. 23). Para Nietzsche (2006), a arte só acontece na comunhão com a força apolínea, que dá os contornos estéticos à força bruta dionisíaca.

O corpo cênico é um corpo em devir inventivo, que precisa da embriaguez dionisíaca para se lançar aos extremos, mas também precisa da sensatez e atenção estética apolínea para ser verdadeiramente artístico.

É pela experimentação que o corpo se constrói. O corpo cênico é um espaço de cruzamento de diversos outros corpos, se cria na vivência irrepitível de experiências de construção-desconstrução dos nós da trama cognitiva, que lhe permitem durar no vai e vêm de devires. As experiências que vivencia em sua preparação não são nem da ordem de uma imitação nem de um tornar-se – o ator precisa habitar o meio, lidar com a tensão do *entre*:

Devir não é imitar algo ou alguém, indentificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 57)

As entradas e saídas do estado de devir inventivo podem acontecer mediadas por diferentes tipos de perturbação, que desencadeiam todo o processo de invenção. É do domínio da aprendizagem de seu próprio processo inventivo que o ator conheça as linhas que o suspendem, os vínculos que o problematizam, os afetos que o movem etc. Para isso ele precisa traçar seu próprio mapa de forças. Por meio da cartografia⁶⁴ dos próprios processos inventivos o ator pode pesquisar-se a si mesmo.

O que está à disposição do ator para cultivar uma atitude de abertura ao devir inventivo é a atenção. Não uma atenção focalizada, nos moldes da que nos é cobrada rotineiramente ao desempenhar alguma função, mas uma atenção concentrada e aberta (KASTRUP, 2004).

Virgínia Kastrup (2004), ao discorrer sobre o tema, desloca o problema da atenção requerida para a aprendizagem para o problema da própria aprendizagem da atenção. Segundo ela, o funcionamento da atenção é amplo; nem sempre está sob o comando de um eu, centro do conhecimento: “a idéia de um eu como entidade permanente e substancial é da ordem da crença” (p. 5). Expandir o campo da atenção, por meio de práticas como a meditação, por exemplo, não é afastar-se do mundo mas abandonar padrões, hábitos, e estar totalmente presente na experiência. O tempo presente representa essa abertura para o devir, para o

⁶⁴ O método cartográfico de pesquisa é um método de acompanhamento de processos surgido da insatisfação de alguns pesquisadores com a insuficiência dos métodos qualitativos e quantitativos de darem conta dos múltiplos processos de produção de realidade (PASSOS, KASTRUP e ESCÓCIA, 2009).

que não está preso a uma unidade subjetiva nem ao passado.

A autora, amparada pelos estudos de Henri Bergson, separa a atenção à vida prática – que seria uma atenção utilitária – da atenção que é evidenciada na arte e na filosofia, caracterizada como um mergulho na duração – que seria uma atenção suplementar. Cita também a atenção flutuante, de Freud, que é a atenção exercida pelo analista na clínica. Com isso, demonstra a complexidade do problema da atenção, que ultrapassa o ato cotidiano de “prestar atenção”. Quando se apóia nas contribuições propostas por outros autores sobre o estudo da atenção a partir do conceito de devir-consciente⁶⁵, podemos relacionar de maneira mais direta como a aprendizagem da atenção contribui para o processo inventivo do ator. Ela discute o ciclo básico da redução fenomenológica: suspensão, redireção e deixar vir. Suspender a atitude cognitiva de juízo, que pode ser desencadeada pela surpresa estética; redirecionar a atenção do exterior para o interior, a atenção a si; e por último, como efeito desse redirecionamento, o deixar vir, que é uma transformação da qualidade da atenção que deixa de buscar para encontrar, para ser aquela que acolhe, caracterizando uma “concentração aberta, destituída de intencionalidade e foco”, cujo objetivo é sempre “deixar vir algo que não é visado pela consciência intencional” (KASTRUP, 2004).

Como prática concreta para o cultivo do devir-consciente, a autora enumera diversas propostas (como meditação, clínica e sessões de escrita), que assumem o caráter de práticas de transformação de si. O que

⁶⁵ “O devir-consciente é o ato de tornar explícito, claro e intuitivo algo que nos habitava de modo pré-reflexivo, opaco e afetivo.” (KASTRUP, 2004, p. 8)

falávamos sobre a música como potência disruptiva se encaixa aqui. Ela seria capaz de provocar a suspensão por meio da surpresa estética, sua escuta engajada associada a exercícios físicos, ou não, se configura também como uma prática de cultivo para o ator:

Os autores [Varela, Vermesh e Depraz] destacam na música a sua dimensão de força afectiva, que devemos interpretar como sua dimensão não recognitva. É enquanto força que a música surge como novidade, produzindo surpresa e instalando um estado de exceção e produzindo a suspensão do tempo, que se revela como desaceleração e espera. (KASTRUP, 2004, p. 10)

A corporificação de uma aprendizagem de mundo mediada pela música não se dá somente pela dança, como muitos atores podem acreditar, mas também pela escuta, pela regência, pela composição, pela execução de um instrumento. É desenvolvida uma atenção especial, uma aprendizagem da sensibilidade (KASTRUP, 2004) muito útil ao ator. O treino do ator em relação à música envolve também desenvolver uma atenção que lhe permita desprender-se das amarras culturais que predeterminam algum tipo de interpretação da experiência musical. Parafraseando Latour (2008, p. 41), se usarmos o modelo sujeito-objeto para entender a potência da música no corpo, seremos levados sempre a questionar a exatidão das interpretações. No entanto, a música opera como um mediador da aprendizagem de mundo, um facilitador para o corpo adentrar camadas de percepção e atuação, invisíveis a corpo nu.

Nesse sentido, o treino do ator é realizado para que este seja capaz de gerar um campo estável para o acolhimento das experiências afetivas, bem como de

todo o inesperado que pode surgir e que não está sob o comando de um “eu”. O que no início será um esforço consciente de mudar em relação à atitude cotidiana, com a prática se tornando uma atividade espontânea (KASTRUP, 2004). Seguindo o raciocínio dos autores de *On becoming aware* (2003) discutido por Kastrup, um ator não precisaria construir para si um corpo novo, e sim, pelo cultivo do que tem habilitar “uma atitude atencional que já existe na cognição” (KASTRUP, 2004, p. 11). A ideia de cultivo não se filia à lógica linear do aprendizado, supera as noções de aprendizado tanto por acúmulo de habilidades quanto por perdas, e se define como um processo de “atualização de uma virtualidade, ganhando sentido de diferenciação”. Assim, os processos inventivos, que têm lugar no corpo do ator, não ocorrem por si sós, precisam ser cultivados. Esse processo abarca a suspensão da atitude natural, seguida da aprendizagem da atenção, da redireção da atenção do externo para o interno, o que provoca um movimento de saída de si e não de reflexão, seguido do deixar vir, do acolhimento do que emergir. Esse processo se torna com o tempo “um esforço sem esforço” (KASTRUP, 2004). A preparação do ator procura desenvolver sua atenção aberta, aumentar sua potência e trabalhar sua estabilização. O ciclo da aprendizagem da atenção é contínuo, circular, e não é concluído jamais. Há sempre um recomeçar, o que sugere o inacabamento do processo de aprendizagem.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Processo inventivo. O que entendo por processo? As etapas pelas quais o ator passa a fim de chegar ao seu objetivo final, a obra de arte. A ideia de processo implica a ideia de evolução (ou involução), de alteração de estados, de rupturas de equilíbrios. Em sentido mais estrito, significa a processualidade cognitiva inerente à invenção. Quando me refiro ao processo inventivo do ator automaticamente formo mentalmente a imagem de uma linha temporal em que etapas se organizam sucessivamente, levando à constituição da obra final. Dentro da ótica da cognição inventiva, como foi visto, não é possível impor regras à invenção. Portanto, qualquer tentativa prévia de definição de etapas para a invenção não se sustenta. É preciso ir cartograficamente descobrindo-a, à medida que ela se revela.

Como dizer onde é o começo e onde é o fim do processo inventivo? Tudo está o tempo todo se transformando e considerando a cadeia circular em que os seres vivos se encontram, é praticamente impossível estabelecer o início de um processo. O processo inventivo do ator é, então, mais bem entendido como um processo dissipativo (PRIGOGINE, 1996). Para Prigogine todos os seres vivos são dissipativos, ou seja, tudo o que produzimos se transforma em outra coisa, não somos imutáveis. É da natureza do vivo co-habitar com a desordem e a instabilidade (GREINER, 2005). O entendimento de processo aqui não visa então a um resultado específico, ainda que este seja desejado, e muitas vezes irremediavelmente idealizado. O processo é “uma sequência contínua de fatos ou de operações que podem levar a outras sequências de fatos e de operações” (GUATTARI e ROLNIK, 2000, p. 321). Não

há uma linha de chegada, não há nem mesmo um caminho, há apenas um caminhar.

O processo inventivo lida com o caos. É nele o nascimento e esvaziamento de todas as formas possíveis (DELEUZE e GUATTARI, 1992). Pensar é dar consistência a esse caos, inventar é deixá-lo fluir.

Chegando ao fim desta pesquisa, muitas questões se abrem. Sinto-me renovada com isso, acredito que o trabalho cumpre seu papel quando multiplica as problematizações muito mais do que quando supõe encerrá-las. O mapa aqui traçado indica menos o que é do que o que está em vias de ser (KASTRUP, TEDESCO e VIVEIROS, 2015). Ele acompanhou a movimentação teórica, também prática, no sentido em que a reflexão é corporificada, que lança agora a pesquisa a um novo patamar.

Este estudo buscou refletir sobre a questão da inventividade para o ator, considerando os atravessamentos possíveis dos afetos musicais; partir de inquietações muito particulares, mas que encontraram eco e ressoaram junto com outros pesquisadores. No caminho que fui trilhando, compreendi o trabalho do ator como uma aprendizagem de si mesmo, um cultivo que prevê a atualização de uma virtualidade, por meio de exercícios e treino, que possibilita encontrar o que sempre esteve lá. A invenção não surge do nada, ela garimpa restos arqueológicos (KASTRUP, 2007).

Nesse sentido, o trabalho do ator é o de cultivar um tipo especial de atenção, que não busca, mas que espera, que espregueia, que encontra. O ator deveria treinar não para adquirir habilidades, mas para se cultivar e deixar aflorar as habilidades que já residem como potência em seu corpo:

Nesse caso, é da aprendizagem, entendida como tempo, como movimento

de problematização, anterior ao movimento de solução do problema, que as condições da cognição devem ser extraídas. Essa pequena diferença - tornar positiva a problematização, sem subsumi-la na questão relativa à sua solução - constitui o salto decisivo para pensar a invenção como potência da cognição de diferir em relação a si mesma. (KASTRUP, 2007, p. 96)

A potência de invenção se produz nos encontros, só precisando ser cultivada para se expressar. O ator deve ir em busca de bons encontros e não de saberes prontos, informações em demasia, quase sempre não corporificadas (porque a aprendizagem não se dá por absorção). Ele deve estar disponível para se surpreender, ir em busca de experiências que provoquem o estranhamento, o choque, que o forcem a pensar e assim, a aprender o mundo de maneira inventiva, dinâmica. Está nessa nova postura em relação à cognição a “ignição” para um corpo inventivo.

O que apresentei neste trabalho foi um apanhado específico das ideias de autores que reverberaram profundamente em meu processo de aprendizagem na pesquisa, não ficando, porém, restrita a ela. Obviamente é um recorte de uma realidade muito mais ampla e complexa. Optei por não tentar abarcar em demasia as correntes de pensamento referente aos assuntos levantados e ir tratar diretamente com alguns poucos interlocutores escolhidos. Não pensem que ignoro as nuances do que abordo aqui, mas fiz uma escolha, arriscada talvez, de não me estender.

O curto e intenso período do mestrado acadêmico me inspirou a cautela. Estas são notas preliminares para uma pesquisa que segue.

Conforme foi dito no início, meu objetivo não era o de esgotar o assunto da invenção para o ator, nem poderia sê-lo. Mas levantar questões sobre o que está em jogo no ato de criação e direcionar uma reflexão sobre a ação da música nesse processo. Vimos que a invenção implica o tempo, a memória, o cultivo de uma atenção sem foco e quebras do fluxo cognitivo; e que a música, como lugar de escutas possíveis, e sendo cópia da própria vontade não mediada por representações, é um (senão o) mais potente dos afetos para o ator, por sua capacidade de agir no corpo em profundidade e intensidade que não são alcançadas facilmente por outras vias.

Ainda que restritos a temas diferentes entre si, todos os capítulos tocam a questão da construção de um corpo em devir inventivo: um corpo poroso e aberto ao imprevisível, potente em suas virtualidades, apto para os mais diversos tipos de encontros. Os temas propostos têm em comum a ideia de que o ator não é capaz de determinar a invenção nem prever seus resultados – no entanto, é capaz de treinar uma atitude atencional capaz de convocar seu corpo para o devir inventivo. Essa é a jornada do intempestivo, da irrupção do novo, do disforme, que posteriormente será acolhido pela estética, dando contornos à obra de arte.

Um leitor mais atento poderá estranhar o fato de este trabalho não se debruçar na análise de um grupo determinado ou técnica de atuação – partindo, ao contrário, de autores diversos para falar do ator –, e ter a impressão de que busco uma verdade genérica, essencial. Longe disso. A própria filosofia deleuziana, que direta ou indiretamente conduz este trabalho, não me permite enclausurar o pensamento. Pôr em palavras as reflexões que se tem sobre teatro é sempre

incompleto, vinculado a um modo de pensar – dentre incontáveis.

Aqui, apresentei as reflexões primeiras do encontro das minhas questões sobre criação com a filosofia e a psicologia cognitiva. Há ainda muitas diferenças a serem articuladas e tensionadas. Não só por esse motivo, mas pela porção de vida que ela movimenta em mim, a pesquisa seguirá, aprofundando a temática.

Estou aprendendo. Essa palavra – “aprender” – cresceu em potência de habitar os espaços que nos cabem, a nós artistas, de maneira inventiva. O que fica: a possibilidade de inventar-se, inesgotavelmente – partindo não de um centro de criação, mas efetuando-se pelo atravessamento de incontáveis multiplicidades, pelo agenciamento de diferenças, pelos encontros, por composições infinitas.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, C. C. A fenomenologia da percepção a partir da autopoiese de Humberto Maturana e Francisco Varela. **Griot - Revista de Filosofia**, Bahia, v. 6, p. 98-121, dez 2012.

ARAGON, L. E. O Anti-Édipo não é Anti-Psicanálise.

Disponível em:

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/antie_dipoaragon.pdf>. Acesso em: 16 julho 2015.

ARENDT, R.; COSTA, C. A. O corpo como fe(i)tiche – possíveis contribuições do pensamento de Bruno Latour para a psicologia. **Mnemosine**, Rio de Janeiro, v. vol. 1, n. 2, p. 47-74, 2005.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução e Posfácio de Teixeira Coelho. Ilustrações de Carlos Clémen. 1ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BECKER, H. S. **Segredos e truques da pesquisa**.

Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BERGSON, H. A evolução criadora. In: BERGSON, H. **Cartas, conferências e outros escritos**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOGART, A.; LANDAU, T. **The Viewpoints Book. A practical Guide to Viewpoints and Composition**. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BOND, F. C. **A busca por um teatro da não representação**: uma perspectiva filosófica da arte do

ator. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2008. Dissertação (Mestrado).

BONFITTO, M. **O ator compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BONFITTO, M. **A cinética do invisível**: processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva, 2009a. Coleção Estudos.

BONFITTO, M. O ator pós-dramático: um catalisador de aporias. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2009b. p. 87-100. Coleção Debates.

BONFITTO, M. **Entre o ator e o performer**: alteridades, presenças, ambivalências. 1ª Edição. ed. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

BROOK, P. **A porta aberta**. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BRUSCIA, K. E. **Definindo Musicoterapia**. Tradução de Mariza Velloso Fernandez Conde. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CASTILHO, J. **O ritmo musical na cena teatral**: a dinâmica do espetáculo de teatro. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Bahia: Escola de Teatro e Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, 2008.

CINTRA, F. **A musicalidade como arcabouço da cena**: caminhos para uma educação musical no teatro. Tese (Doutorado em Artes). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 1996.

COLLA, A. C. **Da minha janela eu vejo... Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume**. Campinas, SP: [s.n.], 2003. Dissertação de Mestrado.

COLLA, A. C. **Caminhante, não há caminho. Só rastros**. Campinas, SP: [s.n.], 2010. Tese de Doutorado.

DELEUZE. **Corpo, arte e clínica**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/?page_id=62>.

DELEUZE, G. SPINOZA Cours Vincennes - 24/01/1978. **Les Cours de Gilles Deleuze**, 1978. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>>. Acesso em: 14 julho 2015.

DELEUZE, G. **Conversações: 1972-1990**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 7ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008. (Coleção TRANS).

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia**. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et alii*. 1ª. ed. São Paulo: Ed. 34, v. 3, 1996.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, v. 4, 1997.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

ESPINOSA, B. **Ética. Parte III (Da origem e da Natureza das Afecções)**. Tradução de Joaquim de Carvalho; Joaquim F. Gomes e António Simões. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

FERNANDINO, J. R. **Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes). Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

FERRACINI, R. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERRACINI, R. Um gestor em composição. **Moringa**, João Pessoa, v. 5, p. 153-158, jul/dez 2014.

FERRAZ, S. **Música e repetição**: a diferença na composição contemporânea. 1^o. ed. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

FERRAZ, S. Apontamentos sobre a escuta musical. **Música Hodie**, v. I, p. 19-23, Dezembro 2001.

FERRAZ, S. **Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição] — um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FERRAZ, S. **Notas do caderno amarelo: a paixão pelo rascunho**. São Paulo: Tese de Doutorado, 2007.

FERRAZ, S. Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. n. 9, p. 67-76, outubro 2010.

FISCHER-LICHTE, E. Sobre la producción performativa de la materialidad. In: FISCHER-LICHTE, E. **Estética de lo performativo**. Tradução de Diana González Martín e David Marínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GIL, J. **Movimento Total**. 3^a ed. São Paulo: Iluminuras, 2013.

GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 2^a ed. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre.**

Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 2000.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons:**

caminhos para uma nova compreensão musical.

Traduzido por: Maria Tereza Rezende Costa e Mirna Herzog. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ICLE, G. Pedagogia Teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski. **Grupo de estudo Educação e Arte/ 01 - Anais da ANPED**, Caxambu, 2007.

KASTRUP, V. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v. 16, set/dez 2004.

KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo.** 1. ed. São Paulo: Autêntica, v. 1, 2007.

KASTRUP, V. Autopoiese e subjetividade - sobre o uso da noção de autopoiese por G. Deleuze e F. Guattari. In: KASTRUP, V.; TEDESCO, S.; PASSOS, E. **Políticas da Cognição.** Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 46-63.

KASTRUP, V. Acoplamentos, vínculos e deficiência visual: sobre um vetor de atravessamento Varela-Latour. **Informática na educação: teoria e prática**, Porto Alegre, v. 12, p. 12-22, jul/dez 2009.

KASTRUP, V. Inventar. In: FONSECA, M. G.; NASCIMENTO, M. L. D.; MARSCHIN, C. **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 141-143.

KASTRUP, V.; TEDESCO, S.; VIVEIROS, E. **Políticas da cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

LACAN, J. O Simbólico, o Imaginário e o Real. In: LACAN, J. **Nomes-do-pai**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 9-54.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. Tradução do Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM) sob coordenação de Mara Sophia Zanotto e pela tradutora Vera Maluf. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, EDUC, 2002.

LATOUR, B. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência, p. 39-61. In: NUNES, J.; ROQUE, R. **Objectos impuros: experiências em estudos**. Tradução de Gonçalo Praça. Portugal: Edições Afrontamento, 2008. p. 39-61.

LENCASTRE, M. P. A. Transdisciplinaridade e boa ciência: o contributo de Bruno Latour para uma nova compreensão das ligações entre ciência, conhecimento e sociedade. **Revista Portuguesa de Investigação Educacional**, n. nº 7, p. 145-155, 2008.

LOPES, A. J. Afinal, que quer a música? **Estudos de Psicanálise**, Rio de Janeiro, p. 73-82, Setembro 2006.

LUIZ, L. **Música no divã: sonoridades psicanalíticas**. 3ª ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2013.

MACHADO, R. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MAHEIRIE, K. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, nos trabalhos de Sartre e Vygotsky. **Psicologia em estudo**, Maringá, v. 8, p. 147-153, 2003.

MALETTA, E. C. **A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas.** Tese (Doutorado em Educação). Belo Horizonte: Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

MARINIS, M. D. **Em busca do ator: um balanço do século XX no Teatro.** Roma: Bulzoni, 2000. [Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro.]

MARIOTTI, H. Cognição, sociedade e o novo autoritarismo; uma análise de algumas abordagens científicas e suas consequências éticas. **Eccos**, São Paulo, v. 2, p. 27-43, jul 2000.

MATURANA, H. R.; PÖRKSEN, B. **Del ser al hacer: las orígenes de la biología del conocer.** Tradução de Luisa Ludwig. Santiago: Comunicaciones Noreste Ltda, 2004.

MATURANA, H. R.; VARELA, F. J. **De máquinas e seres vivos. Autopoiese:** a organização do vivo. Tradução de Juan Acuña Llorens. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MATURANA, H.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento:** as bases biológicas do entendimento humano. Tradução de Jonas Pereira dos Santos. São Paulo: Editorial Psy II, 1995.

MURCE, N. **Corpoiesis:** a criação do ator. Goiânia: Editora UFG, 2009.

NASSER, N. O *ethos* na música grega. **Boletim do CPA**, Campinas, nº 4, jul./dez. 1997.

NIETZSCHE, F. **A origem da tragédia - proveniente do espírito da música.** Tradução de Erwin Theodor. versão para Ebooks. ed. [S.l.]: [s.n.], 2006. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/tragedia.pdf>>.

NUNES, S. M. O corpo do ator em ação. In: AMORIM, C.; GREINER, C. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003. p. 119-136.

NUNES, S. M. Viewpoints e Suzuki: pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator. In: ANDRADE, M.; BELTRAME, V. **Poéticas Teatrais: territórios de passagem**. Florianópolis: Design Editora/FAPESC, 2008.

NUNES, S. M. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo; Florianópolis: Annablume; UDESC, 2011.

PASSOS, E.; BARROS, R. Pista 1: a cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17-31.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓCIA, L. D. **Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEIXOTO JUNIOR, C. A. O corpo intensivo: notas para uma concepção não-representacional. In: PEIXOTO JUNIOR, C. A. **Singularidade e Subjetivação: ensaios sobre clínica e cultura**. Rio de Janeiro: 7 letras, Editora PUC-Rio, 2008. p. 134-151.

PRIGOGINE, I. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: UNESP, 1996.

QUILICI, C. S. A experiência da "não forma" e o trabalho do ator. **TFC**, São Paulo, n. 1, 2006.

QUILICI, C. S. O treinamento do ator/performer e a inquietude de si. In: Portal Abrace, **V Congresso da ABRACE**, 2008.

QUILICI, C. S. O treinamento do ator/performer: repensando o "trabalho sobre si" a partir de diálogos interculturais. **Urdimento**, Florianópolis, p. 15-21, novembro 2012.

RANCIÈRE, J. **El espectador emancipado**. Tradução de Ariel Dillon. 1ª. ed. Buenos Aires: Manantial, 2010.

RIVIÈRE, J.-L. A arte do ator. In: ABIRACHED, R. **O Teatro Francês do Século XX — História, Seleção de Textos, Encenações**. Paris: L'avant-scène théâtre, 2011. p. 457-468. [Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro.]

RIVIÈRE, J.-L. O ator, um artista. In: ABIRACHED, R. **O Teatro Francês do Século XX — História, Seleção de Textos, Encenações**. Paris: L'avant-scène théâtre, 2011. p. 482-487. [Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro.]

ROEDERER, J. **Introdução à Física e à Psicofísica da Música**. Tradução de Alberto Luis Cunha. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS, 2011.

SCALARI, R. C. **O paradoxo criador-criatura**: o ator em treinamento. Dissertação (Mestrado). Campinas, SP: [s.n.], 2010.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SEKEFF, M. D. L. **Da música**: seus usos e recursos. 2ª ed. rev. aum. ed. São Paulo: UNESP, 2007.

STANISLAVSKI, C. **A construção da Personagem.**

Tradução de F. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

VIRMAUX, A. **Artaud e o teatro.** Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1990.

WAZLAWICK, P.; CAMARGO, D. D.; MAHEIRIE, K. Significados e sentidos da música: uma breve "composição" a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 12, p. 105-113, jan/abr 2007.

ZANELLA, A. V. Escrever. In: FONSECA, M. G.; NASCIMENTO, M. L. D.; MARASCHIN, C. **Pesquisar na diferença: um abecedário.** Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 89-91.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze.**

Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

7. ÍNDICE ONOMÁSTICO

ARAGON	10, 67
ARENDT	28, 37, 67
Artaud	19, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 72
ARTAUD	57, 60, 67
BARROS	12, 71
BARTHES	59, 67
BECKER	12, 67
Bergson	36, 62
BERGSON	67
BOGART	44, 45, 67
Bond	60
BOND	60, 67
Bonfitto	48, 49
BONFITTO	48, 49, 50, 54, 67
Brook	33, 54, 67
BROOK	33, 67
BRUSCIA	11, 67
CAMARGO	47, 72
Castilho	11
CASTILHO	68
Cintra	11
CINTRA	68

Colla	15
COLLA	68
Deleuze	13, 16, 23, 26, 29, 31, 33, 45, 60, 68, 69, 72
DELEUZE	16, 23, 26, 33, 45, 48, 54, 59, 60, 61, 64, 68
ESCÓSSIA	71
Espinosa	5, 13, 25, 26, 28, 45, 58
ESPINOSA	25, 26, 68
Fernandino	11
FERNANDINO	68
Ferracini	25, 39, 40, 50, 51, 58, 59
FERRACINI	26, 33, 40, 50, 51, 52, 55, 57, 58, 68
Ferraz	46, 47
FERRAZ	46, 47, 48, 68, 69
Fischer-Lichte	20, 21
FISCHER-LICHTE	20, 21, 69
Foucault	54, 55, 56, 69
FOUCAULT	56, 69
GIL	69
GREINER	64, 69, 71
Grotowski	11, 16, 21, 49
GROTOWSKI	69
Guattari	16, 29, 33, 60, 69
GUATTARI	16, 33, 50, 54, 59, 60, 61, 64, 68, 69
HARNONCOURT	69

Icle	55, 56
ICLE	55, 56, 69
Johnson	39, 40
JOHNSON	41, 70
Kastrup	5, 6, 10, 13, 31, 32, 35, 36, 37, 62, 63
KASTRUP	10, 11, 18, 29, 31, 32, 34, 35, 37, 48, 53, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 71
LACAN	70
Lakoff	39, 40
LAKOFF	41, 70
LANDAU	44, 45, 67
Latour	5, 6, 13, 27, 28, 29, 30, 37, 38, 39, 63, 67, 69, 70
LATOURE	27, 28, 37, 38, 39, 70
LENCASTRE	38, 70
LOPES	41, 60, 70
LUIZ	70
MACHADO	61, 70
Maheirie	3, 4, 47
MAHEIRIE	47, 70, 72
Maletta	11
MALETTA	70
Marinis	13, 19, 21
MARINIS	19, 20, 22, 70
MARIOTTI	70

Maturana	5, 6, 13, 16, 23, 24, 28, 29, 35, 36, 46, 67
MATURANA	24, 25, 41, 70
Murce	35
MURCE	35, 59, 70
NASSER	71
Nietzsche	61, 70
NIETZSCHE	71
Nunes	3, 4, 16, 20, 39, 40, 41, 44
NUNES	16, 19, 20, 39, 40, 41, 44, 70, 71
PASSOS	69, 71
Peixoto Junior	22
PEIXOTO JUNIOR	23, 71
PÖRKSEN	70
Prigogine	64
PRIGOGINE	64, 71
Quilici	14
QUILICI	59, 71
Rancière	17
RANCIÈRE	18, 71
Rivière	33
RIVIÈRE	33, 71
ROEDERER	72
ROLNIK	50, 64, 69, 72
SCALARI	24, 72

SCHAFER	11, 41, 72
Sekeff	12
SEKEFF	12, 72
Stanislavski	11, 16, 22, 48, 55, 56, 67, 69
STANISLAVSKI	56, 72
TEDESCO	53, 64, 69
Varela	5, 6, 13, 16, 23, 24, 28, 29, 35, 36, 46, 62, 67, 69
VARELA	24, 25, 35, 41, 70
VIRMAUX	60, 72
WAZLAWICK	47, 72
Zanella	13
ZANELLA	13, 72
ZOURABICHVILI	50, 72