

★ UMA PEDAGOGIA DA MEMÓRIA-AÇÃO

Renato Ferracini

Doutor em multimeios, ator, autor e professor da pós-graduação da Unicamp

Colaboração: Ana Caldas Lewinsohn

Tudo aquilo que vou dizer parecerá um paradoxo. Mas não é questão de paradoxos estilísticos; é, na verdade, tudo assim. Aqui, nada acontece no plano lógico formal.

(GROTOWSKI, apud FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 175)

Palavras-chave:
acontecimento,
 clichê, memória,
paradoxo

Resumo: Uma pedagogia e uma autopedagogia do ator devem levar primordialmente em questão: não simplesmente negar as doxas corpóreas e clichês singulares na busca de uma essência interior nem na crença de uma supra consciência, mas utilizar-se delas para que ele – o ateador – possa, em sua imanência corpórea, transbordar essas doxas nelas mesmas e entrar em uma zona de experimentação de novas construções e composições. Limpar as doxas corpóreas, nesse caso, não seria eliminá-las, mas compor e recompor outras potências e intensidades com elas mesmas. O artigo trata dessas questões tanto em seu nível conceitual como também na exemplificação de um conjunto de práticas possíveis para uma busca poética e ética do ateador.

Pensemos no ato de pintar:

É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco.[...]. O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor, no ateliê. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou a seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem que preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la. Portanto ele não pinta para reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo; ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia. (DELEUZE, 2007, p. 91).

Ora, assim como o pintor, o ator também não entra em sala de trabalho com um suposto “corpo vazio”. O aprendiz de ator também não o faz. Esse,

se ainda não tem os “vícios profissionais” está cheio dos vícios do que podemos chamar de “imagens atorais”, provenientes de clichês de cinema, televisão, espetáculos, figuras, quadrinhos, modelos modernos de representação tão massificados em nossas mídias – para designar apenas uma fonte. Podemos chamar esse quadro-corpo pré-preenchido de doxas corpóreas – doxa utilizada aqui em seu sentido grego de opiniões comuns, opiniões gerais ou totalizantes. Ou, no caso mais específico corpóreo, os comportamentos e clichês expressivos preenchidos citados acima. Afora isso, o corpo é acometido por comportamentos sociais, históricos, culturais que, além de o inserirem em um código cotidiano de relações, “docilizam-no” em sua potência de força. Segundo Foucault:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem

tampouco o aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna mais obediente quanto mais é útil, e inversamente. Forma-se, então, uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. [...]. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso [...]. (FOUCAULT, 1997, p. 119).

Ora, não é nova, principalmente para os grandes do teatro do século XX, a luta contra essas doxas corpóreas e esses corpos dóceis. Talvez o grande guerreiro dessa batalha tenha sido Grotowski, sem desmerecer jamais outras linhas de frente: Brecht, Artaud, Copeau, Craig, Decroux, cada qual com suas armas e estratégias. Sabemos da via negativa de Grotowski e de sua pergunta e práxis: “Que resistências existem? Como podem ser eliminadas? Eu quero eliminar, tirar do ator tudo que seja fonte de distúrbio. Que só permaneça dentro dele o que for criativo. Trata-se de uma libertação. Se nada permanecer é que ele não era um ator.” (GROTOWSKI, 1987, p. 180).

Aqui podemos incorrer em algumas leituras rápidas e demasiadamente concretas ou lógicas das citações acima. Se o ator já não está vazio, mas lotado de doxas corpóreas; se entrar na sala de treino, de ensaio ou de apresentação com essas doxas que “adocicam” seu corpo e diminuem sua potência enquanto força de ação ou de afeto, e se ele necessita eliminar essas fontes de distúrbio e resistências, então uma pedagogia do ator deveria estar embasada na eliminação e negação dessas doxas para que se possa ampliar sua potência de ação. Nada a contra-

dizer no momento. Mas algumas perguntas inquietantes permanecem: o que é essa “força criativa” que deve permanecer no ator quando a suposta “eliminação” das doxas corpóreas forem realizadas? O que resta além – ou antes – das doxas? O próprio Grotowski pode nos indicar um caminho para pensar sobre estas questões:

Se for pedido ao ator para fazer o impossível e ele o fizer, não é ele – o ator – que foi capaz de fazê-lo, porque ele – o ator – pode fazer somente aquilo que é possível, que é conhecido. É seu homem que o faz. Nesse momento tocamos o essencial: “o teu homem”. Se começarmos a fazer coisas difíceis, por meio do “não resistir”, começamos a encontrar a confiança primitiva no nosso corpo, em nós mesmos. Estamos menos divididos. Não estar divididos – é essa a semente. (GROTOWSKI, apud FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 176).

Primeiramente, esse “teu homem” não pode ser confundido com uma essência humana totalizante. Hoje muito se questiona esse sujeito-homem, essa identidade-homem enquanto modelo de ação ou pensamento. Foucault já nos alertou sobre a “morte do homem”. O homem deve ser entendido hoje como um grau de potência de afetar e ser afetado, e não como um sujeito cuja suposta “essência humana” – encontrada em algum lugar profundo dentro de um interno não localizável – seja maculada pelas relações dos poderes social, econômico e cultural. Nada a ser descoberto por véus que encobririam algo. Nada a ser encontrado ou reencontrado em um suposto passado perdido. Esse homem – enquanto grau de potência – enquanto capacidade de afetar e ser afetado torna-se, hoje, um homem relacional. Ele não é uma essência universal maculada ou escondida, mas uma potência construtora presente, uma usina intensiva. Esse homem que busca potencializar de forma alegre e positiva suas relações. É alegre aqui deve ser entendido no sentido de Espinosa: alegria enquanto aumento de potência no encontro, aumento de grau de ação e paixão no encontro.

O homem é encontro, é busca de aumento de potência no encontro. É uma força de criação que busca o singular, a diferença, e não o mesmo, em uma suposta essência comum. Ou, ao menos, deveria trabalhar para isso. Se os corpos estão adocicados é porque o próprio corpo não compõe de forma alegre com seus encontros, forças e intensidades circundantes. Ele compõe, ao contrário, de forma triste com essas relações: um corpo dócil é um corpo impotente. Impotência e tristeza também no sentido de Espinosa, de uma diminuição na potência de agir; um corpo que no encontro diminui sua potência de afetar e ser afetado.

No limite o homem compõe, cria, recria, atualiza de forma dinâmica e instável com o fluxo de encontros sociais, culturais, sejam eles coletivos e/ou singulares. Ele é atravessado e ao mesmo tempo age com e sobre esses fluxos. O homem é essa dinâmica: não dividido em forma-conteúdo, essência-existência, dentro-fora, singular-coletivo, homem-mulher, mas compõe com esses fluxos dinâmicos no espaço entre eles, nessa zona de vizinhança que deveria ser alegremente potente e que leva não ao mesmo essencial, mas, ao contrário, a uma diferença e a uma singularidade. Assim, o corpo – enquanto homem – não é uma essência que se assenta nesse fluxo dinâmico, mas ele é esse próprio fluxo dinâmico. Ele se compõe e se recompõe; se cria e se recria nesse movimento.

É dessa forma que a “via negativa” de Grotowski não passa pela simples negação de algo, mas pela complexa afirmação de uma potência. Não interessam para a cena o homem-ator, o homem-ego, o homem-burguês, o homem-essencial, o homem-modelo, o homem-representacional. Interessa sim o homem relacional, poroso na potência de afetar e de ser afetado. Não o homem que limpa sua composição dócil com os encontros, mas que a reverte, implode e transborda nesse mesmo aumento do grau de potência de afetar e ser afetado.

Esse homem que entra nesse fluxo de criação de si mesmo não nega suas doxas culturais, sociais, pessoais, mas busca com elas, e por meio delas, transformá-las, inverter seu fluxo da tristeza para a

alegria. É nesse platô que o homem de Grotowski se assenta: o tão buscado “teu homem” talvez seja esse fluxo de transformação, e nesse “lugar” ele pode fazer o dito impossível: criar linhas de fuga, explodir as doxas, recriá-las, atualizar suas forças. Esse movimento é a potência do homem e do humano, um poder de recriar-se a cada instante, ou o que dá no mesmo, diferenciar-se a cada microduração. O ator não escapa desse movimento ativo. E é dessa forma que o artista, o ator, não é – em absoluto – um ser privilegiado, um ser que possui uma suposta essência ou uma existência superior, mas somente aquele que faz desse fluxo de potência, dessa busca de transformação e de criações de linhas de fuga e transbordamento, sua profissão.

Uma tradição pretende que a verdade seja um desvelamento. Uma coisa, um conjunto de coisas cobertas por um véu, a ser descoberta. [...] Desvelar não consiste em remover um obstáculo, retirar uma decoração, afastar uma cobertura, sob os quais habita a coisa nua, mas seguir pacientemente, com uma respeitosa habilidade, a delicada disposição dos véus, os espaços vizinhos, a profundidade de sua acumulação, o talvegue de suas costuras, para abri-los quando for possível, como uma cauda de pavão ou uma saia de rendas. (SERRES, 2001, p. 78).

Uma pedagogia do ator deveria levar essas questões em consideração. Não negar as doxas corpóreas na busca de uma essência interior, mas utilizar-se delas para que ele – o ator – possa transbordá-las e entrar em uma zona de experimentação de novas construções e composições. Limpar as doxas corpóreas, nesse caso, não seria eliminá-las, mas compor e recompor outras potências e intensidades com elas mesmas.

Se não somos uma essência mascarada, mas um fluxo de potência cujas doxas corpóreas “docilizam” e entristecem esse fluxo, podemos dizer que esse mesmo fluxo pode ser chamado de memória já que a memória é a própria duração desse fluxo. O fluxo de composição cotidiana corpórea desenha, gera experiências que não são arquivos

decantados e acumulados em algum lugar do corpo ou do cérebro, mas que se acoplam ao corpo-memória em uma duração sempre presente de forma virtual¹. Toda memória-corpo – seja presente, passado ou futuro – dura no tempo presente. Stanislávski nos alertava sobre isso na importância da memória emotiva – tão confundida e transformada em processos de aprendizagem. Grotowski sempre nos alertou sobre o corpo como a própria memória: “o corpo não tem memória, ele é memória. O que devem fazer é desbloquear esse corpo-memória” (GROTOWSKI, apud FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 173).

Para compreender melhor essa questão devemos observar que o corpo virtualiza a memória – o que é muito diferente de um acumular – numa relação dinâmica entre um estar-no-mundo adaptado e as sensações independentes de nossa percepção ativa do mundo. O corpo negocia a atualização de uma ação presente com a sua própria duração presente. A atualização da duração presente e do próprio presente enquanto ação se dá por entrecruzamentos, relações, ações paradoxais e afetos passivos e ativos co-existentes. Em outras palavras: o mundo é a dinâmica ativa/passiva, atualização/virtualização da própria duração no/do corpo. A relação dessas memórias e o as tornar diagonais são, em última análise, coexistências virtuais que habitam nosso presente atual. A memória não é acúmulo de lembranças, mas virtualidades potentes e presentes num corpo-agora. Aquilo que chamamos de lembranças se borra em suas bordas e núcleos e deixa rastros de vibração de supostas lembranças originárias. Não é arquivo a ser acessado porque essas virtualidades não são armazenadas, mas existem em uma duração de intensidades que atualizam e pressionam uma atualização de ação e afeto presente. Portanto a memória é uma duração que se recria e se atualiza o tempo todo. MEMÓRIA É CRIAÇÃO e também RE-CRIAÇÃO. Uma constante criação e recriação de atuais que são gerados por virtuais em turbilhonamento.

O que podemos chamar de realidade atual do corpo é um furacão de criação de atuais e virtuais.

Essa atualização, em si mesma, gera mais e mais virtuais, que, por sua vez, se (re)lançam na própria memória-corpo, pressionando a formação de novos atuais sempre instantâneos, fugidios, instáveis e assim ad infinitum. Turbilhonamento atual-virtual em espiral de recriação constante. Se o corpo é memória (e não possui memória) o próprio corpo é um processo de criação e autocriação constante, mesmo em modo cotidiano de estar-no-mundo. O Corpo é uma máquina autopoiética cotidiana. E mais especificamente, na cena, uma máquina autopoiética estética.²

Aqui ocorre um problema: se a memória parece ser em si criação, como lançá-la, então, em um processo criativo? Quando grupos e artistas dizem utilizar-se da memória (singular, coletiva, social, histórica) em um espetáculo ou um processo criativo cênico, que tipo de material é utilizado? Será que não existe uma contradição interna ou mesmo um pleonasma entre a utilização de uma memória pessoal e uma memória que é recriada? Quando a memória pessoal passa a ser um material artístico, já que ela – a memória – é criação *a priori*?

Acreditamos que o passado enquanto tempo-lembrança, ou a memória pessoal no sentido estrito, tem pouco ou nada a ver com a criação teatral ou mesmo a artística. Já nos colocam Deleuze e Guatarri:

O material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação. Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte (mesmo, e sobretudo, em Proust). É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com

lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires criança³ do presente. A música está cheia disso. Para tanto é preciso não memória, mas um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras, nos sons: ‘Memória, eu te odeio’. (1992, p. 218).

Não é a macro-memória-lembrança que interessa na construção de uma cena. Essa é a memória odiada acima e de que a arte não necessita absolutamente. Mas o que interessa é o mecanismo de como essa macro-memória punge, ativa, processa uma AÇÃO que se cria no aqui-agora e se atualiza em intensidade presente de tal maneira que transborda a potência cotidiana de memória-criação, e se lança em fluxo aberto de potência extra-cotidiana. Isso poderia ser dito de outra forma: “a luta com o caos só é o instrumento de uma luta mais profunda contra a opinião, pois é da opinião que vem a desgraça dos homens” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 265).

O importante é buscar compreender como essa macro-memória lança o corpo em um campo de experimentação, em uma espécie de devir-lembrança que fabula, “ficcional”, “sensacional”. Essa macro-memória como “estopim” que lança o ator na ação-sensação, o escritor na palavra-sensação, o músico no som-sensação. A criação está no limite, na fronteira da macro-memória. Uma atualização de macro-memória-lembrança atualizaria somente uma ação macroscópica passada: não é imitar ser criança novamente, mesmo que essa criança esteja alicerçada em uma lembrança forte. Esse é todo o equívoco de como se compreendeu a memória emotiva de Stanislávski. A lembrança, quase sempre, não traz nenhuma sensação ou mesmo ação-orgânica para o atuator, a não ser macro-ações clichês.

A ação seria o atuator, por meio da macro-lembrança enquanto disparador de uma criança no presente, atualizar um devir-criança que se processa no agora. Não imitar a criança-lembrança, mas atualizar a criança-lembrança em um processo-fluxo de devir-criança presente. Acessar ou dispa-

rar a memória enquanto potência de memória de atualização/virtualização em fluxo e não enquanto possível lembrança passada. Não moldar o corpo à lembrança-criança, mas deixar a criança-lembrança lançar esse corpo-agora numa zona de experiência cujas ações – e muitas vezes não são ações de criança – atualizam ações-devir-criança que se processam em fluxo.

Mas como o atuator conseguiria isso? Quais os mecanismos de ação concreta e prática para tanto? A possível resposta a essa questão é uma pedagogia e também uma autopedagogia: o processo de criação a partir da memória é sempre um procedimento que não se dá no sentido da concretude do atual, mas de forças do virtual, e essa potência sempre como fronteira de possibilidades de recriação do atual. Portanto, a criação por meio da memória não pode se dar através de atuais, ou seja, macro-ações físicas miméticas baseadas em macro-lembranças passadas. A criação por meio da memória (que em si já é criação, mas falamos a partir de agora de um processo não cotidiano, construído, estético) se dá em uma zona de forças (in)constantes a que dei o nome de Zona de Turbulência. Nesta zona, as macro-ações ou macro-lembranças são lançadas em um limite de micro-ações que maquinam, induzem, projetam micropercepções não sensíveis, porque afetam naquilo que poderíamos chamar – paradoxalmente – de experiência inconsciente. Alguns chamam de consciência ampliada. Mas gostaria de afirmar que nem experiência inconsciente ou consciência ampliada liga-se a, ou torna-se, algo místico ou mágico. Existe uma espécie de empirismo não sensível, ao qual Deleuze, em seu suposto último texto, chamou de empirismo transcendental. Acredito que tanto a arte como a busca de uma ação física mora nessa zona. A experiência estética de uma ação física é sua zona de turbulência não sensível que se produz na força, em uma zona pré-sensível, não consciente. Uma zona pré-percepção e pré-comunicação no sentido estrito e clássico desses dois termos. A experiência inconsciente de um corpo atuante que acontece em uma zona de fronteira.

Numa palavra ‘os fenômenos de fronteira,’ referem-se, antes de mais nada à fronteira que separa, sobrepõe consciente e inconsciente. [...] há uma especificidade do inconsciente que não se pode traduzir apenas numa diminuição dos traços psicológicos da consciência (clareza, consciência de si), mas que, no nosso entender, não se resume também, ao deslocamento do problema, semiotizando as funções do inconsciente [...] (GIL, 2005, p. 12).

Ou ainda:

O que é então a percepção da obra de arte? Nem um misto de prazer e de cognição, nem um ato que visa um fenômeno particular, visível, e cuja descrição deverá remeter necessariamente a conceitos clássicos da teoria do conhecimento; mas um tipo de experiência que se caracteriza, precisamente, pela dissolução da percepção (tal como é tradicionalmente descrita). O espectador vê, primeiro, como espectador (ou sujeito percepcionante) para, depois, entrar no outro tipo de conexão (que não é uma comunicação) com o que vê, e que o faz participar de um certo modo na obra. O que requer todo um outro campo de descrição desse participar, dessa dissolução do sujeito. [...] Não deve, todavia, ser descrita com utensílios psicológicos, fenomenológicos ou semióticos. [...] Curiosamente, a experiência estética não corresponde a nenhum objeto ou signo visível, e não visa um sentido. [...] Sabemos, desde Kant, que o prazer que proporciona não é empírico, mas desinteressado; e desde Merleau-Ponty, que não é a experiência de uma consciência pura, sendo, porém, os olhos que vão, na filigrama do visível, procurar um modo de aparecer singular do ser e do espírito: uma certa visibilidade do invisível. Mas de que invisível? (Idem, *ibidem*, p. 13-23).

Essa dissolução da percepção talvez seja a pedra base que faz Paul Klee nos advertir que “a questão das artes plásticas nunca poderia realizar uma obra capaz de reproduzir o visível, mas sim, tornar visível algo que estaria invisível no visível” (ONETO in LINS, 2007). Mas devemos tomar

cuidado com o fato de que esses autores estão falando claramente da recepção da obra de arte. Uma pedagogia está no “como fazer” o que leva a uma práxis, um conjunto de práticas em afinidade com conceitos redimensionados de memória, zona de turbulência, experiência inconsciente; e inconsciente deve ser entendido aqui como uma instância que não é nem “estrutural, nem pessoal; não imagina, tal como não simboliza, nem figura; máquina: é maquínico. Não é nem imaginário, nem simbólico, mas é Real em si mesmo, o real ‘impossível’ e sua produção” (DELEUZE e GUATARRI, 2004, p. 55).

O inconsciente deve ser entendido aqui como uma zona de produção e não de resíduos psicológicos reprimidos. Inconsciente como zona real de experiências de impossibilidades. O inconsciente produz em um plano outro. Tocar o limiar consciente-inconsciente, como sugere Gil acima, seria adentrar em uma experiência não perceptiva no sentido fenomenológico, não sensível no sentido psicológico e não significativa no sentido semiótico. Seria, entretanto, adentrar em uma experiência estética que necessita, justamente, outros parâmetros conceituais e de reflexão, além de reconstruções constantes de todo um conjunto de práxis, que sejam nem fenomenológicos, nem psicológicos, nem semióticos ou semiológicos, mas artísticos.

Devemos, portanto, deslocar essas questões importantíssimas levantadas pela questão da recepção da obra de arte para a relação prática com o fazer do atuator. Tarefa difícil, mas bastante instigante. Como atingir essa experiência pré-consciente não verbalizada ou ainda essa zona de forças invisíveis, de dissolução da percepção, como nos coloca Gil acima? Como utilizar a memória-lembrança para lançar o ator nessa zona de turbulência criativa? Como lançar o atuante na fronteira ou zona de experiência? As perguntas do “como” nos lançam a processos práticos de trabalho. Porém, esse processo requer, assim como na problemática da recepção da obra de arte acima descrita por Gil “[...] todo um outro campo de descrição desse

participar, dessa dissolução do sujeito”. A reflexão desses “comos” também necessita de outro campo de descrição e análise conceitual.

A memória, como re-criação, presente e atualizada no corpo-memória na forma de duração de potência virtual, deveria levar o ator a esse campo de fronteira criativa; a essa zona de experiência pré-consciente; não zona atual de macro-ações ou macro-percepções, mas a zonas de turbulência micro-perceptiva e micro-afetiva na dimensão do “como”.

A dimensão do como:

Em trabalhos e experiências recentes realizadas por mim no LUME e também em aulas, na possível busca de um corpo-subjétil⁴, lançar um corpo cotidiano em corpo-subjétil – corpo-nômade-em-arte que poderia também ser chamado e corpo-memória-em-arte ou fluxo criativo de memória – e, portanto, gerar um território de fronteira, pode passar por dois elementos que se completam entre si: o paradoxo e a micropercepção. Neste artigo abordaremos somente o primeiro deles: o paradoxo.

Um corpo em busca de corpo-subjétil dança em sala de trabalho. Dança uma música, o silêncio, as percepções, ou simplesmente dança a sensação de vazio que também não deixa de ser percepção. Agora o responsável pelo trabalho pede ao corpo: exploda a densidade, mantenha a suavidade, ou em outro momento: exploda a suavidade, mantenha a densidade. Em outro momento: suavidade no abdômen, densidade no resto da musculatura, ou ao contrário: densidade no abdômen, suavidade no resto da musculatura. Não dançar suavidade ou densidade, mas dançar suavidade e densidade. Dançar também suavidade com densidade, ou, ainda, densidade com suavidade.

O corpo cotidiano do senso-comum está repousado e passivamente pontuado no território do OU. Homem OU mulher. Velho OU criança. Ativo OU passivo. Dança OU teatro. Por que não lançá-lo em fronteira (velocidade) no território do E: homem E mulher, velho E criança. E ir além: lançá-lo no território da experiência: homem e ve-

lho e criança e mulher tudo em zona de vizinhança, em peste. O paradoxo – o E – pode levar o corpo à fronteira, pode gerar uma linha de fuga, pode fazê-lo adentrar na zona de experiência. Outras potências, percepções, sensações, afetos.

Palavras de uma experiência 1: “Primeiras palavras do caderno: ‘zona de experiência’, ou ‘linha de fuga’, ou ‘tudo que tira o corpo do eixo’. Assim, ligadas com ‘ou’. Mais para frente, a ideia do paradoxo como estado corporal que possibilita a linha de fuga para essa zona de experiência. Trabalhamos o suave e o denso ao mesmo tempo no corpo, e então entendi uma coisa grande, dessas que carregarei para a vida: qualidades distintas de movimento podem coexistir no corpo, e elas CONVERSAM. Pois eu havia estudado muito esse lance da simultaneidade de qualidades opostas no corpo; afinal estudei Laban muito, muito, muito, com o olhar atento da Valerie Preston-Dunlop, que me dava uma atenção generosíssima, mas até na aula do Renato eu pensava no corpo fragmentado como espaços isolados. E agora mudou: esses muitos centros têm, na realidade, linhas de comunicação entre si, ou seja, o corpo se torna uma grande teia. Seria isso uma ideia rizomática?”⁵

Palavras de uma experiência 2: “Durante as aulas, as experimentações perpassaram por universos imaginários, deslocando o sujeito a uma nova perspectiva da realidade, colocando o corpo em ação, um corpo dinâmico; ou seja; coexistindo em relação aos elementos pertencentes ao momento vivenciado. Dentro desta ideia, Renato trouxe o conceito que chama de ‘Zona de Experiência’ em que coloca o sujeito/objeto (Corpo-Subjétil) numa condição de instabilidade, gerando através dos conflitos e paradoxos as incertezas deste corpo, disponibilizando novos caminhos a serem explorados.”⁶

Palavras de uma experiência 3: “A instalação daquilo que ele nomeou ‘zona de experiência’ foi concretizada de várias formas. Uma de suas ocorrências se deu por meio da exploração do componente de movimento peso e de suas qualidades expressivas básicas (denso e sua-

ve, como por ele instruído). Buscando atingir uma atitude interna ‘paradoxal’, Ferracini propôs que investigássemos diferentes gradações do fator peso (ora de forma isolada ora simultânea), evoluindo pelos diferentes níveis espaciais (baixo, médio e alto) e pelo espaço geral da sala. É interessante notar que o fator peso está relacionado a um aspecto mais físico da personalidade, informando o que do movimento, a sensação e a intenção de realizá-lo. Sabemos que agindo sobre a organização gravitacional estaremos agindo sobre a carga expressiva do gesto e acionando ao mesmo tempo os níveis mecânicos e afetivos da organização do indivíduo. O bom domínio da organização gravitacional e de suas modulações é o que nos permitirá acionar simultaneamente diferentes níveis de expressão e, portanto, atitudes corporais opostas, dissociadas ou distorcidas. Essas informações nos auxiliam a compreender a trajetória percorrida por Ferracini em sua intenção de nos conduzir ao ‘estado de estranhamento’ (paradoxo) desejado. A partir desse princípio provocativo – conquistado de maneiras variadas no decorrer do processo –, estabeleciam-se novas redes de conexão entre os participantes, que sob instruções do diretor conseguiam produzir soluções cênicas *sui generis* e imensamente criativas.”⁷

Inicialmente, a possibilidade inovadora e instigante do E coloca o atuante em um local desconhecido, sem modelos, sem parâmetros. Nesse novo horizonte o atuante passa de um estado perdido pela ausência de um fio condutor preciso para um estado criativo e singular. Assumir os paradoxos faz, talvez, o atuante se colocar em zona de fronteira, em campo desconhecido e preenchido de um fluxo permanente. A solução da suavidade com densidade e vice-versa não existe, não é possível compreendê-la racionalmente e, justamente por essa impossibilidade, o corpo é lançado a criar em constante pulsação.

Assim, esse paradoxo – o E – pode levar a uma sensação corpórea de confusão, de não controle. Dançar densidade E suavidade ao mesmo tempo

pode reconstruir uma possível consciência plástico-corpórea do que seja racionalmente densidade ou suavidade. O corpo é lançado em desafio de pensamento-criatividade e resolve a questão em ação, em atividade. A percepção macroscópica se reduz – ou se amplia – em micropercepção. É assim que a consciência se plastifica no corpo. Força, portanto, a consciência a literalmente tomar corpo, transformando uma possível consciência do corpo em “corpo da consciência”. Acredito que nesse momento...

[...] a consciência torna-se “consciência do corpo”, os seus movimentos, enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se assim, uma espécie de ‘corpo da consciência’: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial (GIL, 2004, p. 108).

Esse possível corpo da consciência – ou uma consciência plástica – está focado em suas próprias micropercepções e microarticulações, ou seja, numa zona absolutamente sutil. O foco da consciência deixa de ser exteriorizado e colocado em um objeto externo, ou, ainda, deixa o território do OU e passa a ser autogerador corpóreo forçado pelo território de fronteira; a consciência transborda para o corpo e o corpo plastifica a consciência, ambos, um só, mergulhados no espaço de Escher – espaço paradoxal, de dupla seta na qual não sabemos qual mão desenha o quê.

O corpo da consciência é, literalmente, o corpo integrado – corpo-subjétil – que pensa, que gera pensamento. O corpo que pensa e, portanto, cria, é microscópico. O corpo-subjétil é, virtualmente, invisível a olho nu. Está na fronteira, no platô de forças. O corpo-subjétil na fronteira, na pele, na fronteira-pele, no paradoxo entra no turbilhão de atualização, emitindo e absorvendo partículas virtuais em uma dinâmica temporal infrapensável, incerta e instável deslocando a consciência do corpo das macropere-

cepções para o corpo da consciência das micropercepções. O corpo-subjétil – lançado na fronteira pelo paradoxo – transborda micropercepções invisíveis que afetam numa zona de fronteira, ou, o que dá no mesmo, numa zona empírica que transcende o próprio empírico e o próprio sensível. Um empírico transcendental. Uma zona de arte. E como nos ensina Álvaro de Campos na pele de Fernando Pessoa (ou seria o contrário?): “Ver as coisas até o fundo... / E se as coisas não tiverem fundo? / Ah, que bela superfície! / Talvez a superfície seja a es-

sência / E o mais que a superfície seja o mais que tudo / E o mais que tudo não é nada (2002:266).”

E, talvez, uma pedagogia do ator deveria, ao menos, buscar essas questões ou, ainda, realizar algumas perguntas nesse caminho: como fazer? como incluir o “E”? como atingir essa zona de força e depois recriá-la a cada noite, a cada espetáculo na potência da superfície da pele? Essas perguntas e reflexões oriundas seriam apenas o início, a ponta do iceberg de uma possível pedagogia do ator. ☆

Notas

- 1 O virtual é uma noção importante aqui. Ele se realiza, primeiramente, como uma parte constituinte do objeto real, criando um duplo atual/virtual presente no objeto. Sendo assim, o próprio corpo é formado por virtuais que o atravessam e também por atuais que o realizam. Em segundo lugar, o virtual não deve ser confundido e nem colocado em oposição ao real. O virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual. Do virtual é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos”, e simbólicos sem serem fictícios (DELEUZE, 1998 (1), p. 335). O virtual também não deve ser confundido com o possível. O possível não possui uma realidade; ele é latência antes de ser real, potência a ser real no futuro e, portanto, inexistente enquanto realidade. O virtual, ao contrário, é uma instância real, na memória contraídos todos no presente do corpo que se atualiza. O corpo, como multiplicidade, possuirá, portanto, virtuais e atuais reais. Este par atual-virtual também não deve ser apresentado como uma dualidade fixa. Eles se perpassam e se permeiam, coexistindo no presente. Em outras palavras: o corpo, enquanto um atual é rodeado por uma “névoa de virtuais” e de “círculos sempre renovados de virtualidades” (DELEUZE in ALLIEZ, 1996(1), p. 49).
- 2 Os biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela propuseram, no nível biológico, que um sistema vivo se caracteriza por essa circularidade autoprodutora: um sistema que se autogere, autossustenta: “Naquele momento, também percebi que não é o fluxo de matéria ou fluxo de energia como fluxo de matéria ou energia, nem nenhum componente particular como componentes com propriedades especiais, o que de fato faz e define o ser vivo como tal. Um ser vivo ocorre e consiste na dinâmica de realização de uma rede de transformações e de produções moleculares, de maneira tal que todas as moléculas produzidas e transformadas no operar dessa rede fazem parte da rede. [...] Percebi que o ser vivo não é um conjunto de moléculas, mas uma dinâmica molecular, um processo que acontece como unidade separada e singular como resultado do operar e no operar. Das diferentes classes de moléculas que o compõem, em um interjogo de interações e relações de proximidade que o especificam como uma rede fechada de câmbios e sínteses moleculares que produzem as mesmas classes de moléculas que a constituem, configurando uma dinâmica que ao mesmo tempo especifica em cada instante seus limites e extensão” (MATURANA e VARELA, 1997, p. 15). Maturana e Varela deram o nome a esse sistema um sistema autopoietico e definiram os seres vivos como máquinas autopoieticas. Máquina, aqui, não deve ser entendida em sua relação meramente mecânica, mas como uma unidade funcional determinada pela inter-relação de seus componentes. Ou ainda, como o conjunto da inter-relação de seus componentes, independentes de cada componente (VARELA apud GUATTARI, 1992, p. 34).
- 3 Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] Devir não é progredir nem regredir segundo uma série, e sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado como em Jung ou Bachelard. [...] O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna (DELEUZE e GUATTARI, 1997(1), p. 18). No devir não há passado, nem futuro, e sequer presente; não há história. Trata-se, antes, no devir de involuir: não é nem regredir, nem progredir. Devir é tornar-se cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, tornar-se cada vez mais deserto e, assim, mais povoado. É isso que é difícil de explicar: a que ponto involuir é, evidentemente, o contrário de evoluir, mas, também, o contrário de regredir, retornar à infância ou a um mundo primitivo (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 39).
- 4 Corpo-subjétil: corpo-em-arte, corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Nesse sentido, sugiro chamar esse corpo integrado expandido como corpo-em-arte, esse corpo inserido no Estado Cênico de corpo-subjétil. Explico: ao ler uma obra de Derrida, chamada Enlouquecer o Subjétil, essa imagem “corpo-subjétil” me surgiu de uma maneira extremamente natural. Subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Não nem um nem outro, mas ocupa o espaço “entre”. Outra questão é que essa palavra subjétil pode, por semelhança, ser aproximada da palavra projétil, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projétil que, lançado para fora, atinge o outro e também se autoatinge. Essa aproximação pode ser realizada já que “subjétil” é uma palavra intraduzível, pois, como foi supostamente inventada por Artaud, não existe tradução possível em outras línguas. Para maiores detalhes Café com Queijo: corpos em criação, de minha autoria.

- 5 Trabalho final de Juliana Moraes para a disciplina de pós-graduação – AT-006-A – Laboratório II “Experimentações sobre o ator, o intérprete e o performer” – Artes – Unicamp ministrada em conjunto por mim (Renato Ferracini), Prof. Dr. Fernando Villar (UnB) e Profª. Dra. Verônica Fabrini (Unicamp) no primeiro semestre de 2007.
- 6 Trabalho final de Daniela Gati, *idem*, *ibidem*.
- 7 Trabalho final de Sílvia Gerardi, *idem*, *ibidem*. Recentemente publicado na Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná – FAP: www.fapr.br/index.php?Ym05MGFXTnBZU3dzZG1sbGR5d3hNalk9

Referências bibliográficas

- ALLIEZ, E. *Deleuze: filosofia virtual*. Trad. Heloisa B.S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Trad. Luís B.L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, v.4.
- _____. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DERRIDA, J.; BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o subjéctil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- FERRACINI, R. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva e SESC, 2007.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GIL, J. *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- _____. *A Imagem-nua e as pequenas percepções*. s.l.: Relógio D'Água, 2005.
- GUATTARI, F. *Caosmose; um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- LINS, D (org). *Nietzsche e Deleuze. Arte e Resistência*. Rio de Janeiro, Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.
- MATURANA, H; VARELA, F. *De máquinas e seres vivos – Autopoiese – A organização do vivo*. Trad. Juan Açuña Llorens. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- PESSOA, F. *Poesia/Álvaro de Campos*. Edição Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SERRES, M. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados 1*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.