

EMIDIO, Jussyanne R. **Escuta e ação**: investigações de uma ação afetiva. Florianópolis: UDESC. PPGT/UDESC; Mestrado; José Ronaldo Faleiro. Bolsista CAPES; Nível Mestrado. Atriz e bailarina.

RESUMO

O trabalho pretende apontar pistas para o estudo, em desenvolvimento, das possibilidades de uma ação relacional/afetiva na invenção artística do ateador. Articulamos estudos do artista-pesquisador Renato Ferracini sobre atuação à proposição da diretora estadunidense Anne Bogart sobre a *extraordinary listening*, ampliadora da percepção e da ação no tempo/espaço. Tais abordagens perceptivas e acionais convergem para um sentido cinestésico que, como nos aponta o filósofo José Gil, constituem o plano de imanência da dança, e podem contribuir para um possível treinamento dos afetos do ateador.

PALAVRAS-CHAVE: ação relacional: escuta: plano de imanência.

ABSTRACT

This research aims to raise some clues for the study, in development, of a relational/affective action possibilities in the performer artistic invention. Articulate the studies of the artist-researcher Renato Ferracini about the performer and the proposition of the American director Anne Bogart about the *extraordinary listening*, amplifying the perception and the action in time / space. These perceptual and actional approaches converge to a kinesthetic sense that, as the philosopher José Gil points, constitute a dance immanence plan and may contribute to a possible affections' training to the performer.

KEYWORDS: relational action: listening: immanence plan.

O ator é um profissional do afeto que engendra a ação [...] Um atleta afetivo da sensação. Um atleta de um território paradoxal *receptivo*. (Ferracini, 2013, p. 31)

O afeto tem sido uma questão de relevância na investigação artística. Parte dessa proposição é embalada pelo pensamento do filósofo Bento de Espinosa, retomado na filosofia contemporânea, e redirecionou-se ao campo artístico, permeando a atual maneira de se encarar o corpo.

A concepção de corpo para Espinosa parte do princípio de que alma e corpo são como pensamento e extensão de uma mesma coisa, um plano modal. Peixoto Junior, ao pensar o corpo enquanto eixo de forças “que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos” (PEIXOTO JUNIOR, 2008, p. 135), nos coloca a noção de *corpo intensivo* como um dos variados desdobramentos da filosofia de Espinosa:

Às relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo de partes exteriores ou de suas próprias partes. (PEIXOTO JUNIOR, 2008, p. 137)

Nesse sentido, cada ser é definido por afetos: sua capacidade de afetar e de ser afetado pelo ambiente. Gilles Deleuze (2014) afirma que, segundo Espinosa, o *afeto* é uma forma de pensamento não representativo. Difere, assim, da *ideia* (que busca representar alguma coisa), que são pressupostas por afetos, de maneira que não há ideia sem afeto, nem afeto sem ideia, mesmo que esta seja confusa. Afetos e ideias constituem e provêm do ser humano. Porém a primazia das ideias sobre os afetos no pensamento ocidental gerou a descrença de que os estados de afecção fossem também (e primeiramente) matérias e motores do conhecimento. Tal premissa também esteve presente na maior parte da prática teatral até o final do século XIX, quando Stanislavski iniciou suas pesquisas sobre a ação psicofísica.

O objetivo deste artigo² é traçar um breve estudo bibliográfico sobre a ação permeada por afetos e as possibilidades que o ator possui de aprimorar em si a capacidade de afetar e ser afetado em cena. O trabalho sobre a intensificação afetiva encontra uma correlação no plano de imanência da dança (GIL, 2001). Apontamos como os *Viewpoints*, enquanto proposta de composição e improvisação, podem se constituir em intensificação afetiva do ator. Observamos que essa investigação se alimenta de uma mudança no paradigma artístico, de um sentido hierárquico para um sentido não-hierárquico em sua elaboração, que vem ocorrendo desde meados do século XX (BOGART; LANDAU, 2005), como uma proposta política de criação, de convivência e de um sentido do comum entre seres, ampliando a necessidade de se pensar sobre uma ética na criação.

Ação relacional: porosidade afetiva

Segundo Renato Ferracini (2013), a ação teatral já é relacional por buscar conectar um universo em fluxo “interno” com o tempo-espço “externo”. A ação em sua qualidade afetiva pode ser entendida como aquela desenvolvida em cena pelo ator³ que tenha a capacidade de ser afetada pelo acontecimento da cena (que envolve atores, público, espaço e demais elementos constituintes da cena teatral), bem como de afetar esse próprio acontecimento de maneira presente e potencializante (FERRACINI, 2013).

O que vem então a definir a potência da ação é a capacidade de afetar o meio, e ser afetada por este, num processo de desterritorialização constante: um processo de escuta e ação, disposição e disponibilidade, proposição e atenção. Para o autor, “É a capacidade de afetar-se, de ser porosa, que faz com que a matriz inicie seu processo de fluxo de diferenciação ativa e passiva coexistente, e não sua ação ativa consciente no espaço” (FERRACINI, 2013, p. 117).

O corpo do ator, constituindo-se enquanto potência de ativação de afetos, tem seu treinamento voltado para essa intensificação afetiva, sendo a organicidade a força que coloca o conjunto dos elementos – técnicos, dramaturgicos, sensoriais – num fluxo de recriação contínua: “O ator atua (a repetição é proposital) na relação entre os elementos para gerar essa força que, ao mesmo tempo, recria a relação dos elementos” (FERRACINI, 2013, p. 72).

A partir disso, como pensar um treinamento para o ator, em essência um “fazedor de ações”, para que essas ações não sejam repetidas mecanicamente, mas se atualizem na porosidade dos afetos? A questão seria encarar o treinamento como

a proposição de uma ética: “O treinar é muito mais uma busca de estado de tempos de afetar-se para a composição” (FERRACINI, 2013, p. 120). O treinar não se restringe à sala de ensaio ou laboratórios de imersão, mas está alicerçado nos campos da memória, da vivência e da experiência, “três multiplicidades complexas e que se comunicam em rizoma⁴” (FERRACINI, 2013, p. 121).

Desta forma, o treinamento do atador é uma postura afetiva e ética que se contamina de forma rizomática com outros territórios: outros corpos, outras relações sociais, no espaço do mundo e consigo mesmo, com a percepção das suas próprias singularidades. A abordagem a partir de Deleuze e Guattari faz com que a proposta de Ferracini para o atador se aproxime do pensamento do filósofo José Gil sobre o bailarino.

A improvisação e o plano de imanência da dança

A partir do Contato-Improvisação (de Steve Paxton), José Gil conceitua o plano de imanência da dança: um plano de movimento do corpo, constituído a partir de outros movimentos dotados de coerências e lógicas internas a ele (GIL, 2001). Para tanto, pensamento e corpo devem fundir-se no movimento.

A consciência do corpo, que tece o plano de imanência, é adquirida a partir da ampliação das percepções: a consciência, além de se voltar para o exterior, adentra na percepção interior do corpo e aos seus mínimos movimentos (que são inconscientemente dirigidos). Esse estado conduz a consciência do corpo a se tornar *corpo de consciência* (GIL, 2001, p. 134). O movimento deve ser “infinito, o que implica que possa agenciar-se com outros corpos dançantes” (GIL, 2001, p. 131). Esse agenciamento se dá através da improvisação, onde os participantes possuem o mesmo poder de proposição de ideias, em uma estética não-hierárquica de composição. Em propostas como os *Viewpoints* e o Contato-Improvisação, a percepção de si e do outro é requisitada para que a ação se efetive.

Qualidades perceptivas do atador

A percepção é o meio através do qual o corpo adquire e elabora o conhecimento. A atuação, necessariamente, passa por um processo de ampliação da percepção, pois a maneira de encarar o corpo, para os artistas da cena, deve passar por este domínio. No processo de invenção⁵, se não modificamos nossa forma de perceber o meio – ou, de se permitir ser afetado de outras formas – não operamos mudanças no agir e este se torna uma repetição mecânica. Para Hubert Godard: “Não posso mudar o meu gesto se não mudar a relação que mantenho com o meu corpo e com o espaço através da percepção” (GODARD, 2004, p. 12-13).

A ampliação da percepção necessita de uma disposição a si e ao espaço, num duplo movimento: o espaço altera a percepção, a percepção pode alterar a maneira de encarar o espaço. Envolvido na cena, o atador precisa estar atento a todos os elementos presentes, de forma que essa qualidade deve ser estimulada. O atador atua afetivamente a partir da sua percepção, construindo um plano de imanência. As características dos *Viewpoints* para o desenvolvimento da cena podem ser ativadoras da invenção de ações relacionais, por permitir a ampliação perceptiva do

atuador, e estimulá-lo a agir em resposta, a partir de uma relação criada entre demais atuadores, espaço e elementos.

Viewpoints – ampliando a percepção

Os *Viewpoints* são técnicas de composição e improvisação, criadas por Mary Overlie, ampliadas e difundidas por Anne Bogart e Tina Landau. Os *Viewpoints* são um processo aberto de composição improvisacional para a cena, fonte de investigação que possibilita a imersão do ator em um processo de criação no qual ele amplie sua capacidade perceptiva no espaço e no tempo, na conexão apurada de percepção e ação.

Um dos *Viewpoints*, a Resposta Sinestésica, pressupõe uma reação espontânea do ator, movimento impulsivo, que deve agir *em resposta* ao que lhe estimulou os sentidos. O treinamento de agir em resposta trabalha diretamente sobre a escuta do entorno. Nesse sentido, a *Extraordinary Listening* (“Escuta Extraordinária”) é um pressuposto importante ao processo por permitir que o ator crie/invente relações com os elementos cênicos e com o outro. Escutar (uma atitude diferente do ouvir, que é passivo) se configura como uma ação, como a busca de um encontro entre o ser que escuta e o mundo (BOGART, 2008).

Escuta extraordinária significa ouvir com o corpo inteiro, sem idéia do resultado. Quando algo acontece na sala, todos podem responder instantaneamente, ignorando o lobo frontal do cérebro, a fim de agir por instinto e intuição. (BOGART; LANDAU, 2005, p. 33, tradução nossa)

O treinamento da escuta, por ser ampliadora de sua percepção do/no espaço, dos/com os elementos presentes no mesmo (demais atuadores, público e elementos cênicos), pode ser visto como um possível treinamento dos afetos do ator. A partir da sofisticação da sua escuta, o ator permite-se ser afetado e também afetar, seja na sala de ensaio, seja fora dela.

No decorrer do livro, ao lado da descrição de exercícios possíveis, observamos uma sofisticada ética de convivência no trabalho de grupo e de direção. A busca do estado de “hiperconsciência” – a saída de uma consciência somente de si para uma consciência de eventos no espaço e no grupo – pode ser vista também como o estabelecimento de uma ética que permeie o indivíduo não somente em sala de ensaio, mas que se adense na sua postura enquanto ser político: “Ele [o estado de hiperconsciência] simplesmente se torna parte de quem você é e como você percebe o mundo” (BOGART; LANDAU, 2009, p. 60, tradução nossa).

Considerações finais

Entendendo a percepção como elemento essencial para a ampliação da capacidade afetiva na cena, essa qualidade necessita ser ampliada. Sem que as qualidades perceptivas do ator emergam, ele não tem outra via de ser afetado pelo ambiente e pelos demais atuadores.

Apontamos que os *Viewpoints* podem ser um treinamento que amplie as potências afetivas do ator. Em seus princípios, requerem do ator a ampliação da sua capacidade de escuta e ação, o que relacionamos com as capacidades de ser afetado e de afetar os corpos que se relacionam em cena. Esses corpos-potências

habitam o território compartilhado do tempo-espço da atuação, sejam eles outros atuadores ou do público presente.

É certo lembrar que este não seja a única prática: também aquelas cuja improvisação seja matéria de invenção também se localizam nesse território. Além disso, como é bem pontuado por Ferracini (2013), o treinamento do ator é uma intensificação do seu corpo em vida: suas vivências também são matéria de intensificação de sua arte. A sua arte também deve intensificar o seu encontro com o mundo, ampliando sua potência de agir no espaço-cena ou no espaço-vida.

Referências

BOGART, A. **And then, you act: making art in an unpredictable world**. New York: Routledge, 2008.

_____.; LANDAU, T. **The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition**. New York: Theatre Communications Group, 2005.

DELEUZE, G. **Spinoza**. Curso ministrado em Vincennes, 24/01/1978. Trad: Francisco Traverso Fuchs. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>. Acesso: 10/04/2014.

_____.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004.

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

FONSECA, T.M.G; NASCIMENTO, M.L.; MARASCHIN, C. **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

GIL, J. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

GODARD, H. Olhar Cego. **Entrevista com Hubert Godard** para o evento "Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal. Trad. Mário Laranjeira e Suely Rolnik. Paris, 21 de julho de 2004.

MEYER, Sandra. Viewpoints e Suzuki: pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator. In: ANDRADE, M.; BELTRAME, V. (orgs.). **Poéticas teatrais: territórios de passagem**. Florianópolis: Design/FAPESC, 2008.

PEIXOTO JUNIOR, C. A. O corpo intensivo: notas para uma concepção não-representacional. In: **Singularidade e subjetivação: ensaios sobre clínica e cultura**. Rio de Janeiro: 7Letras/ PUC-Rio, 2008.

Notas:

- ¹ Aglutinação de “receptividade” + “atividade”.
- ² O artigo nutriu-se das reflexões da disciplina “Abordagens do Corpo na Arte, Filosofia e Ciência”, ministrada pela profa. Dra. Sandra Meyer. PPGT/UDESC, 2014.
- ³ Ferracini utiliza o termo *atuador* enquanto agente das artes performativas, propondo redefinição de campo do trabalho na cena entre os conceitos de interpretação e representação, chegando ao termo *atuação* (FERRACINI, 2013).
- ⁴ Além de dialogar com as noções de afeto em Espinosa, o autor traz conceitos como *rizoma* e *território* a partir de Gilles Deleuze e Félix Guatarri (2004).
- ⁵ A *invenção* para Virgínia Kastrup é um trabalho que alia tempo e memória, conexão entre fragmentos, tentativas de experimentação e uma invenção de si mesmo e de mundo, diferindo da criação, que se refere a solução de problemas. (KASTRUP In: FONSECA *et alli*, 2012).