

GOMES, Gerda Arianna da S. Os afetos musicais no corpo do ator. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. UDESC; Mestrado; José Ronaldo Faleiro.

## RESUMO

Este artigo busca lançar um olhar sobre a questão dos afetos musicais no corpo do ator e sua conseqüente repercussão em seus processos criativos. Partindo da perspectiva teórica do “treinamento como poiesis” de Matteo Bonfitto, bem como do conceito de afeto em Espinosa e “corpo como interface” em Bruno Latour, este trabalho dará início, por meio da revisão bibliográfica pertinente, à discussão sobre como o ator pode conscientemente pensar os afetos musicais em seu processo criativo. A pertinência desse trabalho se dá na possibilidade de ampliação do campo perceptivo do ator em relação aos seus materiais de composição.

**PALAVRAS-CHAVE:** afetos, música, processo criativo, ator.

## ABSTRACT

This paper aims to cast an eye on the issue of music affects in the actor's body and its consequent influence on their creative processes. Starting from the theoretical perspective of training as poiesis from Matteo Bonfitto, as well as the concept of affect in Spinoza and "body like learning to be affected" in Bruno Latour, this work will initiate, through the relevant literature, the discussion about how the actor can consciously think musical affections in his creative process. The relevance of this work is given in the possibility to expand the perceptual field of the actor in relation to its material of scenic composition.

**KEYWORDS:** affection, music, creative process, actor.

Matteo Bonfitto (2007), amparado pelo conceito aristotélico de matéria, define material como sendo “qualquer elemento que adquire uma função no processo de construção da identidade do próprio objeto”. Ele dividiu esses materiais em primários, secundários e terciários, sendo estes o corpo, as ações físicas e os elementos constitutivos das ações físicas, respectivamente. Entre os principais tipos de materiais terciários apontados por Bonfitto estão: o espaço, o figurino, o texto, a luz, os objetos, as memórias, a palavra, a música, entre outros. Em *A Cinética do Invisível* (2009) o autor ampliará o horizonte desses materiais.

O trabalho com os materiais terciários está em articulação constante com os materiais primários e secundários, sendo o gatilho ativador de ações físicas, a preparação do terreno de onde emerge a criação artística.

Se até o trabalho desenvolvido por Stanislávski a exploração do treinamento do ator seguia, na maioria das vezes, necessidades utilitárias, preparando os atores para a caracterização das personagens, mais tarde a relação entre treinamento e produção de resultados artísticos tornou-se muito mais complexa. O treinamento do ator envolveu progressivamente procedimentos relacionados ao trabalho sobre si mesmo, que passou assim a representar um estágio que precede à criação artística. Graças não somente a Stanislávski, mas também a François Delsarte, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Émile Jacques-Dalcroze, Meierhold, Evguéni Vakhtágov, Jacques Copeau, Dullin, entre 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”. (BONFITTO, 2009, p. 4)

O cuidado de si pressupõe uma atitude para consigo, com os outros, com o mundo, uma conversão do olhar para si mesmo, uma atenção ao que se passa no pensamento, e ações/exercícios de si para consigo pelos quais possamos nos transformar, modificar (FOUCAULT, 2006). Esse conceito nada tem a ver em sua origem com os processos criativos mas sim com a transformação do sujeito, com uma filosofia do ser, das práticas da subjetividade. Dialoga com os processos de criação por prever essa disposição do corpo para a reflexão e atenção a si mesmo e às coisas externas de maneira mais consciente. Essa perspectiva do cuidado de si aliada ao trabalho do ator pode ser pensada tanto no treinamento físico, anterior à criação artística, como no treinamento criativo - ou “treinamento como práxis” e “treinamento como poiesis”, conforme define Bonfitto:

Práxis e poiesis são conceitos que remetem a atividades humanas, a modos de atuação. Contudo, enquanto práxis (do grego *prattein* = fazer) está associado com o praticar ações, poiesis (do grego *poiein* = fabricar) está relacionado com a atividade de construir ações. Dentre as implicações geradas por tais diferenças, é importante ressaltar que práxis envolveria, a partir de seus pressupostos, ações intencionais, ações que são um meio para um fim. Diferentemente, poiesis remete a ‘ações não-intencionais’, a ações através das quais algo é gerado e passa assim a existir. Poiesis envolveria, portanto, antes de mais nada, a ação de ‘trazer algo à tona’”. (BONFITTO, 2013, p. 188)

O treinamento como poiesis se apresenta então como procedimento de preparação do ator no qual ele não tem verdadeiramente controle sobre os resultados, sua função reside em criar condições para que os materiais emergam e possam ser qualificados e trabalhados posteriormente. O que emerge é uma atualização de experiências vividas pelo corpo, e que depende diretamente de como foi atingido e em qual intensidade por determinado afeto.

Em sua *Ética* Espinosa (1992) define afeto como sendo “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”. Deleuze (1978), em uma de suas aulas sobre Espinosa, faz uma leitura do afeto como sendo 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, a ação de um corpo sobre o outro. Podemos dizer que os corpos definem-se por interações complexas, nem sempre resultante de causas adequadas, definem-se na relação com outros corpos.

Ora, um corpo deve ser definido pelo conjunto das relações que o compõe, 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, sem paginação)

Bruno Latour defende a mesma ideia ao buscar definir o corpo como

*um[sic] 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 trajetória dinâmica através da qual aprendemos a registrar 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 sendo essa interface que vai adquirindo atributos e habilidades conforme é sensibilizado (afetado) a novos elementos nos leva a pensar o corpo não como algo dado e sim construído. Adquire-se um corpo. A medida em que vamos tendo bons encontros, segundo Espinosa, nossa potência de agir no mundo é aumentada e nosso corpo se torna sensível a mais elementos, consegue perceber e interagir com mais elementos externos. Todos esses elementos externos a nós mesmos tem um potencial de afetação para nosso corpo, alguns com maior ou menor intensidade.

A música em si tem um grande potencial de afetação em nosso corpo. Por suas características consegue articular afetos em diferentes camadas de nossa percepção simultaneamente. Sendo ao mesmo tempo fenômeno físico e psicológico consegue nos afetar integralmente. Esse potencial afetivo da música foi percebido e até temido na antiguidade, apontada por Platão como ao mesmo tempo que uma grande aliada uma grande transgressora de seu ideal de moral e virtuosismo (AGUIAR, 2008).

A música não tem o poder de representar efetivamente nada externo, é uma arte completamente abstrata, mas consegue evocar emoções, sentimentos íntimos. Desde os modos gregos as civilizações estudaram e tentaram compreender a ligação da música com os estados emocionais.

A doutrina dos afetos, que foi um conceito teórico que vigorava nos sec. XVI, XVII e XVIII, relacionava determinados recursos musicais a estados emocionais específicos, e esses pressupostos, em certa medida, perduram até hoje.

Alguns estudos sugerem que as características musicais que mais influenciam nas respostas emocionais são os modos e os andamentos.

Apesar de ser inegável a importância da estrutura composicional na evocação das emoções através da música, é dominante o entendimento de que a composição musical, com seus elementos expressivos, não seria suficiente para fomentar a transmissão aos ouvintes das idéias e dos sentimentos imbuídos na música. (MENEZES; COSTA, 2009, p.192)

Os afetos musicais não conseguem ser descritivos. Embora o compositor ou intérprete tenha muito claramente o que gostaria de transmitir, a interpretação da informação sonora é aberta e somente em contato com o ouvinte (afetação), nesse encontro, é que fará sentido. A mesma música pode despertar afetos diferentes em pessoas diferentes, apesar de que algumas características tonais sejam de forma geral associadas a determinadas emoções.

Aspectos afetivos são aqueles que lidam com a evocação de emoções pela música através do discurso de expectativas. Existe uma distinção entre estes e os aspectos cognitivos que descrevem emoções. Aspectos afetivos lidam com emoções de fato evocadas enquanto que os

aspectos cognitivos estão necessariamente associados às emoções constatadas mas não evocadas na mente do ouvinte. Por exemplo, podemos escutar uma animada trilha sonora para um espetáculo de circo e constatar que se trata de uma música de caráter alegre, mas sem experimentarmos a emoção de alegria, bem como escutarmos um *Requiem* sem nos sentirmos tristes ou deprimidos. Aspectos afetivos agem em intervalos de tempo maiores, onde se tem a influência da memória de longa-duração, mais especificamente, da memória declarativa e procedural; que nos permite voluntariamente lembrar de fatos e passagens, objetos e movimentos. Esta é relacionada à evocação de emoções através da escuta e, na música, com o reconhecimento do estilo da performance do interprete ou com o gênero da música. (FORNARI, 2010, p. 126)

Meyerhold, Dalcroze, Stanislavsky, Mnouchkine, dentre outros, reconheceram o potencial afetivo e cognitivo das manifestações musicais e nos apontaram caminhos para pensar o trabalho criativo do ator partindo das afecções musicais. Se o corpo pode ser construído a partir das qualidades de afecção que experimentamos, a música pode ser o veículo que nos ajuda a conhecer, a agenciar os afetos. O que é o trabalho do ator se não essa aprendizagem de ser afetado, essa articulação constante de seus afetos em função de criar outras habilidades, outros corpos para sua arte?

Não sabemos do que o corpo é capaz, Espinosa levantou essa questão que permanece ainda hoje verdadeira. Ainda não somos, e talvez nunca seremos, capazes de apontar os limites de atuação do corpo. O corpo vai se transformando e ultrapassando barreiras a ele impostas. Cada corpo singular nos mostra infinitas possibilidades de afetação e ação no mundo. A quanto mais experiências o corpo é submetido 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.

Latour (2008) chama atenção para essa "aprendizagem de ser afetado" como o ponto de partida para entender o corpo. Para Latour essa aprendizagem se dá por meio da articulação de materiais, artificiais ou não, que permitam que o corpo adquira certas habilidades. Partindo desse pressuposto para pensar o trabalho do ator podemos tomar a música como um material que este busca articular em seu processo criativo para sensibilizar seu corpo a novos afetos, adquirir novos corpos, evocar emoções, ativar sentimentos, movimentos, ampliar sua capacidade expressiva, e em outro nível, compor com os afetos musicais possibilidades de encontro com o espectador.

A preparação do ator para a criação (treinamento como poiesis) é um trabalho constante, que envolve a subjetividade do indivíduo. Todas as experiências do ator compõem seu corpo e se tornam materiais em seu processo criativo. Acumulam-se experiências sem saber ao certo onde elas o levarão. A criação é posterior, quando esses materiais emergem, numa atualização dessas informações no corpo.

A música, enquanto material de criação, permite experienciar o corpo, serve para deixar-se afetar e ocupar-se dessas afetações, para buscar os limites do corpo, para vivenciar esses limites e sensações, que serão posteriormente atualizadas na criação. Em certa medida o momento criativo não deixa de ser uma irrupção de articulações subjetivas, cujo controle nos escapa. Sem dúvida existe ainda muito a ser pesquisado e compreendido em relação às possibilidades de utilização dos afetos musicais para o trabalho do ator.

## Referências Bibliográficas

AGUIAR, Carlos Eduardo Ribeiro. **Platão: contribuições da música na formação do cidadão**. In: "Existência e Arte" - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei, ano III, n. ° III, jan/dez, 2008.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

\_\_\_\_\_. **Entre o ator e performer: alteridades, presenças, ambivalências**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Spinoza**. Cours Vincennes – 24 de Janeiro de 1978. [tradução de Francisco Traverso Fuchs]. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>, acesso em 15/08/2014.

ESPINOSA, Bento. **Ética**. Parte III (Da origem e da Natureza das Afecções). Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

FORNARI, José. Percepção, cognição e afeto musical. In: KELLER, Damián; BUDASZ, Rogério (orgs.). **Criação musical e tecnologias: teoria e prática interdisciplinar**, p. 6-38. Goiânia: ANPPOM, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. IN: NUNES, João; ROQUE, Ricardo. **Objectos Impuros: Experiências em Estudos**. Porto, Portugal: Edições Afrontamento, 2008.

MENEZES, Fabiano, COSTA, Flávio Collins. **A música como veículo expressivo: contribuições a partir da reflexão filosófica e das pesquisas em psicologia**. Cadernos do Colóquio, v. 10, n. 2, p. 185-194, 2009. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/565/564>, acesso em 21/08/2014.

