



**Confissões do sentir: o afeto como
disparador de meios e caminhos para a
criação, no instante do aqui-agora**

Melissa dos Santos Lopes

Confissões do sentir: o afeto como disparador de meios e caminhos para a criação, no instante do aqui-agora

Confessions of feeling: affection as a trigger of means and paths for creation, in the here-now moment

Melissa dos Santos Lopes¹

¹ Atriz, pesquisadora, Mestre e Doutora pelo Programa de Pós Graduação do Curso Artes da Cena, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Docente do Curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGARc/ UFRN), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (DEART/UFRN). E-mail: melslopes@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8555-3090>.

Resumo:

Este artigo é um convite a refletir sobre o afeto e suas implicações, a partir dos depoimentos de três atrizes, que se propuseram a registrar e compreender suas experiências práticas. Em especial, um momento singular em que tivessem vivido uma relação distinta entre o corpo e outros níveis de sensações e percepções, sejam elas visíveis e invisíveis. Estes testemunhos instigam a análise de como ocorrem essas diferentes vivências nas atrizes e nos atores, durante os processos criativos. Observa-se nesses três testemunhos, que o jogo, a imaginação e a metáfora de trabalho foram importantes catalisadores para a ação de afetar e ser afetado.

Palavras chave: Depoimento. Afeto. Micropercepção. Imaginação. Metáfora.

Abstract:

This paper is an invitation to think about affection and its implications, based on the testimonies of three actresses, which recorded and reflected on their practical experiences. In particular, a singular moment which they had lived a distinct relation between their bodies and others levels of sensations and perceptions, whether visible or invisible. These testimonies instigate the analysis of how these different experiences occur in actresses and actors during creative processes. It is observed in these three testimonies that the playing, the imagination and the work metaphor were important catalysts for the action of affecting and being affected.

Keywords: Testimonials. Affections. Microperception. Imagination. Metaphor.

Apresentação

O presente texto propõe desenvolver algumas reflexões a respeito do *afeto* nas performatividades contemporâneas. Para tanto, vou utilizar o testemunho de três atrizes-pesquisadoras, que escreveram sobre o assunto com base em suas experiências práticas. O material que será utilizado neste artigo é parte de minha pesquisa de doutorado intitulada “Território Cênico de Encontros Íntimos”, defendida no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena – UNICAMP, em 2014, sob orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini.

A tese tem como pressuposto básico problematizar a prática teatral a partir dos conceitos de memória e micropercepção, através de três catalisadores: os acasos, os afetos e os punctums. O referencial da prática, portanto, não será o ponto de partida, mas o trajeto que norteará nossa discussão. O desafio lançado a essas artistas foi uma tentativa de registrar no papel relatos de experiências que teriam sido tão potentes, que possibilitariam rastrear vestígios de uma relação distinta entre corpo e entorno. A combinação desses dois elementos, contudo, só seria perceptível se atribuíssemos uma atenção diferenciada a esses instantes.

Para isto, utilizei os conceitos de memória como recriação do vivido (BERGSON, 2006) e de micropercepções como um exercício contínuo de ampliação da escuta e do contato com outros níveis de sensações e percepções que se processam no nosso inconsciente, no espaço entre o visível e o invisível (GIL, 2005). A cada instante de tempo, estamos compondo com os estímulos (visuais, sonoros, táteis, olfativos e outras sensações) que, embora ocorram em conjunto, não são captados na totalidade dos eventos, por estarem fora do nosso controle. Contudo, o corpo pode intensificar as forças que o afetam, essas forças imperceptíveis que dele se apropriam ou das quais ele se apropria.

O corpo do/a ator/ atriz é o local onde se processam as impressões: são associações, sensações e imagens, que extrapolam e alimentam o seu fazer, em um fluxo contínuo de atravessamentos. Para o ator e pesquisador, Renato Ferracini:

[...] 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 de alteridade; alteridade essa a ser potencializa no encontro com o outro ou no 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).

Ou seja, no campo das artes cênicas, o afeto coloca o ator e a atriz num espaço onde ele e ela necessitam de um contato poroso, onde, da mesma forma que se afetam, podem ser afetados. E, mais do que isso, onde o que eles propõem também *precisa* afetá-los.

Sobre o afeto, Fernando Villar, professor da UnB e diretor teatral, durante aula inaugural, apresentada no curso de Pós Graduação em Artes da Cena (UNICAMP), em 12 de agosto de 2013, iniciou sua fala com a seguinte expressão: “O afeto afeta”(VILLAR, 2013, sem paginação). Por sua vez, Jesser de Souza,

ator do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, em entrevista, pontua: “Aquilo que me afeta é o que me faz querer colocar em cena” (SOUZA apud GARCIA, 2009, sem paginação). Já, Suely Rolnik, psicanalista e professora da PUC-SP, define: “A própria palavra ‘afetar’ designa o efeito da ação de um corpo sobre o outro, em seu encontro.” (ROLNIK, 2011, p. 57).

A capacidade dos atravessamentos que se inscrevem no corpo de cada atriz/ ator evidencia os traços presentes no corpo e, paralelamente, provoca as emoções, para que essas encontrem seu caminho de expressão. Nesse âmbito, em que o corpo do/a ator/atriz é o local onde se processam impressões, a memória torna-se uma intensidade virtualizada que se atualiza incessantemente no corpo, à medida que ela age em um *fluxo* de transbordamentos, colocando-se de modo ativo. Nas palavras de Bergson (2006): “Perceber conscientemente significa escolher, e a consciência consiste, antes de tudo, nesse discernimento prático” (BERGSON, 2006, p.49).

Essa relação só é possível porque o corpo é o centro das intensidades. Ferracini (2013) assim como Bergson, destaca o corpo como protagonista de sua obra, pois é ele que se esforça para potencializar o processo de formação de si mesmo e do mundo que o rodeia através das implicações de afetos. Nas palavras do autor:

A potência de existência do corpo relaciona-se – mesmo em seu estado cotidiano de existência – mais com o seu poder de ser afetado e de compor com as forças externas para ampliar sua potência do que pelo seu poder e sua capacidade de agir. No corpo, assim como na matriz poética, *o agir se produz pelo afeto*². A preparação do ator deveria focar seu trabalho muito mais em sua capacidade e em seu poder de ser afetado do que em seu poder de afetar. É por isso que a pretensa intenção do ateador de “atingir o público” com sua ação parte de uma premissa equivocada. O ator busca ser afetado pelo mundo ao seu redor para, com isso e por meio disso, agir diferenciando-se em suas micro-ações. Esse poder de ser afetado também não deve ser confundido como causa-efeito: o ateador 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)

Tal capacidade de agir é real, porque o trabalho do/a ator/atriz é regido por essa dinâmica: afetar e ser afetado. Sua prática relaciona-se a produzir ações físicas, ou para Burnier (2011), ser “o poeta da ação. Sua poesia reside, sobretudo e antes de mais nada, em “como” ele reapresenta suas ações assim desenhadas e delineadas”.(BURNIER, 2011, p. 35) Porém essa ação, dentro de um contexto em que o agir se produz em afeto, na verdade, retroalimenta-se ou seja, segundo Ferracini (2013), a ação “[...] deita no afeto que alimenta o próprio afeto e o diferencia em sua micropercepção que, por estar diferenciado, re-produz outra ação pelo afeto micro-diferenciado” (FERRACINI, 2013, p.119).

Destarte, é interessante colocar que essas características que foram apontadas para introduzir o aspecto de afeto nos processos criativos podem e poderão ser encontradas nos três depoimentos que estão sendo citados nessa escrita.

² Grifo do autor.

Os testemunhos, ou melhor, “encontros íntimos” selecionados para este texto, exemplificam atrizes que adentram nesse universo de micro-diferenciações, em que o jogo, a imaginação e as metáforas de trabalho são os catalisadores principais para se deixar afetar e agir.

Aqui, me refiro ao jogo como uma plataforma em processo constante, capaz de gerar solturas, flexões e torções. O jogo Reconfigura e transforma os humores, as forças e as atitudes e desse modo, amplia os estados de conexão entre os participantes (RABELO, 2014). A imaginação, por sua vez, alimenta a capacidade humana de representar, conceber e criar imagens na mente, em uma visão interior as quais servem como um caminho para compreender a ação física, de modo a ampliá-la e torná-la potente no espaço tempo do aqui-agora. Por fim, metáforas de trabalho são a língua da prática encontrada em salas de ensaio; um saber intuitivo, gerado no treinamento, na formação e criação de espetáculos, e que corrobora no ambiente de preparação e criação teatral por estabelecer termos e códigos intrínsecos a esse território do fazer. Além da terminologia da prática, o conceito de metáfora de trabalho abarca também as diversas forças presentes que podem influenciar diretamente a potencialização da performance do ator e da atriz (LEWINSOHN, 2014).

Mapear uma experiência é demasiado complexa, pois cada interpretação, de imediato, induz a um determinado valor. O objetivo deste texto, desse modo, não é qualificar esses relatos – muito menos, julgar sua funcionalidade ou a falta dela-, mas suscitar questionamentos, problemas e determinados nós pelos quais somos acometidos durante os processos de criação, assim como nas tentativas de recriação de uma experiência.

Os “encontros íntimos” que exponho nesse artigo interessam em particular porque geram movimento em minha própria forma de pensar e atuar: gosto de me reconhecer no outro; de compartilhar dificuldades; de vibrar junto, quando entendo que algo ali se renovou. Porque isso também me renova e me afeta como atriz e pesquisadora.

Primeiro encontro íntimo: A moça que virou almofada

O depoimento da atriz Elisa Belém³ é a recordação de uma aula de dança, ministrada pela artista mineira Dudude Herrmann. O contato entre as duas aconteceu quando a atriz tinha dezesseis anos, ao frequentar as aulas no Estúdio da dançarina, em Belo Horizonte- MG. Até aquele momento, Elisa Belém havia feito dois anos de curso livre de teatro, em que teve a oportunidade de fazer aulas de preparação corporal com uma das discípulas de Dudude. Quando procurou o curso do Estúdio para se aprofundar, em 1997, Herrmann estava elaborando o primeiro espetáculo da Benvinda Cia. de Dança e, por isso, algumas dançarinas profissionais frequentavam as mesmas aulas que a atriz.

³ Nesse período, a autora desse encontro íntimo afirma que tinha muitas
3 Elisa Belém é de Belo Horizonte, atriz, formada em Artes Cênicas, pela Belas Artes (UFMG). Atualmente, é professora doutora do Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

dificuldades em realizar sequências coreográficas dentro de um determinado ritmo musical; de dançar com o outro e de recordar a partitura de movimentos quando a professora não estava presente. Com a presença das bailarinas profissionais, a atriz ficava ainda mais tímida, vendo como as outras conseguiam fazer todos os movimentos, e ela não. Com o tempo, essas bailarinas deixaram de frequentar o estúdio, e Elisa Belém continuou lá por muitos anos. Até que uma dessas dançarinas foi visitar o espaço, ficou para assistir a uma das aulas e se disse impressionada com a evolução dos movimentos da atriz ao realizar o exercício. Elisa Belém relata que:

No meio da aula, Dudude pediu um exercício de Contato Improvisação em duplas e me puxou para mostrar. Não deu tempo de pensar no que eu estava fazendo. Nós duas já começamos a dançar juntas de forma tão integrada, que tive a sensação de que o movimento não era comandado por mim. Lembro que o corpo da Dudude foi tão receptivo ao meu que me veio a imagem de uma grande almofada, uma almofada “viva”. O movimento passou a ser resultante do fluxo criado pelos dois corpos e, certamente, pelo equilíbrio e entrega do peso dos corpos, pelo suporte de um corpo ao outro. A dançarina antiga ficou impressionada com a evolução de meu movimento ao longo dos anos. Na verdade, não foi apenas o movimento que evoluiu, foi a disponibilidade para mover; um estado da mente que mudou... (BELÉM apud LOPES, 2014, p. 110).⁴

Em se tratando de um relato que surgiu em um exercício de Contato Improvisação⁵, inicio esta reflexão a partir do comentário de Elisa Belém sobre a rapidez com que o movimento proposto por Dudude aconteceu e que, de tão intensa, não lhe permitiu raciocinar sobre os movimentos que ela mesma estava fazendo. Para o criador da técnica, o coreógrafo americano Steve Paxton, a consciência (intencional) que temos dos nossos movimentos está cheia de “buracos” (*gaps*), o que se deve à velocidade com que os movimentos podem acontecer, que, se for intensa, intercepta a apreensão da consciência. Entretanto, ao contrário dessa ideia, o filósofo português José Gil (2009) afirma que *a consciência que a consciência tem de si* não permite espaço para que haja esses *gaps*. Isso porque a consciência é processada ininterruptamente, ao mesmo tempo em que é preenchida por percepções, imagens, sensações, impressões etc (GIL, 2009). No “encontro íntimo” de Elisa, os movimentos corporais, de tão rápidos, passaram despercebidos por ela, como menciona Paxton; todavia, a atriz percebe que o jogo de equilíbrio e peso estabelecido entre ela e Dudude despertou nela novas sensações e imagens, como menciona o filósofo português.

Esta discussão, no entanto, não remete apenas à evolução da qualidade de seu movimento, como ela mesma afirma, mas, sobretudo, ao progresso de sua disponibilidade em se mover – Belém atribui esse salto qualitativo a um novo estado da mente. A intimidade da atriz pode ser relacionada à ideia apresentada por Gil (2009), que são as *linhas de devir*. Para o filósofo, nós sempre estamos emitindo linhas de devir, porque o tempo todo nosso corpo está sendo habitado por “outros”. Trata-se de emissões de partículas virtuais, nos termos de Deleuze (1999), ou seja, emissões tão breves, que são rápidas demais para o curto período

⁴ Depoimento cedido pela autora.

⁵ O contato improvisação é uma técnica de movimento criado na década de 1970 que visa uma metodologia de improviso em grupo, conectada com a expressão e a consciência do corpo.

de tempo que a consciência tem para absorvê-las. Isto só acontece porque estamos em um *fluxo* constante. Nas palavras da filósofa portuguesa Ana Godinho:

[...] Podemos, então, nestes estados singulares ou nestes novos corpos, adivinhar e antecipar pensamentos, sentimentos e intenções dos outros. Estas percepções vitais estão, sem dúvida, num outro plano e viajam noutros corpos que não são os corpos habituais, como elas não são percepções vulgares. Entram a cada instante num devir. Devir, que não é imitação nem identificação, nem mimetismo, nem conjugalidade, mas captura dupla de forças, duplas capturas que nos lançam para lugares dos quais não sabemos nada, porque já não sabemos quem somos nem o quê. Sem eu, só matéria viva no tempo e no espaço. Os corpos não se modificaram, não se transformaram, não mudaram simplesmente de escala. São só outros corpos (GODINHO, 2013, p. 14).

Aqui, compreende-se *devir* como troca de intensidades, em que já não se sabe mais quem é quem, como menciona Elisa Belém “Nós duas já começamos a dançar juntas de forma tão integrada, que tive a sensação que o movimento não era comandado por mim” (BELÉM apud LOPES, 2014, p.110). O corpo empírico processa, mas a consciência racional demora mais para compreender o que está se passando. Assim, um outro tipo de consciência-corpo toma forma. Para isso, é importante que o/a ator/atriz se coloque em estado de receptividade ao encontro, pois é desse cruzamento que as reações podem evidenciar as propostas advindas do mundo de fora.

Renato Ferracini, em *Ensaio de Atuação* (2013), aborda essa zona de recepção como uma aglutinação dos termos “receptividade” e “atividade”. Segundo o ator-pesquisador, a derivação “receptivo” sugere duas ações realizadas ao mesmo tempo, e que não atuam em uma relação de causa e efeito, mas, ao contrário, em um cruzamento que se reelabora criativamente. A receptividade está em um pensamento do corpo, em uma consciência do corpo, pois não é sintetizada pela consciência, ou seja, vive no limite entre consciência-inconsciência. Assim, corresponde a uma zona de fluxos e intensidades no limite pré-consciente, porém completamente imanente ao corpo. O inconsciente atua como uma composição das intensificações da própria atualidade singular do corpo, enquanto que a consciência é a porta de entrada para a zona de virtualidades. É ela quem propõe o início da experiência e acompanha o fluxo que se desenvolverá na intensidade e na potência do corpo.

Tal reorganização é movida por um fluxo instável, em que as micropercepções atuam com tamanha rapidez, que tornam difícil sua captação e compreensão. No depoimento da atriz, vê-se que a oportunidade do mergulho na ação física (macroscópica), graças ao estímulo sugerido pela outra artista, possibilitou a ela entrar em contato com esse território de micropercepções, forças em fluxo – território que, ao mesmo tempo em que afeta, é afetado pelo mesmo território gerado.

Contudo, por se tratar de uma zona instável e em fluxo, pode-se dizer que, apesar de ter sido positivo o desfecho no relato de Elisa Belém, nada garante a repetição do fenômeno. Isso porque acessar esse lugar, seja em treinamento, ensaio ou apresentação, é uma busca constante do ator e da atriz. Essa procura

é que define o caráter singular das experiências; as variações do grau de potência que podem ocorrer durante uma apresentação ou, ainda, as transformações pelas quais um mesmo espetáculo pode passar ao longo de distintas apresentações.

Desse modo, o “encontro íntimo” de Elisa Belém demonstra a capacidade que o afeto tem de mediar a experiência através do *contágio* (ou jogo) entre os corpos. Demonstra uma intensificação de afetar e ser afetado como ampliação da receptividade do corpo e uma capacidade de atualização das ações físicas no tempo e em conformidade com as forças virtuais que são necessárias para que elas aconteçam. Essa ampliação da porosidade, da escuta do espaço, do tempo e do outro, em uma cocriação dinâmica, é que torna o movimento impulsionado por Elisa-Dudude um jogo ou um *fluxo criado pelos encontro dos dois corpos*, como a atriz menciona. Devir enquanto captura dupla de forças, que se sobrepõem *pelo equilíbrio*, nas palavras da atriz, na *entrega de peso* e no *suporte de um corpo ao outro*.

No entanto, como se abrir para o afeto? É possível trilhar um caminho em que o afeto favoreça esse espaço de partilhas íntimas? Para responder a essas provocações, recorro novamente a Ana Godinho, que citei há pouco. A filósofa apresenta a ideia de que, em certos estados singulares, o corpo do ator pode adivinhar, antecipar pensamentos, e intenções dos outros (GODINHO, 2013). Isso acontece porque o corpo do/a ator/atriz não se finda em si mesmo e, por esse motivo, não pode reduzir-se a uma intensificação de afetos que se conclui apenas no corpo individual. O procedimento por meio do contato intensamente qualitativo com outros corpos é que desencadeia relações afetivas.

Porém, e quando não há outro corpo? No caso do trabalho do/a ator/atriz, os atravessamentos são processados durante a ação recíproca de criar e vivenciar a experiência, ou melhor, no deixar-se transbordar para além da pele, na multiplicidade das ações, na experimentação de qualidades de movimentos e vozes, e na exploração de intenções e estados. Ao se permitirem tais práticas, como veremos no próximo depoimento, os atores e atrizes abrem novas possibilidades para reconstruir sua própria história, através das circunstâncias que foram dadas como estímulos para criação.

Segundo encontro íntimo: Retratos de família

A atriz Alice Possani⁶ partilhou uma experiência sua, que amplia a ação do afeto, não apenas mediado pelo encontro entre corpos (como pode ser visto no exemplo anterior), mas também pela capacidade imaginativa. Seu “encontro íntimo” aconteceu durante a apresentação do espetáculo *Chuva Pasmada* (2010), com direção de Marcelo Lazzaratto. Alice Possani relata uma cena em que ela se encontra no centro do palco, de costas, e que lentamente vira-se de frente, caminhando em linha reta até a boca de cena, quando algo suspende o tempo. A atriz calcula que, para a realização dessa ação, são necessários apenas quatro ou

⁶ Alice Possani é atriz, professora, iluminadora, diretora teatral e fundadora do Grupo Matula Teatro, sediado em Campinas/SP. Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Unicamp. É professora do Curso de Graduação em Artes Cênicas da Unicamp, em caráter emergencial desde 2018 até o momento atual.

cinco passos. Em suas palavras:

[...] É simplesmente isso: caminhar poucos passos em linha reta, não muito rápido.

No entanto, esse caminhar adquire, para mim, dimensões incomensuráveis na medida em que, nesses poucos passos, trago comigo a sensação de que caminho junto às minhas ancestrais, como se estivessem ali logo atrás, mãe, irmã, avó, primas, a mãe da minha avó, madrinha, tias e tantas outras mulheres que não conheci e que, no entanto, são graças a elas que estou ali, vivendo plenamente aqueles segundos/ minutos que duram uma eternidade.

Muitas vezes, nesse momento, com o olhar no horizonte, enxergo refletido no vidro da cabine de luz o meu próprio reflexo, distorcido pela distância e pelo escuro. Isso me ajuda ainda mais a tornar viva a sensação de que junto comigo caminham muitas.

É um momento em que me sinto flutuar ao mesmo tempo em que sinto a textura da esteira e do chão que piso. Em que estou ali, absurdamente lúcida e consciente, e em um outro lugar, em inexplicável dobramento de tempo e espaço. Consciente dos olhos que me olham, da suspensão da plateia, cuidando para não perder o equilíbrio, procurando manter-me no foco de luz e sendo atravessada por uma miríade de sensações que transborda pelos olhos e pelos poros, tornando denso o ar que me rodeia (POSSANI apud LOPES, 2014, p. 132).⁷

Neste depoimento, a atriz emprega no corpo simultaneamente seu reencontro com todas as gerações femininas de sua família. Esse encontro possibilita que a potência de ação de seu corpo amplie seu tamanho e volume no tempo-espaço. As sensações internas, ao transbordarem, abraçam a atriz como uma única massa de ar, capaz de envolvê-la no decurso de sua caminhada, para além dos limites do corpo. Outra leitura possível a partir dessa “intimidade” é, segundo a filósofa Marilena Chauí:

[...] corpo e mente são ativos ou passivos juntos e por inteiro, em igualdade de condições e sem relação hierárquica entre eles. Nem o corpo comanda a mente (na paixão) nem a mente comanda o corpo (na ação). A mente vale e pode o que vale e pode seu corpo. O corpo vale e pode o que vale e pode sua mente (CHAUÍ, 2011, p. 89).

Afetos não são simples emoções, mas acontecimentos vitais que gerenciam nossa capacidade de agir e existir. A projeção distorcida no vidro da cabine, comentada pela atriz, nos apresenta o afeto mediado não somente pelo encontro, como também pela capacidade imaginativa. Marilena Chauí continua:

[...] a ideia que temos do nosso corpo não nos vem dele, e sim da imagem que os outros corpos dele possuem e nos enviam como num espelho. Ao mesmo tempo,

⁷ Depoimento cedido pela autora.

a vivência que temos dos outros corpos também não nos vem diretamente deles, mas de suas imagens formadas por nosso corpo. Isto significa que, dependendo das condições de nosso corpo, ele buscará outros. (CHAUÍ, 2011, p.92)

Neste ponto mencionado pela filósofa, o afeto atua por *agenciamentos*⁸. No caso de Alice Possani, o afeto, como agenciamento, reposiciona o corpo em um território em reconstrução. Todavia, como acessar e treinar esses agenciamentos? Como adentrar tal território?

Os afetos são muito importantes nos processos artísticos, porque servem como catalisadores, que nos auxiliam quanto ao estímulo e dinamização dos sentidos. Contudo, há uma dificuldade em retomar os estados e as ações vivenciadas através dessas experiências. Em ambos os acessos, estados emocionais e ações físicas, o/a ator/atriz está entregue a um estado intensivo que navega *entre* territórios (a desterritorialização, de Deleuze), ou seja, em uma zona virtual. Ferracini destaca, a partir de Deleuze:

[...] 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' (apud G. Deleuze, Bergsonismo, p.78) e simbólicos sem serem fictícios. O corpo, como multiplicidade, possuirá, portanto, virtuais e atuais reais' [...]. (DELEUZE apud FERRACINI, 2013, p. 81)

O contexto apresentado por Deleuze nos coloca diante da seguinte realidade: embora haja exceções, predomina certa dificuldade na retomada das ações físicas e da vivacidade, que foram fomentadas nessa zona de intensidade. Nada disso, entretanto, nega as respectivas importâncias dadas a esses catalisadores no ato da criação, visto serem elementos essenciais para a mobilização criativa e alimento fundamental para o imaginário dos atores e atrizes.

No relato de Alice Possani a ideia de que a percepção vem do corpo é acompanhada de uma carga efetiva. Esta implicação, que envolve a singularidade, a percepção e o afeto, é contagiada por pequenas percepções, que lançam movimentos microscópicos, responsáveis por envolver e reelaborar as ações.

Terceiro encontro íntimo: Mulher d'água

O próximo depoimento, escolhido para somar a esses lampejos em que as atrizes transitam em seus fazeres, ainda no espaço que delimita a fronteira imaginação-desterritorialização-territorialização, é o da atriz Angelene Lazzareti⁹. Ela nos conta:

No meio da cena, durante a ação. Ao mesmo tempo em que tudo transcorre em conformidade com a trajetória determinada do espetáculo, existe outro. Um ou-
8 Agenciamento implica diretamente nas dinâmicas de criação dos territórios, incluindo os movimentos desterritorializantes. Um agenciamento é, por assim dizer, a onda onde Desejo escorre e se espalha. Assim, tanto é capaz de fortalecer como dissipar o território em questão. Agenciar seria permitir um encontro intensivo gerador de transformações e contágios. (RABELO,2012)

9 Artista, produtora cultural e professora doutora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, lotada no Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História.

tro espaço dentro desse acontecimento, enquanto acontece. Espaço entre, onde chove. Os pingos da chuva caem sobre mim não apenas de cima, mas de todos os lados e também de baixo. Ao mesmo tempo. Vêm hora leves e espaçados como garoa, hora intensos em fortes rajadas. Meu corpo agora é água, sendo tocado por água. As ondulações que cada gota causa ao cair me mantêm em movimento. Contínuo. Fluído. Fluxo incessante que eu não domino. Entretanto, percebo nítida e violentamente quando os pingos me atingem e formam ondas circulares espalhando e transformando a água, o rio e o oceano. Eu e o todo. Meu corpo: Levitação e confronto, volto à órbita. De repente, é como se de mim saíssem os pingos da chuva. Dos meus olhos são lançadas as gotas, de minha boca e de cada um dos meus poros, em todas as direções, para tudo e todos que ali estão. Eu, nesse instante, sendo invadida e invadindo em mútua contaminação. Devastação de água que não é água. Tornado. Tornar, tornar-me. Deixei de ser aquela e passei a ser esta. Um aperto incendiário, como se estômago não fosse estômago, mas chama dançando viva, sem cima ou baixo, sem dentro ou fora. Umidade nas mãos e na nuca, a pulsação anestesiante e vibrante em cada parte do meu ser. Não sei se existe antes, durante ou depois. Novamente deixei de ser, já fui, sou outra, serei ainda. Daqui a pouco, a próxima ação. Outra tempestade (LAZZARETI apud LOPES, 2014, p. 140).¹⁰

Em um processo criativo, a intuição, inevitavelmente, é praticada no trabalho do/a ator/atriz em vários graus. “Durante a ação [...] existe outro”, comenta acima a atriz d’água, como apelidei Angele Lazzareti. Somos preenchidos por espaços “entre”, ela insiste. Assim, as ações decorrem normalmente, mas o corpo é tomado por água, gotas e tempestade. O corpo chove; ele também foi invadido.

Neste outro modal de intimidade, as micropercepções também atravessam o corpo, como explica Ana Godinho:

As pequenas percepções apuram-se em certas condições, pousam em certos lugares que lhes convêm, lugares dos corpos (num minúsculo sítio de uma folha ou de uma pedra, numa gota de água, num raio de luz...) das palavras e das frases, dos silêncios, das cores e dos cheiros ou ainda em “lugares” que não são isto nem aquilo, “um não sei quê”, “em baixo mas inteiro nos dons, em estado de graça”. E, aí, onde livremente “pousam” ou sobrevoam, respiramos “temerariamente” cúmplices, são os seus efeitos (GODINHO, 2013, p. 3).

Diante da colocação da filósofa, pode-se traçar algumas interpretações para a descrição feita pela atriz, em linguagem poética, quando ela percebe que deixou de ser algo para ser “sendo: chama dançando viva” (algo que queima, que pulsa na atriz), “pingos de chuva”, que entram por todos os lados (expansão corpórea, dilatação, relação de horizontalidade e verticalidade do corpo), “ondas circulares”, que se transformam em “rio e oceano” (intensificação do corpo como um todo), “levitação e confronto” (metamorfose que acontece nesse corpo), quando “dos olhos, da boca, dos poros saem gotas” (o interior, para ser de um exterior, necessita participar do exterior; por isso, a atriz convoca a participação dos sentidos) (GIL, 1997). A conclusão à qual se chega, ao final de seu relato, é que o corpo já não o é mais; nada finda: “a próxima ação”, ela diz.

¹⁰ Depoimento cedido pela autora.

Na ação presente, a compreensão de que algo novo aconteceu é fato; a atriz o sente em seu corpo, quando ele é tomado pela água. Essa compreensão, entretanto, não é inteligível; a atriz percebe que algo se transformou e, por isso, busca apoio através da fabulação e de imagens metafóricas, que a ajudem a adentrar na zona de intensificação de potência, que aconteceu durante a lembrança do episódio. Para tanto, a atriz elabora uma linguagem menos conceitual e mais poética. Segundo Jerzy Grotowski:

Temos de recorrer a uma linguagem metafórica para dizer que o fator decisivo nesse processo é a humildade, uma predisposição espiritual: não para fazer algo, mas para impedir-se de fazer algo, se não o excesso se torna uma imprudência, em vez de um sacrifício. Isto significa que o ator deve representar em estado de transe. O transe, como eu entendo, é a possibilidade de concentrar-se numa forma teatral particular, e pode ser obtido com um mínimo de boa vontade (GROTOWSKI, 1987, p. 32).

Grotowski (1987) reforça a necessidade da porosidade como um processo inerente à capacidade de criar; por meio desta predisposição, são geradas fissuras dentro de uma ação ou cena já cristalizada. As metáforas, lembra, podem auxiliar o ator e a atriz na descoberta dessas novas possibilidades de intensidades, ações, vibrações e estados de criação cênica. Elas servem de estímulo para provocar outras ações e recriar, assim como diz o encenador polonês, atuações singulares. Sobre a noção de “transe”, a que Grotowski se refere, é um termo que sofreu variações durante suas investigações. Primeiramente, foi descrito como concentração e mobilização das energias interiores, que concretizavam as ações físicas e vocais. Posteriormente, foi definido como “autopenetração”, sendo uma manifestação de vitalidade, mesmo que associado à ideia de artificialidade. Isso se deve pela proximidade das técnicas cênicas e espirituais do/a ator/atriz, como se o processo espiritual acontecesse por meio de signos artificiais (LIMA, 2008). No relato da atriz, esse “transe” é a zona de intensificação de potência que foi acionada pela presença e reverberação das metáforas.

Antes mesmo da criação de um corpo ficcional ou da realização de uma ação, o ator e a atriz podem prever, de antemão, algumas imagens provocadas pelas metáforas, que irão auxiliá-los a encontrar um caminho. Ao longo da criação, esse mesmo/a ator/atriz pode optar ou não por utilizar essas primeiras referências. De qualquer forma, elas não deixam de ter uma importância no decorrer da investigação. São imagens que suscitam um determinado movimento; que podem auxiliar na elaboração da construção de um corpo fictício ou no desenrolar das ações. Em uma fase mais adiantada do trabalho, o/a ator/atriz já possui uma linha mais clara e definida, em que ele/a pode apropriar-se dessas mesmas imagens para enriquecer novamente seus exercícios cênicos.

Através da descrição minuciosa da “atriz d’água”, Angelene Lazzareti, é possível perceber que o estado da atriz em cena foi alterado para outro nível de consciência. Grotowski atribui essa passagem ao estado de concentração necessário para que o/a ator/atriz entre em contato com o que ele denomina por “transe”. Ou seja, no relato aqui resumido, a atriz está ali, mas o que se vê além dela é um outro estado de ser, preenchido de intuição, controle/descontrole,

movimento, sensações e imagens que, por fim, ganham voz própria. A atitude da atriz, ainda que a atravesse, demandou uma ação consciente. Ainda na visão de Grotowski:

O efeito do ator, no teatro de que estou falando, é artificial, mas para que esse efeito seja executado de modo dinâmico e sugestivo é necessária uma espécie de empenho interior. Não há efeito, ou há unicamente um efeito tronco de madeira, se na ação do ator não há uma intenção consciente (durante a realização, não só durante a composição), se a ação não é “sustentada” pelas próprias associações íntimas, pelas próprias “pilhinhas” psíquicas, pelas próprias baterias interiores. Evidentemente não estou falando da “revivescência” como a imaginava Stanislávski. Estou falando antes do “transe” do ator (GROTOWSKI apud FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 72).

Quanto à observação de Grotowski, nesse “encontro íntimo” mediado pela linguagem das metáforas, tal empenho interior consiste em uma contínua experimentação do presente e da escuta desses atravessamentos microperceptivos. Enquanto realizava a cena, Angelene Lazzareti, deixou-se afetar, para que a ação acontecesse genuinamente, não se limitando à sua realização de forma meramente mecânica. A metáfora, nesse sentido, ofereceu à atriz uma possível condução para a materialização das ações físicas. Como enfatiza Renato Ferracini, isso se dá não apenas pela tradução dos signos verbais para os signos corpóreos, o que reduziria a potência da metáfora de trabalho a questões meramente representativas. Para o autor:

[...] O corpo não simplesmente representa a metáfora de trabalho, mas essa gera uma potência de criação corpórea, de um pensamento-prática que pode lançar o corpo em um estado de liminaridade e experimentação. A metáfora de trabalho gera potência corpórea e não tradução representativa. Uma tradução somente poderia ser entendida aqui como criação ou recriação de territórios [...] (FERRACINI, 2013, p. 44).

As sensações do/a ator/atriz são características; acontecimentos específicos, que ocorrem dentro de um plano de imanência, ao qual podemos retornar, como possibilidade de ressignificação das coisas. O fluxo da vivência apresenta as sensações à consciência de maneira dinâmica, pois estão em diálogo com os estados do tempo-espço. Por isso, foi através da ressignificação das sensações que tentamos nomear, descrever, mapear e compreender o que aconteceu com a atriz Angelene Lazzareti em cena.

Últimas considerações sobre a atuação do afeto em processos de criação

Neste texto, procurei apresentar um pouco deste território em que a memória atua como recriação de algo já vivenciado; território em que a/o atriz/ator, dentro dessa realidade, atualiza-se (conscientemente e inconscientemente) da combinação de diferentes elementos que a/o cerca. Em seus processos criativos, a cada nova experiência, esta/e atriz/ator combina e recombina materiais, na

tentativa de tornar vivo e potente aquilo que a/o orientou nos primeiros passos da ação.

Percebo, pelos relatos das atrizes e pela minha própria trajetória na cena e na pesquisa, o quanto é difícil extrair das experiências vividas os instantes em que nos damos conta do que está acontecendo conosco.

As atrizes aqui pesquisadas transitaram em uma tensão entre controle e descontrole; daí não terem conta de imediato do que lhes aconteceu durante a experiência. É justamente em alguns desses momentos vividos pelas/os atrizes/atores, de tensões que lhes “saltam os poros”, atravessando a pele, e que lhes confundem a respiração, que é possível perceber que algo para além da pessoa está em diálogo com outro algo, o qual nem sempre é possível de identificação. Ou seja, a percepção é determinada em seus limites conscientes.

Mostra-se ali, então, uma potência das micropercepções, que se emite e se transporta por meio dos afetos. O corpo pode intensificar as forças que o afetam, essas forças imperceptíveis que dele se apropriam ou das quais ele se apropria. Esse apropriar-se de uma força para torná-la sua é o que favorece a variação contínua desse corpo em devir (GODINHO, 2013).

Esses tipos diferenciados de percepção instigaram a análise do como ocorrem as diversas experimentações na/o atriz/ator durante os processos criativos. Algumas dessas impressões perpassam o indivíduo, por meio de seleções, escolhas e identificações; ao passo que outras são notadas, inclusive, pela ausência de um treinamento específico, e surgem mais “naturalmente”. Em outros casos, tais percepções acabam não sendo tão relevantes, por falta de compreensão de quem protagoniza a situação.

Criar condições e qualidades para essa observação pede, como princípio, a compreensão dos meios e caminhos que redirecionam as atrizes e os atores para o momento temporal que é o presente.

REFERÊNCIAS:

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fonte, 2006.

BURNIER, Luís. O. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, GILLES. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *O que é Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

FERRACINI, Renato. *Ensaio de Atuação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GIL, JOSE. *Movimento Total - O Corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. *A Imagem-nua e as pequenas percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

_____. Transcrição Palestra José Gil. *Revista Ilinx*. LUME – UNICAMP, n.1, p. 1-11, 2012. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/issue/view/12>. Acesso em: 12 jan. 2022.

_____. Abrir o corpo. In: FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda Engelman (Org). *Corpo, arte e clínica*, Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004. Disponível em: <https://colapsi.files.wordpress.com/2018/03/josc3a9-gil-abrir-o-corpo.pdf> Acesso em: 12 jan. 2022.

GODINHO, Ana. Posfácio: posse dos encontros. *Revista Ilinx*. LUME – UNICAMP, Campinas, n. 3, 2013. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/issue/view/16>. Acesso em: 12 jan. 2022.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do*

desejo. Porto Alegre:Sulina; Editora UFRGS, 2011.

LEWINSOHN, Ana Caldas. *Metáforas de trabalho em território da criação: provocações do corpo-em-arte na preparação do ator*. Tese. (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2014.

LOPES, Melissa dos Santos. Faço paisagens com o que sinto – sobre sensações e reencontros. *Revista Ilinx*. LUME – UNICAMP, Campinas, n.3, 2012. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/issue/view/16> Acesso em: 12 jan. 2022.

LOPES, Melissa dos Santos. *Território cênico de encontros íntimos*. Tese. (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2014.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

OLIVEIRA, Natássia D.G.L.de. *Terceiro Movimento: Fotogramas que dançam (Lumiar, iluminar, luzir: Movimentos para um documentário)* Lume. Brasília: 2009. Português.

POSSANI, Maria Alice. *Poeiras da Estrada: rastro para pensar o trabalho do ator sobre si*. Tese. (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2012.

POSSANI, Maria Alice. *O ator em jogo: tessituras entre corpo, cena e cidade*. Tese.(Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2017.

RABELO, Antonio Flávio. *Cartografia do Invisível – paradoxos do corpo-em-arte*. Tese. (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2014.

VILLAR, Fernando. Aula inaugural do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - UNICAMP, realizado em 12 de agosto de 2013. (Texto não publicado)

Submetido em: 07/11/2021

Aceito em: 16/01/2022