

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
CURSO DE MESTRADO**

TAIS RODRIGUES DASSOLER

**CORPOS EM MOVIMENTO: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO
DO ATOR CINEMATOGRAFICO EM CONTEXTO DE FORMAÇÃO**

FLORIANÓPOLIS

2008

TAIS RODRIGUES DASSOLER

**CORPOS EM MOVIMENTO: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO
DO ATOR CINEMATOGRAFICO EM CONTEXTO DE FORMAÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Curso Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Dr^a. Andréa Vieira Zanella.

Florianópolis, 2008.

FICHA CATALOGRÁFICA:

DASSOLER, Tais Rodrigues.

Corpos em movimento: um estudo sobre o processo de criação do ator cinematográfico em contexto de formação.

Tais Rodrigues Dassoler. Florianópolis, 2008.

Dissertação (Mestrado em Psicologia). Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Universidade Federal de Santa Catarina.

1. Psicologia. 2. Processos de criação. 3. Artes Cênicas.

I. Zanella, Andréa Vieira (Orientadora) II. Título. 132f.

TAIS RODRIGUES DASSOLER

**CORPOS EM MOVIMENTO: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE
CRIAÇÃO DO ATOR CINEMATOGRAFICO EM CONTEXTO DE FORMAÇÃO**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Curso Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 07 de abril de 2008.

**Dr. Narbal Silva
Coordenador PPGP/CFH/UFSC**

**Dra. Andréa Vieira Zanella
Orientadora (Programa de Pós- Graduação em Psicologia - UFSC)**

**Dra. Tânia Mara Galli Fonseca
Examinadora (Programa de Pós-Graduação em Psicologia - UFRGS)**

**Dr. José Ronaldo Faleiro
Examinador (Programa de Pós-Graduação em Teatro – UDESC)**

**Dra. Kátia Maheire
Examinadora (Programa de Pós-Graduação em Psicologia – UFSC)**

AGRADECIMENTOS:

Aos meus pais, por todo apoio e incentivo.

Ao André, pela força e alegria contagiante.

A Elisa, pela cumplicidade da irmã-amiga.

Ao Marcelo, pelo companheirismo, carinho, atenção e sintonia.

Aos amigos Mario e Gustavo, pela leveza dos encontros.

A minha orientadora, Andréa V. Zanella, que desde o começo incentivou esta pesquisa. Obrigada pela sua atenção e competência.

A prof.^a Kátia Maheire e a todos os colegas do núcleo, pelas trocas que tivemos.

A todos os participantes desta pesquisa, atores e equipe do estúdio, por aceitarem fazer parte desta dissertação, produzindo diálogos e questões. Obrigada pela disponibilidade e interesse, fundamentais para esta pesquisa ser realizada.

A minha vizinha Alice, tia Gildinha, tia Gildona, tia Ariete, tio Lídio, Felipe, Gustavo e Vivian que me receberam com muito afeto em São Paulo, saudade de todos vocês.

Ao prof. José Ronaldo Faleiro pelas contribuições na qualificação do projeto e por aceitar participar da banca de defesa.

A prof.^a Tânia Galli Fonseca, por aceitar participar da banca de defesa.

A muitas outras pessoas, que de uma forma ou de outra contribuíram com esta dissertação: prof.^a Rosângela Hammes Rodrigues, pelas contribuições na qualificação do projeto; prof. Milton Andrade Junior, pelas trocas na disciplina cursada; prof. Kleber Prado Filho, pelo diálogo no grupo de estudos e na disciplina, dentre outros.

RESUMO

Esta dissertação é o resultado de um estudo feito em um curso de atuação para cinema. Com o objetivo geral de investigar o processo de criação do corpo em cena, foram estabelecidos dois objetivos específicos: investigar as mudanças de qualidade no corpo do ator e investigar as diferentes vozes com as quais o ator dialoga neste processo. Para isto, o olhar sobre os movimentos, modos pelos quais o corpo afeta e é afetado, possibilitou uma análise que se fez no diálogo com diferentes perspectivas teóricas, como a teoria psicológica de Vygotsky, a filosofia da linguagem de Bakhtin e a filosofia da vida de Bergson. Reconhecendo as diferenças entre as diversas referências apresentadas neste trabalho foram mobilizados aspectos teóricos que contribuíram com problematizações que emergiram na pesquisa de campo. Numa perspectiva que desnaturaliza a realidade estudada e que não sobrepõe ao real conceitos *a priori*, o empírico permitiu o olhar sobre as diferenças, singularidades que a vida não cessa de produzir. No contexto estudado ressaltaram-se jogos com os limites entre ficção e realidade que o próprio dispositivo coloca e retira. A análise aponta para diversos modos da criação acontecer, impossibilitando generalizações, inclusive dentro de um mesmo dispositivo artístico. Deste modo, afirmam-se os processos de criação como acontecimentos que se dão no situacional, em eventos que lançam possibilidades e devires.

Palavras-chave: ator cinematográfico, corpo, processos de criação.

ABSTRACT

This dissertation is the result of a study in a practical course on cinematographic acting. With the general objective of investigating the creation process of the *body in the scene*, two specific objectives were established: to investigate the transformations on the body's actor and to investigate the different voices with which the actor dialogues in this process. For this, the visibility of the body, of the movements, of the ways which this body affects and is affected enabled an analysis made through the dialogue with different theoretical perspectives such as Vygotsky's psychological theory, Bakhtin's philosophy of language and Bergson's philosophy of life. Recognizing the differences among the several references presented in this work, theoretical aspects were mobilized in a way that contributed with problematizations that emerged in the field research. Through a perspective that denaturalizes the studied reality and doesn't superimpose concepts over the real, the empiric research made visible the differences, singularities that life doesn't stop producing. The studied context emphasized the games within the limits between fiction and reality that the device itself brings in and takes away. The analysis shows different ways in which creation happens, making generalizations impossible even inside the same artistic device. In this way, creation processes are affirmed as events that happen in the situational, events that launch possibilities and becomings.

Key words: body, cinematographic actor, creation process.

SUMÁRIO

RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	6
1. AQUECENDO.....	7
2. O ATOR: MULTIPLICIDADES.....	10
2.1. O ator no teatro.....	11
2.2. O ator no cinema.....	17
3. DIFERENTES CONCEPÇÕES ENCENAM: O CORPO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO	23
3.1. Recombinando fragmentos: Vygotsky em cena.....	24
3.2. Inacabamento: Bakhtin em cena.....	34
3.3. Na duração o tempo se inscreve: Bergson em cena.....	41
3.4. Encenando um diálogo sobre corpo e criação.....	50
4. A MISE EN SCÈNE DA PESQUISA.....	65
5. SEQUÊNCIAS DE ANÁLISE.....	76
5.1. O movimento se transforma: a produção de um novo hábito no corpo.....	77
5.2. Quando destoa entoa.....	81
5.3. Um quadrado no chão.....	101
6. ACABAMENTO.....	116
REFERÊNCIAS.....	120
APÊNDICES.....	129
APÊNDICE 1 - Roteiro de entrevista com atores.....	130
APÊNDICE 2 - Roteiro de entrevista com o ministrante do curso.....	131
APÊNDICE 3 - Termo de consentimento livre esclarecido.....	132

1. AQUECENDO

Esta dissertação é sobre corpos em cena, mais precisamente, sobre a produção destes corpos para a cena cinematográfica ou como diz Deleuze (2005), a capacidade que o cinema tem de dar corpos. Corpo cansado, corpo ansioso, corpo eufórico, corpo entediado, enfim, a produção de movimentos, gestos, atos, que remetem a estados, quer dizer, movimentos do acontecer cênico.

Quando o corpo é alçado à condição de objeto de estudo, abrem-se algumas possibilidades. Le Breton (2006) afirma que o corpo é imprescindível ao processo de individuação, “(...) a fronteira, o limite que, de alguma forma o distingue dos outros” (Le Breton, 2006, p. 10). Nesta pesquisa sobre o corpo no processo de criação, buscou-se um outro olhar sobre o corpo. Um olhar que vê o corpo, não como aquilo que individualiza, mas como lugar por onde diversas forças atuam, portanto, voltado para sua exterioridade. Estudar o processo de criação do corpo é, sobretudo, lidar com movimento, com o tempo que se inscreve no corpo, por meio da constância dos movimentos, incessante mudança. “A duração revelar-se-á tal como é, criação contínua, jorro ininterrupto de novidades” (Bergson, 2006b, p. 11).

Nesta perspectiva de olhar para o acontecer, para os movimentos, modos, atributos, esta pesquisa se insere como acontecimento dentro de um acontecimento maior que é o próprio campo pesquisado. Um lugar de poucas palavras e muita atividade corporal. A pesquisa aconteceu em um curso de atuação para cinema. Nesse contexto, as aulas eram preenchidas com atividades corporais dirigidas e, somente ao final das aulas, os alunos podiam falar um pouco sobre a vivência do dia, mas quase não havia comentários, palavras. Nada a ser dito? Os corpos eram levados a um esgotamento, esvaziamento.

Diante desse contexto povoado por intensas atividades corporais, esta pesquisa assumiu um olhar que vagou por estes corpos que se aproximavam e se distanciavam em movimento pelo espaço, dinâmicas engendradas, fluxos, cortes, enfim, múltiplas processualidades incessantes que por conta própria esboçaram direções para esta dissertação, uma produção engendrada pelo empírico, pelas singularidades que ali foram produzidas, múltiplos acontecimentos. Encontrou-se neste percurso o diálogo com Deleuze, que potencializou uma

escrita que não visa distinções como sujeito e objeto, mas que aborda os processos, dinâmicas, cortes, passagens, no estudo da criação do corpo em cena.

Nesse contexto, um curso de atuação para cinema, encontra-se uma peculiaridade: o corpo assume o papel de objeto artístico. O trabalho do ator é corpóreo, se dá em movimentos que acontecem em cena, o ator “(...) deve ser em cena, acima de tudo um ser que age (...)” (Copeau, 1974, p. 3). Para Jeudy (2002), colocar o corpo no lugar de objeto de arte é um meio de lhe impor uma ordem, criar suas imagens. Isto aponta para um olhar que remete ao contexto no qual se realizou esta pesquisa, quer dizer, um contexto que circunscreve o corpo na produção de uma imagem de ordem estética que se apresenta aos seus espectadores, uma ordem diferente da vida cotidiana, discutida por Vygotsky (2001a) e Bakhtin (2003) e aqui retomadas para uma análise que considera o dispositivo no qual a criação é engendrada.

A atuação cotidiana visa à praticidade, já a atuação artística “(...) não é regida pela lei do menor esforço, ao contrário, consiste num dispêndio tempestuoso e explosivo de forças, num dispêndio de psique, numa descarga de energia.” (Vygotsky, 2001a, p. 314). Assim como Bakhtin (2003), Vygotsky (2001a) preocupa-se em ressaltar que a atividade artística é mais que contágio¹, posto que se insere em uma ordem discursiva, o que implica a necessidade de compreender as especificidades desta linguagem.

Deste modo, esta dissertação começa explorando diversas ordens discursivas, nas quais o corpo do ator está posto como figura de ordem estética, dando a ver a diversidade de saberes(corpos)/fazeres(cênicos), apresentando algumas teorizações sobre o ator no teatro e no cinema. Inicia-se, então, um diálogo que se estende às diversas concepções do corpo no processo de criação. Trilhou-se um caminho que passa por Vygotsky, Bakhtin, Bergson e Deleuze. Não para tratá-los como iguais, muito pelo contrário, reconhecendo as diferenças entre eles, estabelecer um diálogo que fosse fecundo diante das especificidades encontradas no contexto onde a “pesquisa de campo” foi realizada.

O diálogo é fecundo, posto que ressalvo as diferenças entre tais perspectivas, encontra-se um ponto fundamental de aproximação entre todos eles: a idéia de singularidade, que repudia a submissão do real a conceitos *a priori*. Este é o princípio que norteou esta pesquisa.

1 Vygotsky (2001a) afirma que o contágio refere-se aos sentimentos que a arte suscita no espectador, mas critica a redução desta relação (espectador-obra) em puro contágio. Para o referido autor, a arte implica ainda em elaboração do material artístico que opera uma transformação destes sentimentos no espectador.

Diante de acontecimentos singulares, foi produzido um diálogo que mobiliza e confronta elementos teóricos, com as especificidades do contexto pesquisado.

Com o objetivo de investigar o processo de criação do corpo em cena, produziram-se resultados que levantam uma discussão sobre os modos pelos quais as singularidades produziram-se no dispositivo artístico estudado. Em um contexto de formação para atuação em cinema, o curso acompanhado caracteriza-se por um treinamento no qual o ator é levado à vivência de emoções condizentes a cena. No estúdio onde esta pesquisa foi realizada, os cursos de formação voltam-se para a atuação cênica em filmes inspirados numa estética realista. Neste contexto, o diretor ou o preparador de elenco usa seus recursos para produção de tais emoções no corpo do ator, lançando esta pesquisa em problematizações sobre os processos de criação envolvidos na atividade do ator. Assim, afirma-se a criação como acontecimento que assume múltiplos e singulares modos para acontecer, diferenças que se dão na imprevisibilidade das situações vividas, ao invés da busca pela autoria das objetivações criadoras.

2. O ATOR: MULTIPLICIDADES

2.1. O ator no Teatro

A fim de explanar a respeito do que é específico no trabalho do ator de cinema, faz-se necessário abordar primeiramente a atuação cênica no campo teatral. Isto se deve a duas razões: primeiro, porque foi no teatro que o trabalho do ator foi circunscrito no âmbito da ficção. Apesar da prática de atuação ser anterior ao teatro, estando primeiramente vinculada a rituais mágicos e religiosos, representando deuses, simulando caçadas, dentre outras representações, apenas quando aqueles que observavam tornaram-se cientes de que o que estava sendo feito era uma representação, iniciam-se as noções de ficção e arte que caracterizam o que hoje é nomeado teatro (Peixoto, 1986).

O trabalho do ator é o que há de mais importante no teatro. Jerzy Grotowski (1976), famoso diretor e teatrólogo polonês, afirma que para fazer teatro não é necessário que haja figurino, luzes, cenário, adereços: a única coisa que não pode faltar para que o teatro aconteça é a presença de pelo menos um ator e um espectador. Além disso, foi por meio da prática teatral que as primeiras pesquisas e teorizações a respeito do ofício do ator foram desenvolvidas.

Os séculos XIX e XX caracterizam época de grande produção artística. “As artes nesse período, experimentaram-se a si próprias: a própria linguagem, aos próprios limites” (Barbaro, 1965, p. 172). A experimentação artística desse período rendeu, por meio de pesquisas desenvolvidas sobre as próprias práticas, grande produção teórica que resultou em diversas propostas e críticas aos modos de treinamento dos atores. Nessa época, o diretor aparece como figura importantíssima, exercendo grande poder sobre o trabalho do ator. Além disso, acontece uma grande amplitude de horizontes históricos, em grande parte, devido ao trânsito de artistas decorrente de uma abertura geográfica, permitindo, por exemplo, que artistas ocidentais pudessem conhecer de perto o trabalho realizado por artistas orientais: “(...) esses encontros de idéias e de práticas infinitamente diversificadas, tiveram sobre o próprio conceito de ator uma influência que não pode ser subestimada, ainda que seja difícil avaliá-la com precisão” (Roubine, 1998, p. 172).

Constantin Stanislavski (1999), que viveu na Rússia antes e depois da revolução de 1917, co-fundador em 1898, do Teatro de Arte de Moscou, foi um dos autores que se

debruçaram sobre esta temática. Numa corrente *realista/naturalista*, dedicou-se a escrever sobre a arte da interpretação. Especialmente na fase inicial de sua carreira, o autor considerava a emoção, o sentimento, os impulsos interiores, o grande trunfo do ator, criticando a estereotipia e os movimentos automatizados:

Ação cênica não quer dizer andar, mover-se para todos os lados, gesticular em cena. A questão não está no movimento dos braços, das pernas ou do corpo, mas nos movimentos e impulsos interiores. Vamos, portanto, aprender de uma vez por todas que a palavra ‘ação’ não é a mesma coisa que ‘fazer mímica’, não é qualquer coisa que o ator esteja fingindo apresentar, não é uma coisa exterior; é antes, uma coisa interna, não física, uma atividade espiritual (Stanislavski, 1999, p.69-70).

Tal citação torna-se ainda mais significativa se compreendemos o debate que estava sendo travado. Vselvod Meyerhold, contemporâneo de Stanislavski, na Rússia Pós-revolucionária, buscava contrapor-se a esta corrente, realista/naturalista. Para ele, o ator não deveria trabalhar com base na identificação ator/personagem, mas no domínio corporal e vocal:

Meyerhold, então, defendeu imediatamente a urgência de os atores reconquistarem o domínio do próprio corpo: contra o chamado movimento interior, sustentou o movimento excêntrico, fazendo desenvolver-se até a acrobacia as possibilidades do corpo, que considerou com justeza, o instrumento expressivo típico do ator. (Barbaro, 1965, p. 173)

Entusiasmado com o desenvolvimento da sociedade socialista, que teve início após a Revolução de 1917, Meyerhold sonhava com o *Teatro do Futuro*, buscando através das leis da biomecânica, produzir a precisão dos movimentos do ator, em analogia com os movimentos do trabalhador operário. Seu objetivo era acabar com a ilusão cênica, aperfeiçoando a técnica, fazendo com que o ator saiba o tempo todo que está diante de uma platéia e o espectador que está diante de um ator (Borie, Rougemont, Scherer, 2004).

A Rússia Pós-Revolucionária viveu toda a fecundidade dessas duas correntes teatrais: o realismo/naturalismo e *simbolismo/futurismo*², que afirmavam suas propostas de treinamento em críticas recíprocas. Mikhail Chekhov³, discípulo de Stanislavski, em seu livro *Para o ator* expõe este debate:

Não penso que seja errôneo dizer que existem duas diferentes concepções entre atores a respeito do palco que investem todas as suas esperanças e no

2 Nesta discussão remete-se ao naturalismo e realismo em oposição ao simbolismo e futurismo em função do debate entre as duas correntes teatrais que protagonizaram o campo teatral na Rússia pós-revolução. Não serão aqui discutidas as diferenças entre realismo, naturalismo, simbolismo e futurismo, pois não é objetivo deste trabalho e sim apresentar um pouco da diversidade de propostas para atuação cênica.

3 Mikhail Chekhov era sobrinho de Antón Chekhov, famoso dramaturgo russo, que começou a ser reconhecido como autor teatral por meio das montagens de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou.

qual despenderão a maior parte de suas vidas. Para alguns deles, o palco nada mais é senão um espaço vazio que, de tempos em tempos, se enche de atores; carpinteiros e maquinistas, cenários e adereços; para eles, tudo o que ali aparece é apenas o visível e o audível. Para outros, o exíguo espaço do palco é um mundo inteiro, impregnado de uma atmosfera tão forte, tão magnética que dificilmente suportam separar-se dele depois que o pano cai no final de uma apresentação (Chekhov, 1976, p. 51).

A luta entre estas duas tendências antagônicas, que durou até Josef Stalin tomar o poder, “constitui um dos episódios mais emocionantes do teatro contemporâneo”⁴ (Hesse, 1971, p. 37), episódio este que coloca em cena a heterogeneidade de propostas para a atuação cênica.

A postura anti-realista não foi assumida exclusivamente por um grupo de artistas soviéticos, indo ao encontro de outros importantes autores, que se unem pela crítica, como Edward Gordon Craig, Bertolt Brecht, e Antonin Artaud. Ressalvo as diferenças teórico/metodológicas, os mesmos compartilhavam de críticas ao realismo/naturalismo e ao que eles chamavam de *psicologismo*⁵, ou seja, a compreensão sobre o trabalho do ator, pautada apenas no uso de emoções, através da identificação ator/personagem.

Conforme Borie, Rougemont e Scherer (2004), Gordon Craig critica a representação com base na emoção que, para ele, produz confusão entre personagem e intérprete. Sua proposta foi a do ator como *supermarionete*, ou seja, uma despersonalização do ator, indo contra o exibicionismo da representação convencional, naturalista, realista.

Antonin Artaud (1999) também demonstrou aversão ao realismo ocidental, para ele o ator jamais poderia estar a serviço de uma manifestação individual, mas utilizar seus recursos tendo em vista o espetáculo. Influenciado pelo futurismo, pelo surrealismo e, sobretudo pelo teatro oriental, criou o chamado *Teatro da Crueldade*, que realiza um duplo da vida. “Duplo no sentido de esquizofrênico, alquímico, metafórico” (Amaral, 1996, p. 193). O trabalho do ator, neste teatro, enfatiza os movimentos corporais, por colocar a palavra em segundo plano. Artaud (1999), em seu livro *O teatro e seu duplo*, propõe uma ruptura com o ideal de arte

4 No texto consultado: “(...) constituye uno de los episodios más emocionantes del teatro contemporáneo.” (Hesse, 1971, p. 37)

5 Por psicologismo entende-se a “Concepção filosófica que atribui à psicologia um lugar central, colocando-a como base de todas as ciências, já que estas se constituem através de processos cognitivos que são em última análise explicáveis pela psicologia. O psicologismo é um *reduccionismo na medida em que busca explicar todos os elementos da experiência humana a partir da dimensão psicológica dessa experiência. Assim, a própria lógica ou a metafísica ou a experiência estética, poderiam ser reduzidas a formas do pensamento humano, a modos de operar da mente.” (Japiassu, & Marcondes, 1996, p. 225).

européu para encontrar-se com a vida, retirar o teatro da fixação em uma linguagem e lançá-lo na cisão entre as palavras e as coisas, na ação desinteressada, na qual, “(...) o homem impavidamente torna-se senhor daquilo que ainda não o é, e o faz nascer” (Artaud, 1999, p. 8). Artaud (2006), em outro livro, *Linguagem e vida*, critica a submissão ao texto, propondo que o encenador explore as infinitas possibilidades do mesmo, possibilidades que não estão no texto, mas no espírito. Para isto, é necessário que o teatro reate com a vida, não na sua cotidianidade, mas num esquecer-se de si mesmo, para fazer algo nascer, sacudindo o espectador pelo dinamismo do espetáculo.

A concepção do espetáculo, nesta perspectiva, é um tatear como cego confiando no acaso: ele deve acontecer, ser imprevisível, irrepetível, vivo. Neste teatro despreza-se a convenção teatral. O texto é escravo do espetáculo, pois a encenação provém da inquietude da ação e não de uma ostentação visual. “(...) em matéria de mise en scène e de princípios nós nos fiamos bravamente no acaso” (Artaud, 2006, p. 35).

O ator neste *teatro da crueldade* revela traições da personalidade, produz vertigem no pensamento. A liberdade da ação que Artaud propõe refere-se a um desnaturar aparências, deslizando para o irreal, de acordo com as oscilações da peça.

Nós daremos uma nova idéia da personagem de teatro. Os atores serão caricaturais. Poderão assumir a aparência de personalidades em projeção. Cada um deles terá sua voz própria variando de intensidade entre o tom natural e o artifício mais irritante. É por meio deste tom teatral novo que pretendemos sublinhar e mesmo revelar sentimentos suplementares e estranhos (Artaud, 2006, p. 54).

A linguagem do palco é o dinamismo em cena, uma linguagem que não é baseada na palavra. Este é o simbolismo de Artaud (2006): arrancar das coisas o sentido direto e substituir por algo novo, fazer nascer. “A novidade está em subverter estas relações não apenas no domínio do exterior, no domínio da natureza, mas no domínio interior, isto é, no da psicologia” (Artaud, 2006, p. 83).

Bertolt Brecht (1967), numa tradição marxista, compartilhou das críticas ao realismo ao propor que o teatro não fosse instrumento de uma sobreposição do individual sobre o coletivo e, portanto, a arte deveria estar a serviço de uma coletividade, demonstrando em cada ato o seu coeficiente social, contrariando a ilusão e identificação própria do teatro burguês. “Há que combater essa forma de magia. É necessário renunciar a tudo o que represente uma tentativa de

hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação” (Brecht, 2005, p. 32).

Ao propor o *Teatro Épico*, Brecht não nega a emoção, mas o uso da emoção feito pelo ator ao ponto de haver a identificação personagem/ator e ator/espectador. Para isto, ele sugere que o ator faça uso de técnicas que produzam o efeito de *estranhamento* do ator para com seu personagem e do público principalmente: “Quero dizer que se escolho ver Ricardo III, não quero me sentir Ricardo III, mas entender esse fenômeno em toda sua estranheza e incompreensibilidade.” (Brecht, 1967, p. 43).

Outro importante autor, Eugenio Barba (1994), discute o fazer teatral de um ponto de vista distinto, buscando em diferentes referências tanto do Oriente quanto do Ocidente, com seus específicos gêneros espetaculares, discutir não suas diferenças estilísticas de composição, mas aspectos semelhantes entre estes diferentes modos de fazer teatro, permitindo a criação da chamada *Antropologia Teatral*, designação esclarecida pelo próprio autor: “Não se usa aqui o termo ‘antropologia’ no sentido de antropologia cultural. A Antropologia Teatral indica um novo campo de pesquisa, o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada.” (Barba, 1994, p. 24).

Este enfoque atenta para aspectos da atuação, denominados pré-expressivos, encontrados em diferentes gêneros e estilos. Para Barba (1994), o trabalho do ator engloba três aspectos: sua personalidade, aquilo que o faz ser único; as particularidades do gênero espetacular e do contexto histórico-cultural; e o uso de técnicas *extracotidianas*, consideradas princípios transculturais. Atenta-se para este último aspecto considerado *bios cênico*, ou seja, aquilo que não varia conforme aspectos estilísticos, pessoais e culturais.

Diferentemente do uso cotidiano, que visa obter o máximo de rendimento com dispêndio mínimo de esforço, considerado pelo autor como uso do corpo condicionado socialmente, o princípio do *bios cênico* esbanja energia e não está limitado por estes condicionamentos: trata-se de tensões físicas que fazem o corpo decidido, vivo, crível, sendo esta a base para um corpo em cena (Barba, 1994).

Esta breve discussão demonstra que a literatura pertencente ao campo da atuação teatral é ampla, além dos nomes aqui citados, há outros importantes autores como, Etienne Decroux, dentre outros, que em amplo debate, colocaram em evidência a pluralidade de saberes e práticas relacionados ao trabalho do ator e/ou da composição dos corpos em cena, teorizações

por vezes antagônicas sobre a atuação teatral. Tal diversidade é de grande valor para esta arte, pois qualquer tentativa de trazer definição única para o teatro pode nos levar a uma armadilha: a de naturalizar esta prática cultural humana.

2.2. O ator no cinema

A diversidade teórico/prática da atuação cênica se estende à prática de atuação para o cinema, porém há neste caso algumas especificidades. Primeiramente, porque “no teatro é, em definitivo, o ator em pessoa que apresenta, diante do público, a sua atuação artística; já a do ator de cinema requer a mediação de todo um mecanismo.” (Benjamin, 1983, p. 15). O uso da câmera para captar as imagens, assim como o posterior trabalho de edição, tecnologias que mediam a relação do espectador com este corpo, fazem com que os movimentos performáticos do ator não apareçam integralmente, como no caso do teatro. Numa *tomada* ou *take* de plano fechado, o ator pode estar movendo todo seu corpo durante a gravação da cena e apenas uma parte de seu corpo estar ocupando a imagem que se apresenta na tela:

O próprio corpo pareceu ter sido abolido, tornado imaterial, por meio da fantasmagoria da fotografia fixa e em movimento. Essa transformação do físico não ocorreu por meio da sublimação de um idealismo etéreo. O corpo, ao contrário, tornou-se uma imagem transportável e totalmente adaptável aos sistemas de circulação e mobilidade que a modernidade exigia (Gunning, 2004, p. 37).

O corpo capturado em imagem e transportável denota outra importante diferença na relação do ator com o público. O ator no teatro faz o espetáculo acontecer a cada apresentação, existe o fascínio do contato direto, fazendo com que uma apresentação nunca se repita integralmente, cada apresentação é um novo acontecimento. Em contrapartida, o ator no cinema não pode mudar seu modo de atuar no filme em função da relação estabelecida na presença do público.

O cinema, como aponta Benjamin (1983), é uma arte que permite sua reprodução, no sentido de que um filme pode ser rodado inúmeras vezes, conferindo um aspecto que o autor e diretor russo, Andrei Tarkovski (1998) chama de *nostalgia*, justamente por essa possibilidade de rever o filme inúmeras vezes.

Essa característica técnica do cinema, sua reprodutibilidade, traz diversas implicações. Com o advento da modernidade novas formas de circulação produziram novas formas de relação espaço-tempo. “O cinema instala-se nessa rede de circulação como tecnologia e indústria e também como uma nova forma de experiência.” (Gunning, 2004, p. 34). O cinema

faz-se produtor de experiências novas, na medida em que reproduz em imagem na tela dois aspectos que se assemelham à visão humana: a perspectiva e o movimento.

O cinema então, fez-se produtor de real por meio da busca pela reprodução do movimento. Tal tecnologia teve início no século XIX, não como espetáculo, mas como instrumento científico desenvolvido para reproduzir movimento. Este aspecto confere ao cinema a impressão de realidade. Conforme Bernardet: “A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os espaços artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade” (Bernadet, 2006, p. 20).

Bernadet (2006) e Aumont *et al* (1995) comentam sobre a primeira exibição pública de cinema, que aconteceu em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895. Uma das cenas exibidas impressionou o público: a cena da chegada do trem à estação Ciotat. Os espectadores ficaram assustados ao ver o trem se aproximando em direção à platéia. Esta famosa cena exprime a impressão de realidade que a imagem em movimento e perspectiva produz. “Entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas, pois tem a capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar” (Aumont *et al*, 1995, p. 134).

Com 24 fotogramas por segundo, imagens fixas e descontínuas são percebidas como movimento contínuo pelo olho humano. Vale ressaltar aqui que apesar desta semelhança nos aspectos: movimento e perspectiva, a imagem cinematográfica distingue-se no campo de visão, posto que o olho humano abranje um espaço maior que o de uma tela de cinema.

O realismo no cinema tem profundas implicações no trabalho do ator. Além do menor domínio sobre a imagem projetada de seu corpo, em função dos mecanismos mediadores e da manipulação de imagens assinada pelo diretor, há outro importante aspecto: a relação com a personagem, que no cinema difere do teatro.

Conforme Benjamin (1983), o ator no cinema raramente tem a oportunidade de construir a personagem, como fazem os atores no teatro. “O ator de teatro, ao aparecer no palco, entra no interior de um papel. Essa possibilidade é muitas vezes negada ao ator de cinema” (Benjamin, 1983, p. 181). Esta idéia também é trabalhada no texto de Tarkovski (1998) sobre o ator de cinema, no qual ele afirma que a criação da partitura emocional das personagens é de responsabilidade do diretor e, portanto, o ator não pode criar o papel para assim poder atuar “(...) espontaneamente e sem premeditações” (Tarkovski, 1998, p. 167). O

ator, neste caso, deve confiar ao diretor a responsabilidade da criação do todo da personagem, sendo conduzido ao contágio emocional necessário para a vivência das circunstâncias dramáticas, a seu próprio modo de ser.

A questão da autoria do filme, quer dizer, a pessoa que é considerada a criadora da obra, traça uma discussão acerca do processo de criação do ator. A idéia de que o ator é apenas conduzido pelo diretor, estando à margem da elaboração do todo do seu personagem e da obra, tornando-se assim, um proletário da estética, é discutida por Barbaro (1965) a partir do que ele chamou de *mito da montagem*. Esse mito considera o diretor como único autor, negando a presença humana na imagem, isto é, o ator. Contrapondo-se a isso, o autor destaca que: “(...) o ator cinematográfico que não interpreta uma obra de arte preexistente e escrita, como seus colegas de ribalta, nem se coloca como simples material, mesa ou arvore, frente ao diretor e ao operador, mas, em acordo ideal com os demais colaboradores, contribui para criar uma futura obra de arte” (Barbaro, 1965, p. 181).

Barbaro (1965) aponta dois aspectos do cinema que levaram à idéia de que o ator cinematográfico não participa do processo criador. O primeiro aspecto faz referência à estética produzida pelo neo-realismo italiano, que propôs um trabalho com atores não profissionais e gravações feitas em cenário natural, em contraposição ao cenário de estúdio. O segundo aspecto refere-se à *montagem de representação*, que dispõe as imagens de modo que a representação pode ser corrigida ou completamente criada por meio da montagem, obtendo “(...) alusivamente os efeitos desejados, mediante escolha e predeterminada apresentação dos objetos, dos pormenores, ou de ações visíveis e fotografáveis, que substituam a representação dos atores” (Barbaro, 1965, p. 184).

Assim, Barbaro (1965) propõe que o ator cinematográfico deve ter domínio de seu corpo e dos espaços-tempo do filme, de modo que ele possa acelerar ou tornar mais lento seu movimento, colaborando no processo de criação da consonância rítmica do filme, levando em conta os deslocamentos da câmera e a variação dos enquadramentos.

Para isto, o autor propõe que o ator pratique esportes, dança, uso do espelho, para alcançar o domínio do corpo. Quanto ao uso do espelho, Barbaro (1965) comenta:

Os teóricos que desaconselham o uso do espelho são induzidos a esse erro pelo conceito pueril de que a arte irrompe naturalmente, num fulgurante momento de inspiração divina e, conseqüentemente, negam e desvalorizam os contínuos exercícios que constituem talvez, o trabalho, ou, se quisermos, a alegria da criação e sobretudo o único meio possível de obtê-la (Barbaro, 1965, p. 192).

A proposta de Barbaro (1965) é de um ator que, em colaboração com o diretor, crie a obra a partir de um treinamento que lhe ofereça o domínio do corpo, ao ponto do ator poder criar movimentos que sejam condizentes à imagem que o diretor quer obter. Compreendendo o ator que é conduzido a uma vivência imediata da situação como aquele que está à margem da criação da totalidade da sua personagem e desta no todo da obra, Barbaro (1965) propõe o domínio do movimento em função das imagens a serem obtidas pelo diretor, como meio de fazer do ator cinematográfico, um ator criador.

Antonin Artaud (2006) foi outro autor que defendeu a participação do ator no processo de criação de um filme, mas de um ponto de vista completamente distinto. O criador do *teatro da crueldade* enfatizou a presença do ator na imagem cinematográfica. Nesta proposta, o encantamento da imagem cinematográfica está no inexprimível e se produz ao acaso. A imagem é transparente, todos os objetos estão lá e adquirem sentidos e vida intrínsecos aos mesmos, por isto, os atores são o filme. O ator no cinema, nesta proposta, é a cena, o pensamento do autor e a seqüência dos acontecimentos, pois o ator está na imagem, ele faz nascer a ordem sutil da vida escondida:

Há no cinema toda uma parcela de imprevisto e de mistério que não se encontra nas outras artes. É certo que toda imagem, a mais seca, a mais banal, chega transparente à tela. O menor detalhe, o objeto mais insignificante, adquirem um sentido e uma vida que lhes pertencem intrinsecamente (Artaud, 2006, p. 172).

Numa discussão sobre o ator cinematográfico não se pode deixar de mencionar o trabalho de Lev Kuleshov⁶ que, conforme Large (2000), foi precursor no desenvolvimento de método de atuação para cinema mudo. Em 1920, um ano antes de Meyerhold começar a ensinar biomecânica, Kuleshov inaugurou um curso de formação para atores. Influenciado pelo Taylorismo e, sobretudo, pelo Formalismo Russo, Kuleshov criou um tipo de treinamento que desenvolve nos atores: senso de ritmo, habilidade para isolar ou mover várias partes da face ou do rosto, memorização de partes do movimento, dentre outros aspectos envolvidos em um treinamento que visava obter dos atores consciência e precisão dos movimentos executados no espaço e no tempo e não movimentos provindos de motivação emocional. Atualmente, este

6 O filme “A extraordinária aventura do Sr. West na terra dos Bolcheviques”, de 1924, dirigido por Kuleshov, é uma sátira na qual se pode conferir o resultado do método Kuleshov aplicado à atuação cinematográfica.

método tem sido muito utilizado em performances pós-modernas, nas quais o corpo do ator situa-se como parte de uma composição visual global (Large, 2000).

Cabe aqui trazer a perspectiva de Sergei Eisenstein (1898-1948), um importante cineasta e teórico de cinema situado na Rússia, na mesma época de Kuleshov, Stanislavski, Meyerhold, dentre outros. Apesar de ter-se dedicado mais amplamente à montagem em suas teorizações, Eisenstein (2002a) traz considerações sobre outros aspectos do cinema, inclusive a atuação cênica. Conforme o autor, durante um período do cinema soviético a montagem foi considerada o aspecto mais importante desta arte, contudo, no livro *O sentido do filme*, o próprio autor critica a primazia da montagem ao afirmar que “(...) a montagem é um componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do filme” (Eisenstein, 2002a, p. 13).

Eisenstein (2002a, 2002b) enfatiza que a obra de arte está determinada pela organização coerente da totalidade do filme, o princípio da unidade do filme é norteador em seus escritos sobre o cinema. Isto fica claro na discussão que ele traça a respeito da justaposição das imagens, quer dizer, a seqüência na qual elas são colocadas, organizadas na unidade orgânica do filme, para obter uma coerência interna, fazendo com que qualquer mudança no modo como o material é organizado modifique completamente o sentido do filme. “Uma obra de arte, entendida dinamicamente é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador” (Eisenstein, 2002a, p. 21).

Eisenstein viveu na época em que o teatro na Rússia pós-revolução estava dividido entre duas tendências antagônicas, já comentadas anteriormente: a luta entre realismo/naturalismo e simbolismo/futurismo. A primeira tendência tinha como um de seus principais representantes Stanislavski, e a segunda Meyerhold. Eisenstein foi discípulo do segundo, trabalhando na mesma tendência simbolista/futurista. Contudo suas teorizações sobre o cinema pretendiam não estar restritas a esse tipo de produção artística, discutindo a idéia de que qualquer forma artística deve se revelar ao sentido do espectador e, portanto, não existe como algo dado desde o princípio, por seu caráter processual. Este princípio se estende à atuação no filme, inclusive de estética realista: “(...) a interpretação realista de um ator é constituída não por sua representação da cópia dos resultados e sentimentos, mas por sua capacidade de fazer estes sentimentos surgirem, se desenvolverem, se transformarem em outros sentimentos – viverem diante do espectador” (Eisenstein, 2002a, p. 21).

Dando a ver diferentes concepções de ator cinematográfico, caberiam perguntas como: o ator no cinema constrói sua personagem? Seria a capacidade de fazer os sentimentos viverem face ao espectador a criação do ator no cinema? Mas estas questões não cabem, posto que respondê-las seria um modo de generalizar os processos de criação do ator. Com o objetivo geral de investigar o processo de criação do corpo em cena, estabeleceram-se nesta pesquisa dois objetivos específicos: investigar as transformações no corpo do ator durante o processo de criação e investigar as diferentes vozes com as quais o ator dialoga neste processo. Para isto, esta pesquisa propõe um diálogo que permita mobilizar diversos elementos que falem com o específico processo criador pesquisado, de acontecimentos singulares que impossibilitam definições gerais, lançando-se em diferentes perspectivas que discutem o corpo no processo de criação, para uma análise que considera múltiplos os modos pelos quais a criação pode acontecer.

3. DIFERENTES CONCEPÇÕES ENCENAM: O CORPO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

3.1. Recombinando fragmentos: Vygotsky em cena

Lev Semionovich Vygotsky (1896 – 1934) foi um importante autor russo situado na conturbada época da revolução soviética, que aconteceu em 1917, ano em que Vygotsky conclui seus estudos universitários em Gomel, cidade onde ele publica em 1915 a primeira versão de *Hamlet, o príncipe da Dinamarca* e em 1916 a segunda versão, que consta no livro *Psicologia da arte*. A obra de Vygotsky trouxe grandes contribuições principalmente para a psicologia e para educação, contudo o desenvolvimento de sua teoria psicológica nasceu e foi em grande parte impulsionada pelo seu interesse e atividade no campo artístico-cultural de sua época (Veer & Valsiner, 2001).

Contemporâneo de Stanislavski, Meyerhold, dentre outros, Vygotsky participou do debate sobre a criação teatral, dialogando com este campo específico. Conforme Veer & Valsiner (2001), Vygotsky desenvolveu muitos trabalhos no campo teatral, na cidade de Gomel, chefiou a Seção de Teatro do Departamento de Educação Popular tendo participado ativamente na seleção do repertório, concepção de cenários, direção de encenações, além de ter sido o responsável pela coluna de teatro no jornal local, *Polesskaja Pravda*.

Vygotsky nunca deixou de se interessar pelo teatro, mantendo encontros regulares com cenógrafos e diretores como, por exemplo, Eisenstein, já citado anteriormente, que foi discípulo de Meyerhold no teatro e idealizador do chamado *cinema intelectual*⁷. Vygotsky, que tinha uma atividade destacada no cenário cultural, estava situado em um dos períodos mais fecundos da arte teatral, de grande luta entre simbolismo/futurismo e naturalismo/realismo. A ascensão de Josef Stalin fez com que o grupo de simbolistas e futuristas da época fossem derrubados, mantendo-se apenas a arte realista/naturalista. Na década de 20, Maiakovski se suicida em oposição ao regime, na década de 40, quando o regime Stalinista já estava consolidado, Meyerhold é fuzilado pouco depois de seu teatro ter sido fechado. Estes são alguns dos episódios que reafirmam a censura a tipos de arte na época do Stalinismo (Hesse, 1971).

A fecunda discussão sobre as contribuições de Vygotsky à relação entre arte e psicologia será retomada mais adiante, trazendo aproximações entre Vygotsky, Bakhtin e

7 O cinema intelectual refere-se à intenção de Eisenstein em transformar conceitos em imagens. Ele tinha a intenção de filmar *O capital* de Karl Marx, mas não chegou a concretizar este projeto (Machado, 2001).

Eisenstein. Antes disso, vale abordar a concepção de processo criador que Vygotsky (1984) apresenta. Para este autor, a criação é atividade humana, possível pela capacidade de abstração, desenvolvida por meio do uso da linguagem.

Cerne da constituição histórica do sujeito, a *significação/produção de sentidos*⁸ e sua apropriação realiza, no movimento histórico do sujeito, o desenvolvimento dos processos psicológicos complexos, exclusivos ao homem (no sentido genérico). Processos como: atenção voluntária, memória lógica, pensamento verbal, dentre outros processos psicológicos complexos desenvolvidos historicamente, são possíveis apenas aos humanos, justamente por esta capacidade de usar conceitos, realizando abstrações da realidade. Históricos, pois apenas nos movimentos do sujeito que faz uso da linguagem, o pensamento conceitual pode ser desenvolvido (Vygotsky, 1982b).

Deste modo, toda atividade humana, inclusive a criação é mediada pela linguagem, por um sistema de signos que *no e pelo* seu uso permite o desenvolvimento do pensamento em conceitos. Esta capacidade de significar/atribuir sentido à realidade vivida, possibilita transcender a dependência da situação imediata, planejar nossa ação sobre o mundo, estabelecer diferentes e criativas relações com a realidade. “(...) A imaginação e a criatividade, relacionadas com a livre elaboração dos elementos da experiência, sua livre combinação, exige, como premissa indispensável, a liberdade interna do pensamento, da ação, do conhecimento que alcançam somente os que dominam a formação de conceitos” (Vygotsky, 1984, p. 207).⁹

Vivenciamos o mundo por meio das sensações que este mundo nos provoca, aquilo que nos cerca é visto, cheirado, escutado, enfim, é vivido sinestésicamente de algum modo, mas nossa capacidade de abstração faz com que estas sensações físico-químicas sejam percebidas em sínteses entranhadas por significados/sentidos. Do mesmo modo que a *memória* passa de imagens visuais diretas a formas lógicas de memória por meio da mediação semiótica, a *percepção* é a síntese das sensações do mundo pelo pensamento em conceitos, permitindo

8 Vygotsky (1982b) diferencia significado de sentido, sendo os significados compartilhados por uma comunidade semiótica, já os sentidos referem-se a apropriações singulares do sujeito, porém marcadas pela dimensão coletiva. Contudo esta diferenciação entre significado e sentido não diz respeito a uma dissociação, ambos são realizados no processo de subjetivação e estão indissociados no que se refere aos processos de subjetivação e objetivação dos sujeitos, posto que o significado é uma dimensão do sentido.

9 Na tradução livre para o espanhol: “(...) la imaginación y la creatividad, relacionadas con la libre elaboración de los elementos de la experiencia, su libre combinación, exige, como premissa indispensable, la libertad interna del pensamiento, de la acción, del conocimiento que han alcanzado tan solo los que dominan la formación de conceptos” (Vygotsky, 1984, p. 207).

inclusive que seja possível a atividade imaginária, pois os significados/sentidos atribuídos a sensações físico-químicas que formam a percepção são o próprio suporte da produção imaginária.

Vale ressaltar que a percepção é sempre restrita a uma dimensão do vivido, pois sua elaboração não consegue abarcar a totalidade, aquilo que vemos, escutamos, cheiramos, enfim, percebemos, é aquilo que nossa constituição histórica nos possibilita ver, posto que a percepção é processo semióticamente mediado, portanto seletiva (Vygotsky, 1982c).

O sujeito é considerado aquele que se constitui em relações viscerais, afetando e sendo afetado por outros corpos, imersos em acontecimentos plenos de forças que os atravessam. A vivência do acontecimento é corpórea e irrepitível, nunca voltará a acontecer da mesma maneira, posto que o momento presente é sempre perdido pelo momento que o sucede. Além de irrepitível, a vivência é também inatingível, já que o movimento do sujeito que pensa sobre o vivido, sua elaboração, modifica a própria vivência, a torna experiência. Além disso, há sempre brechas, coisas da vivência que escapam ao sujeito na peneira da experiência que produz novos sentidos.

A *atividade imaginária* está intimamente relacionada com a realidade tal como experienciada pelo sujeito que imagina, pois, nesta perspectiva, parte-se da premissa de que o sujeito se apropria de fragmentos da realidade por meio de suas vivências e as recombina de múltiplas formas. Nenhuma invenção surge “do nada” como imagem na mente de uma pessoa. Todas as frações que compõem a mais original das invenções são extraídas da realidade vivida, estão incluídas nas apropriações feitas pelo sujeito em experiência, pois a atividade imaginária trabalha partes do vivido que foram apropriadas e recombina-as, objetivando algo novo, criativo, original. “(...) o diferencial para a criação, entendida como re-arranjo de elementos pré-existentes, reside não só, mas também, no modo pelo qual determinado sujeito se apropria, via linguagem, daquilo já significado socialmente” (Zanella *et al*, 2000, p. 541).

Quanto a esta atividade, Vygotsky (2003) discute o imaginar como processo que faz uso de diversos fragmentos de apropriações feitas em sua experiência de vida relacionando-os de maneira diferente, sendo a objetivação desta produção imaginária, a criação. “Tudo aquilo que na vida real precisa ser elaborado com espírito criador, tudo aquilo que está relacionado

com a invenção e criação do novo, necessita inevitavelmente a participação da fantasia” (Vygotky, 1984, p. 208).¹⁰

Deste modo, o que é criado é novo ao mesmo tempo em que é passado, pois criamos com base naquilo que foi apropriado, atualizado, modificado, tornando novo aquilo que é antigo por meio da atividade do sujeito que imagina e (re)cria a realidade, nosso “museu de grandes novidades”, pois a criação objetiva fantasia composta por frações de apropriações feitas pelo sujeito, fazendo com que o criado seja ao mesmo tempo singular e coletivo, novo e antigo.

Atuamos com base nos significados/sentidos que produzimos nas relações, já que nossa percepção não pode abarcar todo o acontecimento, pois a percepção é seletiva e sintética, conforme os significados/sentidos historicamente produzidos. Além disso, quando tornada experiência, a *vivência*¹¹ é modificada no próprio movimento de elaboração do vivido. Assim, os nossos modos de agir no mundo, estão ao mesmo tempo possibilitados e impossibilitados pela mediação semiótica dos mesmos.

A mediação semiótica que nos constitui humanos cria o instituído culturalmente e também é o que permite romper com o instituído. Isso porque o uso de signos nos liberta da relação imediata com a realidade, fazendo com que possamos planejar previamente nossa ação. Ressalta-se aqui que a possibilidade de planejamento da ação não implica estar livre da necessidade, pois se compreende que a intenção da ação está determinada pela vontade e sua dependência de motivos. Portanto, a ação movida por intenção tem como base o *afetovolição*¹², historicamente produzido, por meio das relações com outros, no processo de mútua constituição entre sujeito e sociedade, fazendo com que não haja ação individual, descolada do coletivo do qual é parte integrante, posto que nesta perspectiva o sujeito é “(...) pessoa que (re)inventa sua própria existência e a existência coletiva na multiplicidade dos encontros inexoravelmente polissêmicos e polifônicos com muitos outros, com a cultura e nesse movimento se lança em direção ao (des)conhecido, em microprocessualidades que forjam a si e aos outros” (Zanella, 2006, p. 34).

10 No texto consultado: “Todo aquello que en la vida real precisa ser elaborado con espíritu creador, todo aquello que está relacionado con la inventiva y creación de lo nuevo, necessita irremesiblemente la participación de la fantasia” (Vygotky, 1984 p. 208).

11 Por vivência entende-se o acontecimento presente e por experiência, os aspectos da vivência que o sujeito se apropriou (Vygotky, 1984).

12 Por volição entende-se a vontade produzida por meio das afecções, fazendo da afetividade e volição aspectos indissociáveis.

Estamos no mundo inseridos em um quadro situacional, com forças que nos atravessam, nos constituem, nos afetam, nas nossas relações com as coisas do mundo e com as outras pessoas. O que faz as nossas ações serem intencionais é a vontade que move uma ação tendo em vista um objetivo. Conforme Vygotsky (1995a), os motivos são complexas formações de caminhos a serem percorridos, que lutam no momento de tomar uma decisão e passam por uma seleção volitiva, diretamente relacionada ao que se pretende alcançar, sendo o processo motor que envolve a ação apenas executor. Deste modo, a ação humana é abordada por Vygotsky (1995a) de modo que o leva a concordar com a crítica de Espinosa (1983) a Descartes por este último tratar a alma como capaz de imperar sobre as afecções¹³.

Para Espinosa (1983) somos afetados nas nossas relações, pois somos corpos em movimento, cada corpo se move de uma maneira própria, quanto ao ritmo, às pausas, enfim, sendo todo corpo vivo, animado, movendo-se conforme as relações com outros corpos, afetando e sendo afetado, aumentando ou diminuindo sua potência de agir. O sujeito que pensa, raciocina, deduz, é o mesmo que sente, se emociona, que se move a partir de uma base afetivo-volitiva.

O que caracteriza nossa ação como especificamente humana é a possibilidade de produzir certa ilusão por questões objetivas, como por exemplo, quando o soldado na guerra precisa ser operado sem anestesia e mantém o braço parado, controlando os gritos de dor, mesmo no impulso de gritar e retirar bruscamente seu braço. Deste modo, o ato volitivo segue a linha de *resistência máxima*.

Aqueles que suportam a fome e negam a comida, como por exemplo, em rituais místicos religiosos, o fazem por serem humanos, pois se refere justamente a esta possibilidade de criar uma ilusão por meio da capacidade de significar/produzir sentido, criando meios auxiliares, numa combinação manejada que leve ao objetivo a ser alcançado, processo determinado pela volição, que por sua vez, é historicamente constituída (Vygotsky, 1995a).

Nesta perspectiva, a possibilidade de agir intencionalmente, de criar meios auxiliares para alcançar um objetivo, tem por base o afeto-volição, processo que se constitui nas e pelas relações entre os corpos. Deste modo, a ação humana não é regida pelo absolutismo da razão, muito pelo contrário, esta possibilidade de manejo da situação por meio da produção de sentidos está determinada pelas (im)possibilidades de sua constituição histórica.

13 Afecção é para Spinoza (1983) os diversos modos pelos quais somos afetados nas nossas relações corpóreas, aumentando ou diminuindo nossa potência de agir.

Vale ressaltar que a seleção volitiva depende sempre da situação concreta que o sujeito vivencia e os meios, caminhos a serem percorridos, estão determinados pela memória que se projeta para o futuro, por meio da qual atualizamos trajetórias. Aquilo que esquecemos e que lembramos, a memória do sujeito em experiência, configura o material manejado na atividade imaginária que projeta o futuro, nos movemos no mundo em razão de um por vir, da necessidade volitiva em direção ao seu respectivo objetivo. A ação do tempo presente vive seu passado e seu futuro, manejando em fantasia o que foi, no futuro projetado da ação criativa (Middelton & Brown, 2006).

Quem cria não é o sujeito satisfeito, mas o insatisfeito, que parte de uma necessidade que move sua ação. O processo de recomposição de fragmentos é muito complexo, a imaginação realiza movimentos de tensão dos anseios, necessidades, num esforço em adequar esta necessidade aos recursos para objetivação criativa, recursos provindos das apropriações feitas pelo sujeito em sua história de vida e aqueles disponíveis no contexto concreto no qual a objetivação será realizada. Por isso, Vygotsky (2003) diz que a criação é *torturante*.

Torturante é o processo de elaboração entre o que se quer objetivar e o que se consegue objetivar por meio dos recursos disponíveis, o esforço em dar forma ao material usado, produzindo sentidos não necessariamente consoantes com a intenção do próprio autor. O poeta não inventa as palavras do poema, mas as dispõe tendo em vista o que quer expressar, o que aponta para a indissociabilidade forma/conteúdo, já que a própria forma criada determina os sentidos. A organização do material parte de um sentido e produz sentidos, qualquer alteração da composição altera os sentidos produzidos.

As especificidades da unidade *forma/conteúdo* no estudo dos processos de criação são discutidas por vários autores, dentre os quais, destaco três autores contemporâneos e conterrâneos uns dos outros: Vygotsky (2001a), Bakhtin (2003) e Eisenstein (2002a, 2002b), por tomarem como objeto de estudo a atividade artística que visa produzir resposta estética. Primeiramente, a obra artística é sempre produzida numa *relação triádica* composta por autor, obra e espectador presente ou ausente¹⁴. Os procedimentos de disposição do material estão subordinados à estética que se quer produzir, tendo em vista o espectador.

Vygotsky (2001a) e Bakhtin (2003) criticam o estudo da criação literária que se reduz a estabelecer a relação entre a obra e aspectos biográficos do autor, ignorando os aspectos

14 Não é preciso que o(s) espectador(es) esteja(m) presente(s) para que a relação seja triádica (autor, obra, espectador), podendo ser um suposto espectador tido na criação da obra, tendo em vista a resposta estética.

formais da obra; da mesma maneira que criticam o objetivismo abstrato por reduzir o estudo da criação ao aspecto formal, ignorando que a própria forma produz sentidos inerentes à composição das partes e que lhe dão fechamento. Qualquer alteração do material utilizado, assim como da maneira como este material é disposto na obra, produz novos sentidos.

Esta discussão acerca do fechamento da obra é abordada por Eisenstein (2002b) a partir da criação no cinema. A *justaposição* dos planos de imagens, a seqüência na qual estão colocadas, como, por exemplo, a imagem de uma pessoa atirando antecedendo a de uma outra pessoa caída no chão. Nesta seqüência temos a idéia de que a primeira personagem atirou na segunda, ou seja, nos passa uma idéia que totaliza os dois planos de imagem, fazendo sentido. A compreensão de que a primeira personagem atirou na segunda é produto da justaposição das imagens com brechas que o espectador completa, o que aponta para a especificidade da percepção humana, que se dá por meio da produção de significados/sentidos.

Eisenstein (2002b) relata que o Professor Lurya lhe mostrou um desenho feito por uma criança a partir do tema “acender um fogão”, no qual, a criança desenhou a lenha e o fogão menor que os palitos de fósforo. Esta desproporção em relação ao tamanho real dos objetos se dá pela importância dos fósforos na ação de “acender o fogão”, neste sentido a proporção é adequada. “A representação de objetos em suas proporções reais (absolutas) é sem dúvida, apenas um tributo à lógica formal ortodoxa. Uma subordinação a uma ordem inviolável das coisas” (Eisenstein, 2002b, p. 40). No caso da arte, no entanto, isto aponta para a intrínseca relação entre as especificidades da criação da obra e aspectos caracteristicamente humanos, como a percepção, posto que por ser constituída semioticamente, se produz juntamente com a atividade imaginária, na relação estética.

Para Vygotsky (2001a), a *relação estética* não é apenas baseada em puro contágio, mas em uma elaboração do objeto com o qual se estabelece tal relação. Esta capacidade de produzir sentidos permite que a criação de diferentes modos de organizar o material que concretiza o criado, se apresente como aberta a múltiplos sentidos para quem o contempla, como no caso da justaposição de imagens do filme que faz sentido na totalização dos planos de imagem com participação ativa do espectador. Isso porque a relação estética não está limitada pela percepção que se dá por meio dos significados/sentidos produzidos, mas na sua relação com a atividade imaginária que permite a participação do espectador que (re)cria a obra.

Para o estudo da criação artística é de fundamental importância atentar para a relação estética proposta pela obra criada. A exemplo disto, pode-se remeter à análise de “Hamlet” feita por Vygotsky (2001a). A demora de Hamlet em matar o rei não está colocada como indecisão da pessoa-personagem, mas na proposta estética de Shakespeare, que produz no espectador dois planos de sentimento: a clareza do fim para o qual a tragédia é dirigida e os desvios desse fim, compondo, nas palavras do autor: “(...) a suprema unidade permanentemente dada da contradição que serve de base à tragédia” (Vygotsky, 2001a, p. 244).

Refletindo sobre a atuação teatral que se dá na criação de um corpo em cena Vygotsky (1982a), no texto *Psicologia do ator*¹⁵, dialoga com autores do específico campo teatral a respeito do trabalho do ator. Seria este trabalho baseado na vivência de emoções com apoio na memória afetiva, ou a construção de movimentos planejados, previamente ensaiados, friamente calculados, criando a forma dos movimentos que se apresentam? Esta questão permeou o debate no campo teatral durante os séculos XIX e XX, principalmente nas afirmações e críticas ao realismo/naturalismo e ao chamado *psicologismo*, debate este, que foi antecipado por Diderot, em seu texto *Paradoxo sobre o comediante*, escrito em 1769.

Diderot (1985) aborda uma questão filosófica, a partir do paradoxo envolvido na criação do ator, quer dizer, o paradoxo envolvido na ação movida por impulsos interiores, emocionais *versus* a precisão dos movimentos calculados que realizam em cena a partitura corpórea. Esta importante inquietação teórico/prática sobre a arte do ator é retomada por Vygotsky (1982a), que lança críticas recíprocas à psicologia e ao teatro. As críticas referem-se ao empirismo absoluto de teorizações acerca da arte do ator, deixando de atentar para os complexos processos psicológicos envolvidos na composição do corpo em cena, havendo poucas tentativas de interlocução, como no caso de Stanislavski e a psicologia de Ribot. Da mesma maneira, Vygotsky (1982a) critica a psicologia por não analisar as leis específicas da criação do corpo em cena, com seus peculiares processos psicofisiológicos, produzidos em um específico sistema de atuação.

Curioso notar que Vygotsky, um grande conhecedor das artes, que participou ativamente de produções artísticas, com ênfase no teatro e na literatura, viveu em um dos

15 Vygotsky, L. S. (1982a). *Psicología del actor*. Em: *Obras Escogidas VI*. Moscú: Editorial Pedagógica. (Traducción Libre). Foi utilizada uma tradução livre deste texto, gentilmente concedida pelo professor da Universidade de Havana, Guillermo Arias Beaton, pois o texto não foi encontrado em nenhuma obra traduzida para outro idioma. Este texto está incluído no volume 6 das “Obras Escogidas”, ainda não publicado.

momentos mais fecundos da arte teatral, já comentado anteriormente. Curioso, posto que o debate: uso da emoção versus a forma do movimento, que Vygotsky (1982a) discute remetendo ao texto de Diderot (1985), caracteriza um dos aspectos de discordância entre estas duas tendências teatrais antagônicas. O principal ponto de discordância, porém, estava relacionado à estética produzida, aspecto que não está dissociado da prática de atuação, mas que envolve outras preocupações para além da gênese dos processos de criação.

As discussões feitas por Vygotsky (1982a, 2001a) no texto *Psicología del actor*, assim como no livro *Psicologia da Arte*, não trazem passos metodológicos a serem seguidos para abordar a criação artística¹⁶, posto que estes são múltiplos, nas especificidades do criado engendram-se diferentes modos do sujeito criador operar. No caso da criação do ator, que trabalha com o uso do sentimento na ação cênica, proposto por Stanislavski (1999), por exemplo, Vygotsky (1982a) ressalta que este uso da emoção não pode ser compreendido como o mesmo da vida cotidiana, posto que a atividade artística se propõe a produzir relações estéticas com seu público.

O susto do ator em cena foi muitas vezes ensaiado, o ator conhece o antes e o depois do seu susto em cena e ainda assim consegue fazer com que os espectadores enxerguem veracidade no susto representado. Quanto a isto, Vygotsky (1982a) diz que a criação artística do movimento cênico pelo uso da emoção não está baseada na relação direta com a vontade, este caminho é mais tortuoso, indireto, faz-se necessário um complexo sistema de representações, noções, imagens da emoção, na produção do sentimento necessário para caracterização dos movimentos que o ator objetiva, pois as emoções estão na obra enquanto diálogo emocional com o público, concretizadas em movimentos carregados de sentimento, o tortuoso caminho do ator que trabalha a partir do uso do sentimento na ação cênica, por exemplo.

Refletindo sobre questões como estas, Vygotsky (1982a) propõe que os processos envolvidos na criação não sejam vistos como naturais, mas como processos históricos, portanto, cada criação deve ser compreendida no seu contexto específico e não a partir de generalizações. O trabalho de um ator “stanislavskiano” é muito distinto de um ator da época de Sófocles, da mesma maneira que a arquitetura antiga se diferencia da contemporânea. É

16 Importante destacar que nesta obra Vygotsky traz extensa discussão metodológica, na qual o autor destaca a importância da elaboração de método adequado às especificidades do estudado, não oferecendo ao leitor um método aplicável *a priori*.

fundamental considerar as especificidades do sistema de atuação teatral utilizado e, a partir de fundamentos da psicologia, compreender a singularidade dos processos envolvidos na criação, sendo este o trabalho de quem realiza a análise de produções artísticas.

3.2. Inacabamento: Bakhtin em cena

Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) foi um lingüista russo, que como já foi comentado, viveu na mesma época de Vygotsky e Eisenstein, autores que a partir de diferentes domínios do conhecimento realizaram aproximações teóricas. É interessante refletir sobre isto, pensando nos conceitos desenvolvidos por Bakhtin. Primeiramente, porque ele trabalha com a idéia de que a produção de um autor é sempre produção do coletivo do qual ele é parte. São diferentes vozes que falam na voz de um autor. Discutindo sobre a linguagem, Bakhtin (2004) se aproxima de Vygotsky ao afirmar que esta é produto das relações sociais e se dá pelo uso de signos.

Para Bakhtin, mesmo quando estamos a sós, estamos em permanente diálogo, pois os sentidos atribuídos são produzidos *nas e pelas* relações com outros, donde advém a noção de *dialogismo*. “(...) pode-se compreender a palavra ‘diálogo’ num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal de qualquer tipo que seja” (Bakhtin, 2004, p. 123).

Bakhtin (2004) chama estas múltiplas vozes que falam em uma só voz de *polifonia*, o que faz com que o processo criador de um autor implique na objetivação material (obra) do que foi apropriado no contexto social e histórico determinado por relações sociais que lhe são características. Além disto, com relação à criação artística, vale retomar a discussão sobre a tríade no processo criador, quer dizer, a relação entre autor, obra e espectador. Para isto, faz-se necessário apresentar o conceito de *relação estética* trabalhado por Bakhtin.

A *relação estética*, compreendida como aquela que o sujeito estabelece com objeto que possui um acabamento, mas que está ao mesmo tempo, aberto à produção de sentidos pela via do distanciamento, caracteriza complexo processo, exigindo que o contemplador re-elabore o objeto com o qual estabelece tal relação. Isto porque numa composição totalizadora operada pelo criador há lacunas, espaços, que fazem parte da composição e que possibilitam uma abertura de sentidos para quem a contempla.

A proposta estética de um autor tem em vista o contemplador de sua obra, um outro que não necessariamente está presente no ato criador, como no caso do teatro e de performances, mas um outro para o qual, a obra criada se dirige. O autor cria uma proposta

estética, cria espaços na composição para que tal relação (estética) se produza no encontro do espectador com a obra, abrindo novos sentidos pela atividade imaginária dos sujeitos que participam ativamente por meio da imaginação, (re)criando a obra, sem que seja necessária uma objetivação.

Bakhtin (2003) afirma que para estabelecer uma relação estética é necessário estar de fora, na relação de alteridade. O conceito de *exotopia* faz referência a este olhar estrangeiro e é o que permite conferir *acabamento* ao objeto com o qual se estabelece tal relação.

O acabamento é processo e se dá por meio da atividade imaginária que recompõe a totalidade da obra produzindo sentidos na percepção da mesma, posto que a percepção não é dada: aquilo que vemos, ouvimos, enfim, está determinado pelos sentidos possíveis de serem produzidos devido à nossa constituição histórica e que na sua relação estética com um objeto encontra uma abertura de sentidos.

Assim como Vygotsky (2001) e Eisenstein (2002a, 2002b), Bakhtin (2003) trabalha com a idéia de unidade forma/conteúdo, que possibilita o fechamento da obra pela organização coerente do material, de modo que este mesmo fechamento é composto por brechas que fazem parte deste todo, o que possibilita a atividade do espectador sobre a obra.

A obra é produzida tendo em vista a relação estética que o autor quer que o público estabeleça com essa criação. O autor confere acabamento à obra, pelo lugar privilegiado que ele ocupa, isto é, exotópico, tendo em vista a relação do espectador com a obra, que por outro lado, também ocupa um lugar exotópico. Do seu lugar singular, o espectador re-elabora a obra, por meio do acabamento atribuído na contemplação. “O que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte, e nas suas contínuas re-criações por meio da co-criação dos contempladores, e não requer nenhum outro tipo de objetivação” (Bakhtin, 1976, p. 4).

Discutindo a criação da personagem na obra literária, Bakhtin (2003) afirma que o autor constrói uma imagem total da pessoa-personagem. Deste modo, cada fala, cada ato, cada gesto da personagem corresponde a sua totalidade como “pessoa” e também corresponde à totalidade da personagem na obra. Isto é o que possibilita ao autor dar acabamento à personagem. Muito diferente é o que acontece na vida, sempre inacabada, como a obra de Bakhtin, sempre em direção de um por vir, sempre em processo. Sobre o inacabamento, Machado (1997) comenta

que este opera um descentramento que permite múltiplas focalizações: “(...) inacabamento é a eliminação de todos os centros” (Machado, 1997, p. 149).

Para Bakhtin (2003), a vivência do próprio corpo é sempre acontecimento inacabado, sempre aberto aos devires do próprio processo, a múltiplas possibilidades. Além do *inacabamento* da vida em processo, Bakhtin coloca a relação com o próprio corpo como *incompleta*, isto porque não se pode estabelecer relação estética com a imagem presente do próprio corpo, apenas com o corpo do outro.

Conforme Bakhtin (2003), com o corpo do outro, objeto físico externo ao meu corpo, pode-se estabelecer relação estética partindo do visível mundo concreto para uma relação de co-vivência, na qual se atribui sentidos ao que se imagina que ele sente, percebendo os tons volitivo-emocionais que abarcam esta imagem que se apresenta. Este movimento de contemplação, em termos bakhtinianos, caracteriza um *vivenciamento ativo* que se realiza por meio da *compenetração*, isto é, quando nos colocamos no lugar do outro em um movimento de co-vivência a partir do que o corpo do outro nos apresenta.

Contudo, ressalta-se que o vivenciamento ativo é concluído pelo *excedente de visão* do contemplador, pois no movimento de compenetração participam outros aspectos que compõem a vivência estética: o espaço que o corpo do contemplador ocupa, propiciando uma visão única do horizonte; a singularidade do mesmo, historicamente produzida; a vontade e os sentimentos presentes naquele momento. *Excedente de visão*, posto que nosso olhar é mediado pela cultura que nos constitui sujeitos coletivos e singulares, fazendo com que o contemplador participe ativamente, (re)criando o objeto com o qual estabelece tal relação. (Bakhtin, 2003).

Esta participação ativa do espectador ou do autor que confere acabamento à obra é possível apenas no distanciamento e refere-se a um olhar estrangeiro, que possibilita a abertura de sentidos. Para este olhar é necessário estar de fora, na relação de alteridade, *exotópica*, posto que só neste lugar se torna possível conferir acabamento, atribuindo novos sentidos, devido à constituição histórica do contemplador e do espaço único que seu corpo ocupa na vivência estética, fazendo com que seu olhar singular sobre o objeto que contempla seja transgrediente ao próprio objeto (Bakhtin, 2003).

Para Bakhtin (2003), a relação que estabelecemos com nossa própria imagem é, de modo geral, muito distinta da relação que estabelecemos com a imagem de outro corpo, isto porque, quando nos relacionamos com a nossa imagem, necessitamos de um olhar distanciado.

Por abstração, nos situamos em um plano similar ao dos outros. A relação estabelecida com a própria imagem corporal é geralmente de aspecto avaliativo. Quando focamos a nossa imagem corporal, vivenciamos este momento na categoria de outro de nós mesmos, para que possamos nos relacionar com uma imagem que faz parte do mundo concreto.

Este desdobramento, o exercício de distanciar-se da imagem presente do próprio corpo, torna-se impossibilidade axiológica, no sentido de que não posso estabelecer relação contemplativa dando acabamento a esta imagem, posto que não me dissocio do meu próprio sentir e minha vivência se dá em corpo orientado pelas sensações que têm base nos afetos produzidos em relação. Nas palavras de Bakhtin:

Na categoria do eu, minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me acaba, ela só pode ser assim vivenciada na categoria do outro, e eu preciso me colocar a mim mesmo sob essa categoria para me ver como um elemento de um mundo exterior plástico-pictural e único (Bakhtin, 2003, p. 33).

Nossas vidas são sempre inacabadas e incompletas, sempre em direção de um por vir e orientadas por nossas próprias sensações, aspecto indissolúvel que nos impossibilita contemplar nossos próprios corpos, atribuindo tons volitivo-emocionais. Não se pode co-vivenciar a própria vivência singular, posto que a relação com a imagem do corpo vivido caracteriza uma abstração que não se conclui da mesma forma que é concluída na relação com outras imagens, já que o sentir do próprio corpo não cessa. Sobre isto, Machado (1997) comenta: “o corpo não é algo que se baste em si mesmo, tem necessidade do outro, de outro que o reconheça e lhe proporcione sua forma” (Machado, 1997, p. 152).

Vale ressaltar aqui que dispomos de diversos modos de relação com as imagens corpóreas. Com uma imagem de espelho, por exemplo, o que se apresenta é uma imagem do corpo presente, que é avaliada por nós, mas não nos diz nada sobre aquele que encarna este corpo-imagem que aparece no espelho. Aquele que olha para sua própria imagem presente não tira desta nenhuma conclusão sobre o colorido volitivo-emocional que a abarca, posto que este corpo-imagem é, antes de tudo, o corpo que vive este olhar sobre sua própria imagem.

Já a relação com uma fotografia do corpo caracteriza uma relação com uma imagem passada, que impõe certa autonomia do corpo enquanto objeto. A imagem de um corpo congelado em um momento, um “flash” do seu movimento, capturado por uma lente fotográfica e transformado em imagem, não é o corpo que o sujeito vive no seu momento

presente, pois o enquadramento é um modo de olhar que busca suspender o tempo, que leva o corpo ao estado de objeto.

Não podemos tratar de modo equivalente os diversos modos de se relacionar com as imagens dos corpos. Isto aponta para a singularidade de cada processo, fazendo com que seja possível investigar distintas maneiras do sujeito relacionar-se com seu próprio corpo. O modo de relação com o próprio corpo que Bakhtin (2003) caracteriza como impossibilidade física e axiológica é apenas a que se refere à contemplação estética da própria vivência, posto que a mesma não cessa no tempo.

A vivência possui diretriz axiológica, por isso Bakhtin (2003) afirma que a vivência de um objeto de pavor é a vivência do objeto apavorante. Colocar-se na posição de alteridade, exotópica na relação com a própria vivência, “(...) tornar-me outro em face de mim mesmo” (Bakhtin, 2003, p. 103), não permite a afirmação axiológica. Para me distanciar da vivência do objeto de pavor, este precisa deixar de ser apavorante para mim. Não posso ser o vivenciador e contemplador de minha vivência ao mesmo tempo. Para Bakhtin a vivência é um *ativismo passivo*, nela a imagem externa se funde com o sentir do próprio corpo, a alegria é uma imagem disso. Possuído pela existência, me alegro com a presença do outro em mim, a alegria é um ativismo passivo, pois acontece à pessoa. “O sorriso do espírito é um sorriso refletido, não é um sorriso que parte de mim” (Bakhtin, 2003, p. 125).

A existência é ritmada, quer dizer, sua temporalidade possui ordenamento axiológico. “O ritmo é um ordenamento axiológico do dado interior, da presença” (Bakhtin, 2003, p. 107). O *ritmo* é a vida sempre aspirando à ação, o movimento do corpo no transcorrer do tempo. Deste modo, estar incorporado ao ritmo implica em certa alienação de si mesmo, pois o movimento de dar-se conta de si mesmo, o que Bakhtin chama de *eu-para-mim*, implica numa suspensão do ritmo, o silêncio, uma visão do todo axiologicamente independente do futuro arriscado do acontecimento. O ritmo da vivência é dado pelo acontecimento, pelo envolvimento com o outro, a ação coordenada no trabalho conjunto. Neste envolver-se com o acontecimento, minha carne axiológica integra o ritmo ali produzido.

“Posso apenas ser possuído pelo ritmo, no ritmo, como sob anestesia, não tomo consciência de mim. A vergonha do ritmo e da forma é a raiz da insanidade, é a solidão ativa e a resistência ao outro, é a autoconsciência que atravessou suas fronteiras e quer traçar ao seu redor círculo infrangível” (Bakhtin, 2003, p. 109).

O meu tempo não é vivenciado esteticamente, pois está sempre em direção do que ainda não é, já o tempo do outro é contemplado esteticamente, pois é determinado pelo meu olhar que enforma, que dá acabamento axiológico e arquitecta o todo.

Para Bakhtin (1993)¹⁷, a vida é processo ininterrupto, deste modo, a atividade do corpo dura toda existência. No livro *Para uma filosofia do ato*, Bakhtin aborda o ato como momento da atividade constante do corpo. O *ato* é o movimento que faz cultura e vida se interpenetrarem. Para Bakhtin (ibid), cultura e vida são dois mundos distintos. A vida é única e irrepitível, caracterizada por sua real eventicidade e processualidade constante. O ato real cria a comunhão entre estas duas esferas distintas (vida e cultura). O ato é o momento de objetivação de uma atividade constante que opera na vida, momento em que se forma um todo, inteireza que liga toda atividade da vida em processo com o domínio da cultura. “Porque minha vida inteira como um todo pode ser considerada um complexo ato ou ação singular que eu realizo: eu realizo, isto é, executo atos, com toda minha vida, e cada ato particular e experiência vivida é um momento constituinte de minha vida – da continua realização de atos” (Bakhtin, 1993, p. 21). Apesar de o ato concentrar toda a vida nele e ser um momento constituinte da mesma, é inatingível, pois a inteireza do ato é sempre perdida pelo momento que a sucede.

O ato está na vivência, portanto, é impossível captá-lo, sendo perdido no movimento de abstração deste ato que é realmente vivido. “Na medida em que nós entramos nesse conteúdo, isto é, realizamos um ato de abstração, nós somos agora controlados por suas leis autônomas, ou, para ser exato, nós simplesmente não estamos mais presentes nele (...)” (Bakhtin, 1993, p. 25).

Deste modo, a vida única, irrepitível, irreversível, não existe no interior das construções teóricas, posto que a vida é sempre singular, fazendo com que seja inviável submeter a eventicidade real ao domínio teórico. Em crítica ao dever¹⁸ como categoria formal, Bakhtin (ibid) defende a singularidade que se coloca contra a submissão do ato criador a generalizações teóricas. Nesta perspectiva, a experimentação do evento único é afirmada de maneira volitivo-emocional. “A unicidade única ou singularidade não pode ser pensada; ela só pode ser participativamente experimentada ou vivida” (Bakhtin, 1993, p. 30).

17 Texto ainda não publicado em português. Utilizou-se uma tradução livre de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, gentilmente concedida pelo prof. João Wanderlei Geraldi da UNICAMP.

18 Bakhtin em diálogo com a ética kantiana.

Para Bakhtin (ibid), a filosofia da vida, lançada por Bergson, é a mais significativa dentre as publicadas por seus contemporâneos, contudo, o autor critica a fusão dos elementos teóricos e estéticos que para ele produz uma estetização da vida em processo de devir. A crítica faz referência ao método intuitivo de Bergson, posto que para Bakhtin, a intuição estética, assim como a cognição, não é capaz de apreender a real eventicidade singular:

O mundo da visão estética, obtido em abstração do sujeito real da visão, não é o mundo real em que eu vivo, embora seu conteúdo esteja inserido em um sujeito vivo. Mas exatamente como na cognição teórica, existe a mesma não-comunicação essencial e fundamental entre o sujeito e sua vida como objeto da visão estética, de um lado, e o sujeito como portador do ato da visão estética de outro (Bakhtin, 1993, p. 31-32).

Para Bakhtin (1993), o ato é sempre inatingível, porque não há unidade entre o conteúdo-sentido, isto é, um produto e ato histórico real. Isto significa dizer que a abstração de si mesmo faz o ato ser perdido no momento seguinte em que ele acontece, pois o ato é apenas um momento da atividade de uma vida inteira, perdido pela processualidade constante que nos faz sempre devir.

Dando continuidade à discussão a respeito da processualidade da vida, é fecundo o diálogo com Bergson, que trabalha esta questão a partir do conceito de *duração*, que faz referência à vida como mudança constante.

3.3. Na duração o tempo se inscreve: Bergson em cena

*O tempo é indivisível. Dize.
Qual o sentido do calendário?
Tombam as folhas e fica a árvore,
Contra o vento incerto e vário.
(Quintana, 1997, p. 49)*

Henri Bergson (1859–1941) foi um filósofo francês que dialogou intensamente com psicólogos de sua época, como William James. Em cartas endereçadas ao filósofo e psicólogo norte-americano, Bergson (1979) debate com ele questões de psicologia, estabelecendo algumas das aproximações e divergências entre ambos. Trabalhando com a idéia de universo, Bergson (1964) buscou romper com abstrações estáticas e gerais, para uma visão que considera a realidade singular e sempre em movimento. Por conta disto, ele foi incompreendido pelos seus contemporâneos, que o consideravam romântico. Sobre isto, Deleuze comenta: “(...) Bergson faz coisa totalmente distinta de uma psicologia, vez que, mais do que ser a simples inteligência um princípio psicológico da matéria e do espaço, a própria matéria é um princípio ontológico da inteligência” (Deleuze, 2006b, p. 35). Preocupado com as relações entre corpo e alma, um acontecimento singular impulsionou a direção dos estudos de Bergson: a filha única do autor, Jeanne Bergson.

Ela foi o orgulho e a provação do pai, esse aguilhão que espicaça e que nunca é tirado: não demorou a descobrir-se que a criança não ouvia nem falava. Esperava-a uma existência de alma prisioneira; e isso, no momento em que o pai estudava com paciência, com gênio, as perturbações da linguagem, para estabelecer uma nova interpretação das relações da alma com o corpo: concluiria pela independência da memória e da matéria, pela sobrevivência possível (Guitton, 1964, p. 35).

Tais inquietações tiveram profundo impacto sobre o modo como Bergson (1964) situa o corpo humano no universo, aspecto de grande importância para a discussão sobre o corpo no processo de criação. Em seu livro *A evolução criadora*, publicado em 1907, o corpo humano é abordado como parte do mundo físico e não algo que com este contraste. Aqui não é o universo que está contido no corpo, mas o corpo que está contido no universo.

Primeiramente, o autor trabalha com a idéia de que todo ser vivo muda constantemente, seja um humano ou uma planta, fluindo uma continuidade de transições, nas quais “o próprio estado já é mudança” (Bergson, 1964, p. 42). O conceito de *duração* refere-se a esta premissa. O universo dura, pois é mudança sucessiva e irreversível, fazendo com que não seja possível passar duas vezes pelo mesmo estado. “Em todo lugar onde alguma coisa vive, existe em aberto, em alguma parte, um registro onde o tempo se inscreve” (Bergson, 1964, p. 54).

A duração, mudança constante, faz com que a vida seja criação incessante. O tempo não pára, o universo permanece em movimento, não há estado presente, apenas acelerações, velocidades presentes, em sucessão cronológica, formando a corrente de vida, continuidade imprevisível e irreversível. “A vida manifesta-se como uma corrente que vai de germe à germe por intermédio de um organismo desenvolvido” (Bergson, 1964, p. 63). O universo só dura porque está em movimento constante, onde há vida, há um fluir constante, a morte é repouso.

Por outro lado, o tempo abstrato está relacionado a certas simultaneidades ou correspondências. Se estou com fome e vou esquentar algo para comer, o alimento leva um determinado tempo para esquentar, mas o tempo da minha espera é aquele que coincide com a minha impaciência faminta, com a minha *duração*, pois a *percepção* dá a medida do efeito que as coisas tem sobre nós e que nós podemos ter sobre as coisas. Deste modo, a *duração psicológica*, não está relacionada à sucessão cronológica e numérica, mas à qualidade pura, heterogênea e contínua. Sobre isto, Rosetti (2001) comenta: “a multiplicidade numérica é clara para objetos exteriores, mas e quando se tratar da realidade interior? É inadequada. O erro do senso comum, elevado ao grau de ciência pela psicofisiologia, é tentar aplicar o princípio da multiplicidade numérica aos estados internos” (Rosetti, 2001, p. 619).

A duração psicológica é a mudança contínua de estados que se prolongam, nunca se cessam, como uma bola de neve. Por esta razão, Bergson (2006a) afirma ser inútil diferenciar a passagem a um outro estado ou a permanência no mesmo estado, pois a passagem é apenas um prolongamento de um em outro, além disso, a permanência em um estado é sempre mudança contínua, pois, as coisas só têm duração, quer dizer, só permanecem, porque mudam constantemente. Os estados, “continuam-se uns aos outros num escoamento sem fim” (Bergson, 2006a, p. 3).

A aparente descontinuidade psicológica é abordada por Bergson (2006a) como resultado de nossa atenção que destaca atos descontínuos em função de seus próprios

interesses. Portanto, são os fatos psíquicos que nos privam de perceber a homogeneidade do tempo sucessivo, pois o tempo materializado, quantificado por seu desenvolvimento no espaço é diferente do tempo da duração psíquica que é qualidade pura, multiplicidade qualitativa.

“(…) a pura duração bem poderia não ser se não uma sucessão de mudanças qualitativas, que se fundem, que se penetram, sem contornos precisos, sem nenhuma tendência a se exteriorizarem umas com relação às outras, sem nenhum parentesco com o número: seria a heterogeneidade pura” (Bergson, 2006a, p. 11-12).

Aqui vale discutir o conceito de *percepção* que Bergson (1999) desenvolve em seu texto *Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo*, do livro: *Matéria e memória*, publicado em 1896. Neste texto, Bergson discute a *percepção* da imagem como sendo percepção da matéria. A matéria é imagem, sendo que a diferença entre a imagem/matéria e a imagem percebida consiste nos cortes que a percepção opera pela multiplicidade das necessidades e não pela via da representação. “(…) o sistema nervoso nada tem de um aparelho que serviria para fabricar ou mesmo preparar representações.” (Bergson, 1999, p. 27). O sistema nervoso, compreendido como parte do mundo físico é apenas condutor de movimento, traçando ações virtuais e possíveis do corpo na percepção.

O aspecto subjetivo da percepção fica restrito à *memória*, que prolonga as imagens que recebe em uma pluralidade de momentos. Os prolongamentos que a memória confere à imagem acontecem por meio das imagens que a precederam e têm continuação nas seguintes. As imagens prolongadas atuam nas *zonas de indeterminação* da ação. Esta indeterminação está relacionada ao querer e faz a distribuição da passagem da ação real e a permanência da ação virtual, retendo ou transmitindo movimentos. A percepção se amplia conforme a indeterminação da ação que ela faz passar. “(…) a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo” (Bergson, 1999, p. 29).

A percepção, portanto, não é representação da imagem, também não é simplesmente a matéria dada aos nossos sentidos, a percepção é o que faz a imagem cindir, abrindo caminhos por antecipação. A percepção está sempre ligada à ação do corpo ou à ação no corpo. Toda percepção implica em impressões sensoriais e tendências motoras. A imagem que aparece ante meus olhos abertos não é representação, apenas virtualmente pode ser representação, portanto, perdida no ato, pelo prolongamento que a faz perder-se em outra coisa. Para converter objeto em representação seria necessário “(…) obscurecer certos lados dele, diminuí-lo da maior parte

de si mesmo, de modo que o resíduo, em vez de permanecer inserido no ambiente como uma coisa, destaque-se como um quadro” (Bergson, 1999, p. 33-34).

A *afecção* difere da percepção em grau e natureza, apesar da relação entre ambas. A afecção é o sentir do corpo, anterior à percepção, é modificação no corpo decorrente da eventual influência das imagens. O sentir é sempre múltiplo, pois o corpo, imagem do mundo, nunca é isolado. Já a percepção depende da afecção para acontecer, posto que a percepção mede a ação possível do corpo sobre as coisas e das coisas sobre o corpo. A percepção é sempre externa, as imagens não acontecem *no* sistema nervoso, mas acontecem *ao* sistema nervoso. O universo é imagem em mudança contínua, reverberando afecções nos corpos que dele fazem parte, conforme seus movimentos de aproximação e distanciamento em velocidades (Bergson, 1999).

As sensações que temos são sensações de movimento, seja porque quando olho para um objeto ele se mexe, seja porque meus olhos se mexem ao olhar para o objeto. A realidade é sempre apreendida pelo que ela faz mover internamente, modificando estados ou qualidades. A multiplicidade qualitativa é o que Bergson (2006a) chama de *intensidade*, quer dizer a duração psíquica que situa quantidade no espaço, que se desenrola tornando-se assim, signo de quantidade.

O corpo contido no universo é vida que se desenrola imprevisivelmente, a duração leva ao acontecer ininterrupto do diferente, na incessante criação da vida. “(...) duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (Bergson, 2006a, p. 8). A duração engloba tanto a multiplicidade numérica dos atos da consciência, quanto à multiplicidade qualitativa, sendo que ambas as multiplicidades se interpenetram. Por isso, Bergson (2006b) sugere a intuição como método de abordagem do real, continuidade indivisível.

Já foi apresentado o elogio que Bakhtin (1993) fez à filosofia da vida desenvolvida por Bergson e a crítica ao seu *método intuitivo*. Retomo aqui esta discussão no diálogo com o próprio Bergson sobre este método. No livro *O pensamento e o movente*, publicado em 1933, o autor explica que a intuição está direcionada para a *duração*, quer dizer, à mudança contínua, transições. Contudo, a ciência que quer prever busca a fixidez, o estado. Mas, “(...) a essência da duração é fluir (...)” (Bergson, 2006b, p. 9), por isso contínua criação do imprevisível. Por mais que se planeje uma ação, o que se experimenta ao executá-la é sempre algo

completamente novo. Viellard-Baron (2007) comentando sobre o método intuitivo de Bergson, afirma que investigar a qualidade, a duração é o que permite respeitar as diferenças entre realidades.

Deste modo, Bergson (2006b) propõe um conhecimento que é contato, que não submete o real a conceitos *a priori*, mas que ofereça a este múltiplas visões, complementares, apesar de não equivalentes. A intuição é este movimento de olhar para o concreto sem a sobreposição de conceitos. “(...) estamos no real e não diante de uma essência matemática que poderia caber, ela sim, numa fórmula simples” (Bergson, 2006b, p. 32).

Bergson (2006b) critica a idéia de que por trás das coisas encontramos o nada. Para ele esta idéia se deve ao fato de que nossa percepção está voltada para ação e como toda ação parte de uma insatisfação, o que se tem é uma sensação de ausência, não ausência de coisa, mas de utilidade. Por isso, quanto ao método intuitivo, “(...) é preciso acostumar-se a pensar o Ser diretamente, sem fazer um desvio, sem dirigir-se primeiro ao fantasma de nada que se interpõe entre eles e nós. É preciso procurar ver para ver e não mais ver para agir” (Bergson, 2006a, p. 29).

É preciso instalar-se na duração, ao invés de tentar analisá-la com conceitos, pois não há como prever no que as qualidades se transformarão. Para Bergson (2006b), a investigação deve confrontar o real, olhar diretamente para o movimento, para refletir sobre o mesmo no diálogo com diversas concepções. Nas palavras do autor:

“Cada um deles, intelectual, lhe comunicará algo de sua intelectualidade. Assim, intelectualizada, poderá ser focada novamente sobre os problemas que a terão servido após terem-se servido dela; dissipará ainda mais a obscuridade que os envolvia e, com isso, tornar-se-á ela própria mais clara” (Bergson, 2006b, p. 34).

A inteligência é o que comunica a intuição, que começa obscura por simplesmente olhar para o acontecimento, e a partir deste, alargar e flexibilizar conceitos. Sobre este *obscurecimento* inicial implicado no método intuitivo, Deleuze comenta: “(...) é preciso que esteja fundado nas próprias coisas o movimento que as desnatura; para que terminemos por perdê-las, é preciso que um esquecimento esteja fundado no ser” (Deleuze, 2006c, p. 34-35).

Deste modo, o método intuitivo está voltado para a singularidade, pois considera toda a vida movimento criador. Trata-se de um método voltado para a duração, indo no sentido da crítica do conceito, pois o conceito espacializa a duração e produz estagnação no movimento,

mata o que é vivo, enquanto o intuitivo está voltado para a *singularidade do objeto*. Por esta razão, a intuição está imbricada no ato criador. Viellard-Baron comenta a respeito: “(...) a intuição é fonte da impulsão criadora, dito de outro modo, de um elã da vontade que estará sempre isento da inteligência fabricadora se ela for deixada sozinha consigo mesma, mas que dinamizará e galvanizará esta inteligência sabendo utilizá-la em seu proveito” (Viellard-Baron, 2007, p. 70).

A intuição se move entre dois limites da duração, ou dois movimentos opostos que opera: *queda e elevação*. A elevação faz referência ao movimento interior dos corpos de preparação para a queda, “(...) uma duração que se tensiona, se contrai, se intensifica cada vez mais: no limite estaria a eternidade. Não mais a eternidade conceitual que é de morte, mas uma eternidade de vida” (Bergson, 2006a, p. 10). A queda desenrola a preparação da elevação, dilui qualidade em quantidade.

A duração é o movimento puro, a qualidade indivisível e substancial, enquanto que a exteriorização do movimento quantifica isto ao desenvolver-se no espaço. A duração é tempo, mas não o tempo quantificado. Apesar de a sucessão ser considerada fato incontestável, a duração psíquica é tempo que condensa a multiplicidade, pois a percepção faz quadros descontínuos pelos cortes operados em função das necessidades, enquanto a matéria no todo é sucessão contínua. Deste modo, a percepção e a matéria, tanto se distinguem, quanto coincidem, pois a percepção trabalha com a realidade, apesar dos cortes que realiza.

O passado é conservado indefinidamente, nos segue a todo instante por meio da duração, pois a memória prolonga o passado no presente que se dirige para o futuro, em incessante movimento. Estes prolongamentos na passagem do virtual para o atual, tendem a imitar a percepção, com diferença de grau ou intensidade, pois a lembrança do percebido é uma percepção já enfraquecida. Ressalta-se que a lembrança pura da sensação ou percepção nunca é a própria sensação ou percepção, contudo, a lembrança de uma sensação, por exemplo, pode fazê-la reviver e aumentar de intensidade quanto mais atenção se fixa na mesma. (Bergson, 2006a).

A memória é o que confere extensão às sensações e percepções que temos, operando graus de tensão, mesmo as lembranças que parecem ter sido completamente esquecidas fazem-se presentes, pois o cérebro também é órgão de esquecimento. Assim, toda percepção realiza tensão entre elementos envolvidos, incluindo o próprio objeto da percepção, que excita

sensações, fazendo surgir idéias. A memória dilata a percepção, em tensões que implicam em uma solidariedade entre a memória e objeto percebido. O grau de tensão envolvido na percepção determina o quanto a percepção desenvolve lembranças-imagens.

As lembranças estreitas, quer dizer, as que estão mais próximas do momento presente e mais aptas a atuar na *consciência*¹⁹, são as mais capazes de determinar a percepção, que trabalha menos com representações e mais com esquemas motores, sendo regulada por movimentos corporais. A inteligência trabalha com o *eu superficial*, quer dizer, mais voltado para a utilidade e a comodidade.

“O esquema motor, ao sublinhar as entonações de nosso interlocutor, ao acompanhar, de desvio em desvio, a curva de seu pensamento, indica o caminho para o nosso pensamento. Ele é o recipiente vazio que determina por sua forma, a forma para a qual tende a massa fluida que nele se precipita” (Bergson, 2006a, p. 60).

Deste modo, Bergson (2006a) distingue percepção, memória e idéia, afirmando que a percepção leva à lembrança, que por sua vez, leva à idéia. As lembranças evocadas caracterizam-se principalmente por sua utilidade diante da situação presente na qual a percepção acontece. “(...) se uma percepção evoca uma lembrança é para que as circunstâncias que precederam e acompanharam a situação passada e seguiram-se a ela lancem alguma luz sobre a situação atual e mostrem como sair dela” (Bergson, 2006a, p. 62).

Vale aqui distinguir a *memória-hábito* e a *memória-recordação*. A primeira está ligada à praticidade, à repetição, utilizando no presente o efeito prático de experiências passadas, enquanto a memória-recordação não recupera o passado por utilidade, mas reproduz o passado enquanto passado. Para isto, é necessário abstrair-se da situação presente, relembrando o que foi vivido em sua data e em seu lugar.

No livro *O riso*, publicado em 1900, Bergson (2001) em um ensaio sobre a comicidade, afirma que o *hábito*, o movimento mecânico, se opõe à não-repetição da vida, sempre em movimento, duração. A mecanicidade do corpo é entendida como um efeito de rigidez, ou velocidade adquirida.

19 A consciência faz referência a um *eu superficial* que dá a sensação de descontinuidade, contudo, as sensações e percepções que temos permanecem por meio da memória, prolongam-se, em continuidade indivisível e caracterizam o *eu profundo*, puro dinamismo, que permanece fluindo de modo inconsciente, mas que dependendo do que a situação presente demanda pode vir a tornar-se consciente; o inconsciente está intimamente imbricado na vida consciente.

O autor explica que na comicidade, o riso provém de uma situação em que há um movimento mecanizado do corpo, um efeito de rigidez produzido pelo hábito social, associado a certa distração da pessoa, que segue executando uma ação simples. Como uma pessoa que caminha automaticamente, olhando para uma estrela e cai em um buraco.

O riso provocado é um gesto social, que denuncia certa inadaptação da pessoa. “O ser vivo de que falávamos era um ser humano, uma pessoa. O dispositivo mecânico é, ao contrário, uma coisa. Portanto, o que provocava o riso era a transfiguração momentânea de uma pessoa em coisa, se quisermos olhar a imagem por esse lado.” (Bergson, 2001, p. 42).

Deste modo, a atenção é deslocada para o físico da pessoa, quando a atenção estava voltada para o abstrato, para a idéia. O riso acontece em uma situação em que o corpo se impõe sobre a atividade intelectual, quando a mesma está distraída da ação costumeira que o corpo segue realizando.

Deste modo, enquanto Bergson (2001) trabalha a questão da comicidade, indica algumas características do corpo, que o autor trata como materialidade que está sempre se modificando, sendo este o princípio que anima a vida. Os atos mecânicos do corpo são automatismos que caracterizam hábitos adquiridos na vida em sociedade. Costumes que enrijecem o corpo, que por princípio é apto à flexibilidade da vida. Esta rigidez do automatismo também contrasta com a vida intelectual:

“Do fato de o corpo vivo enrijecer-se como uma máquina. Parecia-nos, portanto, que o corpo vivo deveria ser a flexibilidade perfeita, a atividade sempre alerta de um princípio sempre em ação. Mas essa atividade pertenceria realmente à alma, e não ao corpo” (Bergson, 2001, p. 37).

A ação mecânica associada a certa distração de si mesmo, trata de uma ação que se desenrola por hábito enquanto a atividade intelectual está direcionada para outra coisa que não a própria ação executada naquele momento, quer dizer, o hábito adquirido em ação, ignorando o acontecimento concreto no qual a ação realizada se insere. Os acontecimentos ali produzidos podem fazer nascer o riso, como no caso daquele que observa duas pernas caminhando sozinhas por hábito, costume, enquanto o pensamento está voltado para uma estrela no céu e não vê, não mede o buraco que se encontra no meio do caminho destas pernas, resultando numa queda neste buraco. Quem ri, procura cumplicidade com outros (reais ou imaginários), que compartilham de convenções sociais e detectam o hábito adquirido indo contra este

principio vital que é a duração, a mudança, apontando certa inadaptação, no sentido de que, por costume aquele que caiu não mediu a ação das coisas sobre seu corpo, não antecipou a queda para assim desviar do buraco, pois sua percepção não estava voltada para o chão sob o qual acontecia a ação de caminhar, já automatizada pelo hábito e sim para uma estrela no céu.

A *atenção* é de suma importância para os processos psicológicos. Aquele que caiu em um buraco no meio do caminho não percebeu o buraco, quer dizer, sua atenção não estava dirigida ao chão e sim ao céu, não realizando movimento de tensão psicológica, tendo em vista sua ação de caminhar. Sua atenção não estava voltada para a ação que seguia realizando por meio de sua *memória-hábito*.

(...) a vida é, de ponta a ponta, um fenômeno de atenção. O cérebro é a própria direção desta atenção, ele marca, delimita e mede a tensão psicológica que é necessária à ação; enfim, ele não é nem duplicata nem o instrumento da vida consciente, ele é o ponto extremo dela, a parte que se insere nos eventos – algo como a proa na qual o navio se estreita para cortar o oceano (Bergson, 1979, p. 4).

A inteligência dirige a atenção em função das necessidades que nos levam à ação. Por isso a percepção recorta as imagens do mundo e distribui as passagens do virtual para o real, mas isto se restringe ao âmbito do *eu superficial*, no âmbito do *eu profundo*, a duração psíquica é tempo que condensa a heterogeneidade de momentos e conserva ínfimos movimentos de sensações e percepções, multiplicidade que é pura qualidade.

3.4. Encenando um diálogo sobre corpo e criação

O diálogo que se propõe aqui faz uma remontagem, uma re-encenação, posto que as três perspectivas aqui apresentadas datam de um mesmo período histórico²⁰: final do século XIX, início do século XX, a psicologia atravessava uma crise devido à oposição entre idealismo e materialismo mecanicista que figurava o debate entre as teorias psicológicas dominantes da época.

Vygotsky, Bakhtin e Bergson teorizavam a partir de diferentes domínios do conhecimento: Vygotsky criava uma teoria psicológica, Bergson, uma filosofia e Bakhtin, uma filosofia da linguagem. Contudo, estes autores compartilhavam de inquietações que os colocavam em diálogo com ambas as tendências que dominavam a psicologia da época, a partir de propostas bem diferenciadas, mas com um importante ponto em comum: o olhar para a historicidade dos processos como meio de escapar as recorrentes dicotomias entre sujeito e objeto.

O debate que permeou a chamada crise na psicologia foi apresentado por Vygotsky (1999) em seu texto *O significado histórico da crise na psicologia*, publicado em 1927. Neste texto, o autor dialoga com ambas as tendências. Por um lado, o materialismo mecanicista situava os processos em relações de causa e efeito, isolando sujeito e objeto que adquiriam caráter estático, perdendo de vista a compreensão histórica dos processos estudados. Por outro lado, o idealismo isolava o sujeito da experiência concreta, de modo que também não contemplava a historicidade dos processos, o que levou Vygotsky (1999) a afirmar que ambas as tendências tendiam à metafísica.

Neste contexto, Bergson (1964), na França, criticou o olhar estático que separa homem e natureza, sujeito e objeto, lançando como proposta um olhar sobre a duração, sobre o movimento que historiciza os processos estudados. Vygotsky (1982b) e Bakhtin (2004), na Rússia soviética, discutiram a produção de sentidos como unidade entre sujeito e objeto, historicizando a experiência humana.

20 Vygotsky publicou de 1924 à 1934, Bakhtin de 1927 à 1969 e Bergson de 1882 à 1947. A afirmação de que os três autores participam de um mesmo período histórico, refere-se exclusivamente à virada do século (XIX-XX), que os coloca em diálogo devido à oposição às teorias psicológicas dominantes na época, assumida pelos três referidos autores.

Para Vygotsky (2003), a criação, produção do novo, do diferente, está posta como atividade humana, possível pela capacidade de produzir *sentidos*, permitindo que o agente recombine fragmentos da realidade por meio da atividade imaginária, objetivando no ato criador. Em sua obra a produção de sentidos adquire status de categoria analítica para a atividade humana, que Namura (2004) discute por meio de uma incursão histórica. A autora demonstra como as teorias psicológicas, com as quais Vygotsky dialogava, subestimavam o campo social, lançando a psicologia no campo científico por meio de métodos experimentais que visavam estudar os processos no seu funcionamento e não no conteúdo que formava a vida psíquica, quer dizer, o foco estava no ato de significar e não no significado produzido, que por sua vez, escapava ao modelo de ciência vigente, o que, segundo a autora, levou Wundt a afirmar que os métodos experimentais não servem para a psicologia social.

Com a fenomenologia de Husserl, o *sentido* passa a ser categoria analítica e explicativa. Deste modo, a categoria *sentido* veio suprir a necessidade de vinculação do sujeito com o campo social, vinculação esta que une sujeito e objeto e que foi muito utilizada por autores da época, como Vygotsky (1982b) e Bakhtin (2004), que preocupados com o isolamento do sujeito, encontraram no *sentido* a unidade entre objetivo e subjetivo. Nesta perspectiva, Namura (2004), propõe prosseguirmos com o método histórico, sempre atentos às cisões que caracterizam a história da psicologia. Para tanto, o diálogo com Deleuze (2006c) é fecundo, pois situa o sentido na fronteira entre as coisas e as proposições, acontecimento que “(...) subsiste na linguagem, mas acontece às coisas.” (Deleuze, 2006c, p. 26). Deste modo, Deleuze desloca o sentido do sujeito e o coloca como acontecimento.

Vale ressaltar que o foco desta pesquisa não é a produção de sentidos, mas estudar o processo de criação em sua multiplicidade, tornando possível o diálogo entre estas três perspectivas teóricas ao levar em conta as condições históricas em que estas teorias foram produzidas. Discutindo a idéia de que a atividade científica é mais uma atividade humana e que, portanto, é histórica, Vygotsky (1999) afirma que a escolha teórico/metodológica acaba por conduzir a determinados resultados da pesquisa. Neste sentido, Vygotsky (1995b) preocupou-se em ressaltar a importância da escolha de procedimentos metodológicos adequados ao objeto que se pretende estudar. “(...) toda apresentação fundamentalmente nova dos problemas científicos, conduz inevitavelmente a novos métodos e técnicas de investigação. O objeto e o método de investigação mantêm uma relação muito estreita” (Vygotsky, 1995b, p.

47). O autor aponta para uma apropriação dos aspectos teóricos que considere o próprio contexto situacional investigado, além de considerar o quadro situacional no qual tais aspectos teóricos foram produzidos, posto que a atividade científica é também atividade humana, portanto, histórica, de modo que, numa perspectiva crítica, abram-se caminhos para flexibilizar conceitos.

Circunscrevendo este período da virada do século que coincide com o advento do cinema, Deleuze, já em 1981, retoma este debate lançando interessante questão:

Suponhamos que a psicologia, ao final do século XIX, se encontrava em uma crise. A crise consistia em que não poderiam manter-se na situação seguinte, quer dizer, em uma distribuição das coisas em que tínhamos as imagens na consciência e os movimentos no corpo. Essa espécie de mundo fraturado em imagens na consciência e em movimentos no corpo colocava dificuldades. Mas, porque colocava dificuldades ao final do século XIX e não antes? É por acaso que coincide com o início do cinema? Não terá sido o cinema uma espécie de transtorno que fez cada vez mais impossível uma separação da imagem, a qual remeteria a uma consciência e um movimento o qual remeteria aos corpos?²¹ (Deleuze, 1981, p.1).

Partindo desta questão, Deleuze (1981) chama a atenção para o impacto que o advento desta tecnologia que permite registrar imagem em movimento teve na obra de Bergson, especialmente por este último ter introduzido uma concepção de movimento que é cinematográfica, no sentido de que o universo é imagem-movimento, uma vibração. Assim, os estados são definidos pelos seus movimentos, como na física, na qual, os estados sólido, líquido, gasoso são caracterizados por movimentos de moléculas. Para Deleuze (1981), Bergson faz da imagem material e dinâmica, mas não mecânica, pois não há finalidade ou razão, mas movimento constante: o futuro sempre imprevisível.

Importante esclarecer que diferentemente de Deleuze (1981), Bergson (1964) trata o cinema como ilusão, artifício que coloca em movimento figuras estáticas e que, portanto, implica em recomposição artificial do devir na relação com a imagem cinematográfica. O que Deleuze (1981) chama a atenção é para a explicação cinematográfica de processos que regulam a ação como: percepção, inteligência e linguagem. “(...) o caráter cinematográfico do nosso

21 No texto consultado: “Suponemos que la psicología, a fines del siglo XIX se encuentra en una crisis. La crisis consistía en que no podían mantenerse en la situación siguiente, es decir en una distribución de las cosas en la que teníamos las imágenes en la conciencia y los movimientos en el cuerpo. Esta especie de mundo fracturado en imágenes en la conciencia y en movimientos en el cuerpo planteaba cantidad de dificultades. Pero por que planteaba dificultades a fines del siglo XIX y no antes? Es por azar que coincide con el inicio del cine? No habrá sido el cine una especie de transtorno que vuelve cada vez mas imposible una separacion de la imagen, la cual remitiria a una conciencia, y un movimiento, el cual remitiria a los cuerpos?” (Deleuze, 1981, p. 1)

conhecimento das coisas deriva do caráter caleidoscópico da nossa adaptação à elas” (Bergson, 1964, p. 299).

A temporalidade psíquica e a memória são conceitos fundamentais para compreender os processos cerebrais. Isto porque, para Bergson (1999), o cérebro ramifica a excitação recebida em múltiplos caminhos, fazendo a passagem da ação que se atualiza e a retenção da que permanece virtual. Isto leva à idéia de memória, quer dizer, a contração de aspectos passados implicados no momento presente. A memória possui duas modalidades, já comentadas anteriormente: a memória-hábito e a memória-recordação. A primeira refere-se à contração de momentos e a segunda refere-se à atualização de recordações em percepção.

Aliado a esta discussão, Deleuze (1981), numa incursão pelo cinema, aborda as contribuições de Bergson para os problemas que a psicologia colocava na virada do século ao discutir a produção de diversos tipos de imagens cinematográficas, dentre elas destacam-se: a imagem-ação, que implica em uma situação sensório-motora, pelo encadeamento de ações no filme, e a imagem-tempo, na qual se tem uma situação óptica pura, com investimento total da subjetividade, posto que se trata de uma imagem que não retrata ações que transcorrem no tempo, mas contração do tempo em imagem.²²

A imagem-tempo produz uma situação ótica e sonora pura, trata-se de uma imagem crua, posto que não é induzida por uma ação, mas registra o deslocamento de figuras no espaço. A personagem passa então a espectador de seu próprio papel, a personagem se vê agir. Imagens que assumem indeterminabilidade e indiscernibilidade, mas não confusão entre sonho e realidade. A crueza das imagens, sua brutalidade remete às lembranças e sonhos.

A imagem-tempo está para a memória-recordação, como a imagem-ação está para a memória-hábito, isto porque a primeira implica em uma relação com a imagem que demanda a memória-recordação na percepção, portanto, investimento subjetivo nesta relação, enquanto a segunda, implica em associações sensório-motoras, como no caso dos clichês utilizados pela publicidade para desencadear um comportamento, pois opera um corte temporal no devir ou na duração engendrada pela imagem, por meio de rápidas seqüências de ações. O *transtorno* que Deleuze trata como uma contribuição do cinema aos problemas do dualismo, caracteriza-se por esta diversidade de imagens produzidas, de corpos em movimento que remetem a outros

²² Esta discussão sobre a imagem-tempo será retomada mais adiante, a partir do corpo do ator, um tipo de imagem-tempo. Os filmes do cineasta brasileiro Glauber Rocha são referências deste tipo de imagem, como *Terra em transe*, de 1967.

movimentos de temporalidade singular, quer dizer, ao movimento da duração psíquica inscrito na atitude do corpo.

Deleuze (1981) chama a atenção para o diferencial de Bergson em relação às teorias psicológicas da época, pois Bergson cria um modo de olhar para os processos completamente distinto, justamente por focar o movimento que transcorre no tempo e no espaço sem, no entanto, cair em um materialismo mecanicista que, por meio de relações de causa e efeito, abordam o corpo em movimento sem abordar a singularidade da duração psíquica.

O cinema, que nasce como instrumento científico utilizado para registrar o acontecimento, o movimento, tornou-se instrumento para criar espetáculo. O espetáculo das imagens em movimento e em perspectiva. O advento desta tecnologia que coloca corpos em cena, faz com que estas imagens remetam à duração psíquica, ou seja, o movimento da virtualidade em sua temporalidade. Contribuição muito importante para esta pesquisa, que visa estudar a criação do corpo em cena e que, portanto, quer abordar os movimentos engendrados neste processo.

Esta breve problematização histórica é o ponto de partida para a mobilização de um diálogo entre as três perspectivas teóricas apresentadas neste trabalho. Tal diálogo tem em vista o problema que esta pesquisa coloca, pois numa perspectiva que desnaturaliza a realidade estudada “é preciso criar acoplamentos e diálogos entre linguagens, inventar e ativar conexões, enfim, constituir uma rede de múltiplas reverberações” (Fonseca; *et al*, 2006, p. 656).

Para que tais conexões sejam pertinentes, é inútil incorrer nas dicotomias já tão discutidas na virada do século XX. Neste sentido, o diálogo com Deleuze & Guattari (2004) é fecundo, pois dispensa a aplicação de uma concepção de sujeito e objeto, propondo a abordagem dos processos, quer dizer, “(...) produção de produções, de ações e reações, produções de registros, de distribuições e de pontos de referência, produção de consumos, de volúpias, de angústias e dores” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 9).

Ao invés de um olhar para o sujeito, o olhar sobre o corpo em movimento implica em voltar-se para um dos lugares por onde diversas forças passam, atuam, portanto, um olhar sobre o corpo voltado para sua exterioridade. Deste modo é possível dar a ver o dispositivo no qual a criação acontece e ao mesmo tempo dar a ver as singularidades que no mesmo se produzem.

Deleuze (1990), em diálogo com Foucault, afirma que um dispositivo é um conjunto multilinear que envolve poderes e saberes em processos que permanecem em desequilíbrio,

com linhas que se aproximam e se afastam variando em direção. O que define um dispositivo é justamente o que o mesmo detém de novo, criativo, em proveito de um dispositivo futuro. As singularidades são novidades, transformações e fissuras produzidas no seio do dispositivo:

Tais singularidades não se confundem, entretanto, nem com a personalidade daquele que se exprime em um discurso, nem com a individualidade de um estado de coisas designado por uma proposição, nem com a generalidade ou a universalidade de um conceito significado pela figura ou a curva. A singularidade faz parte de uma outra dimensão, diferente das dimensões da designação, da manifestação ou da significação. A singularidade é essencialmente pré-individual, não pessoal, aconceitual. Ela é completamente indiferente ao individual e ao coletivo, ao pessoal e ao impessoal, ao particular e ao geral e ao geral – e às suas oposições. (Deleuze, 2006c, p. 55)

Na trilha de uma articulação entre os aspectos teóricos e a realidade estudada, as contribuições de Vygotsky (2001) e Bakhtin (2003) para pensar os aspectos formais da obra artística são utilizados nesta pesquisa como meio de desenvolver uma compreensão sobre o dispositivo artístico no qual a produção do corpo do ator está circunscrito. Indo no sentido contrário à investigações que se apóiam somente em relações estabelecidas entre o produto da criação e aspectos biográficos do autor, este trabalho considera as especificidades dos processos observados empiricamente.

Vygotsky (2001) e Bakhtin (2003) enfatizam que para a investigação de qualquer atividade artística, é necessário compreender as leis próprias daquela linguagem específica, o que destaca o exercício feito com o material para realizá-lo em uma forma:

(...) o que acabamos de dizer não visa absolutamente a negar a possibilidade de comparar de modo cientificamente produtivo as biografias do autor e da personagem e suas visões de mundo, comparação eficiente tanto para a história da literatura quanto para a análise estética. Negamos apenas o enfoque sem nenhum princípio, puramente factual desse tema, que atualmente domina sozinho e se funda na confusão do autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, acontecimento ético e social da vida, e na incompreensão do princípio criador da relação do autor com a personagem; daí resultam a incompreensão e a deformação – no melhor dos casos a transmissão de fatos apenas – da personalidade ética, biográfica do autor, por um lado, e a incompreensão do conjunto da obra e da personagem, por outro. (Bakhtin, 2003, p. 9).

Em análise da obra *Hamlet*, de William Shakespeare, Vygotsky (2001) enfatiza que não está na indecisão do autor a explicação para a demora de Hamlet a matar o rei, mas na estética que Shakespeare quis produzir, a contradição da clareza do fim e os desvios do mesmo, que estão implicados na tragédia. Neste sentido, Vygotsky (2001) e Bakhtin (2003) consideram

aspectos formais intrínsecos à obra, que revelam modos de produção artística circunscritos na produção de um diálogo estético com o público, contribuindo sobremaneira com uma análise que considera os agenciamentos envolvidos na produção do novo. Neste caso, uma análise que mobiliza aspectos implicados em um dispositivo artístico, no qual, se produz o corpo do ator em cena. O ato criador acontece sempre em certos dispositivos, como a produção de um corpo em figura de ordem estética. Assim a criação se dá em atualizações que fazem nascer o novo:

Pertencemos a certos dispositivos e nele agimos. A novidade de um dispositivo em relação aos anteriores é o que chamamos de sua atualidade, nossa atualidade. O novo é atual. O atual não é o que somos, mas aquilo em que vamos nos tornando, o que chegamos a ser, quer dizer, o outro, nossa diferente evolução (Deleuze, 1990, p. 45).

Deste modo, o estudo da criação do corpo em cena foca seu processo histórico, compreendido não como linear, mas em seus movimentos de forças, sempre abertos aos devires do próprio movimento, pois “(...) só em movimento o corpo demonstra que existe.” (Vygotsky, 1995b, p. 6). Tendo em vista os aspectos específicos de cada processo criador, fazendo com que não possamos tratar os mesmos como processos que seguem uma linearidade, uma ordem fixa, mas como aqueles que se dão no seu próprio movimento, de maneira singular, o procedimento de observação e registro não foi pautado em categorias *a priori*, fazendo com que a análise fosse baseada nas especificidades do processo estudado.

Encarar o empírico é um modo de dar a ver as diferenças, singularidades que a vida não cansa de produzir. Deleuze (2006a) ao repudiar procedimentos de generalização, convoca um olhar para as singularidades. Assim como Bergson (2006b) com seu método intuitivo, conduz um olhar para o real sem a sobreposição de conceitos, Deleuze (2006a) defende a idéia de que o empirismo é o modo privilegiado de criação de conceitos, pois tem como centro o próprio descentramento das coisas. Em interessante leitura do método intuitivo de Bergson, Deleuze (2006b) o aborda como método da diferença, pois, “(...) a duração é o que difere ou o que muda de natureza, a qualidade, a heterogeneidade, o que difere de si mesmo” (Deleuze, 2006b, p. 38).

A criação parte sempre de uma insatisfação, de uma necessidade que faz mover. (Vygotsky, 2003). O devir é contágio, expansão e propagação, afeto que leva à efetivação de uma potência e implica em multiplicidade e metamorfose. O ato de criação nasce sempre da necessidade da idéia em processo, devir que leva à sua atualização. “Um criador não é um ser

que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (Deleuze, 1999).

O ato criador se dá em vivência, esta por sua vez é sempre perdida pelo momento seguinte, pois a elaboração cria brechas na peneira da experiência que produz novos sentidos. (Vygotsky, 1984). Assim como Bakhtin (1993) situa a vida como processo ininterrupto, contínua realização de atos, Bergson (1964) discute a vida como incessante criação, mudança constante, continuidade imprevisível, em um fluir de estados, variações corpóreas incessantes.

A percepção que faz cindir a imagem pelas necessidades, possui base afetivo-volitiva, pois está sempre voltada para a ação no corpo e/ou para a ação do corpo. Imersos em acontecimentos plenos de forças, de afetos que são produzidos, a ação que passa, prolonga estados que nunca cessam, mas são transformados. A memória que se projeta para o futuro em prolongamentos abre caminhos que vão esboçando o que deixou de ser e o que vai se tornando, no movimento constante da duração psíquica, que se desenrola em devires engendrados na processualidade da vida em devir.

Assim como Bergson (1964) afirma que o tempo vivido não é o tempo cronológico, mas o tempo da duração psíquica, Bakhtin (2003) diz que o tempo vivido é o da existência ritmada, que segue diretriz axiológica, quer dizer, o tempo valorativo, operativo em força ou em efeito. A casual eventicidade dos acontecimentos contínuos e ininterruptos, que fazem a vida se desenrolar, faz de cada ato criação, pois faz nascer o novo, no contínuo movimento da duração: “(...) o desenrolamento em duração seria esse próprio inacabamento.” (Bergson, 2006b, p. 12).

Diante de uma concepção de vida como contínua criação é preciso discutir a noção de hábito. Vygotsky (2001b) em seu texto *Exercício e cansaço* discute a noção de hábito como uma modalidade da memória. Visando maior eficácia com o dispêndio mínimo de energia, o exercício leva ao automatismo, por meio da repetição “(...) O empenho de agir lança raízes em nós com tanto mais intensidade quanto mais freqüente e continuamente nós repetimos de fato as ações e quanto mais cresce a capacidade do cérebro para sucitá-las” (Vygotsky, 2001b, p. 368).

Bergson (2001), distinguindo a memória-hábito, da memória-recordação, afirma que a primeira está relacionada à repetição em função da praticidade e produz um efeito de rigidez, que ele chama de *velocidade adquirida*, em oposição à vida sempre em movimento. Apesar da

oposição, a repetição nunca é reprodução do mesmo, mas produção do diferente em diferença de intensidade, elevando a potência da ação. (Deleuze, 2006a)

Sobre a repetição, Deleuze (2006a) retoma a tese de Hume, ao enfatizar que a repetição é algo que acontece à pessoa por meio da contemplação. Esta contemplação faz referência a uma sensibilidade primária que faz com que a pessoa contraia elementos ou conjunto de elementos que se repetem, formando assim o hábito.

Maciel Junior & Melo (2006) discutem a idéia de que Deleuze articula a noção de hábito como produção de subjetividade, afirmando que o hábito não é adquirido devido à repetição de um exercício, mas devido à contemplação. Deste modo, não é a ação repetida que leva ao hábito, mas a repetição que acontece à pessoa.

Por contração, entende-se a síntese do tempo, contração da exterioridade por retenção de sensações e da expectativa que se lança para o futuro na velocidade presente, pois a *síntese passiva* antecede operações cognitivas. São músculos, células, nervos, realizando contração de hábitos pela contemplação e retenção da repetição que lhe acontece, retenção que não se realiza em estado de fadiga.

“(…) A fadiga marca o momento em que a alma já não pode contrair o que contempla, em que contemplação e contração se desfazem. Somos compostos de fadigas tanto quanto de contemplações” (Deleuze, 2006a, p. 120).

Vale ressaltar aqui que Deleuze (1995), em seu texto *L' épuisé*, diferencia fadiga de exaustão, esgotamento. Para Deleuze (1995), em processo de exaustão há um esvaziamento do Eu, que não ocorre com o cansado, que por sua vez, permanece realizando operações virtuais. Esta diferenciação será mais discutida na seqüência de análise.²³

Do ponto de vista da psicobiologia, em recente artigo de revisão sobre a relação entre exercício físico e função cognitiva, Antunes *et al* (2006) afirmam que “Os protocolos desenvolvidos para investigar os efeitos do exercício intenso nas funções cognitivas são caracterizados pela demanda anaeróbica máxima, podendo causar um estado de fadiga e consequentemente um declínio cognitivo” (Antunes *et al*, 2006, p. 110).

23 O texto original recebeu o título *L' épuisé* e foi publicado em Paris, 1992, junto a quatro peças de Samuel Beckett. Utilizou-se nesta pesquisa uma tradução para o inglês feita por Anthony Uhlman e publicada na revista *Substance* em 1995, com o título *The exhausted*. Encontrou-se também uma tradução para o português, que consta em anexo na tese de doutorado de Alexandre Henz (2005), com o título *O esgotado*, tradução feita por Virginia Lobo e Lilith C. Woolf. Ambos constam nas referências bibliográficas.

Em estados de exaustão os autores afirmam haver um retardamento dos processos de preparação da resposta e menor habilidade em interpretar informações globais. Os autores citam pesquisas que envolviam pessoas usando um cicloergonômico, e que demonstraram que até certo nível de intensidade calculada havia maior atividade cognitiva, mas em intensidades muito elevadas foi constatado declínio nas funções cognitivas, propondo “(...) o papel do oxigênio como um dos possíveis elementos fundamentais na relação exercício e cognição” (Antunes *et al*, 2006, p. 111).

Conforme Vygotsky (2001b) o hábito produzido na repetição fica debilitado com a exaustão, facilitando o surgimento do reflexo-antagonista, o que permite a produção de comportamento inusual, adaptação a novas condições e criação de novas reações:

(...) paralelamente à utilidade biológica da ação costumeira enquanto reação racional estereotipada a estimulações do meio uniformes, estáveis e mais ou menos constantes, o sistema nervoso dispõe ainda de um mecanismo de exaustão biologicamente não menos importante mas inteiramente oposto pelo significado e pelo sentido, mecanismo esse cuja função consiste em destruir o hábito, barrar-lhe as vias nervosas e facilitar o surgimento de novas reações (Vygotsky, 2001b, p. 370).

As contribuições de Bergson e Hume, para a questão do hábito, foram retomadas por Deleuze (2006a) e caracterizam um novo modo de olhar, na medida em que inverte a questão da psicologia, que pergunta: como se adquire hábitos por meio da ação? Ao invés de circunscrever o hábito em processos cognitivos, Deleuze (2006a) situa o hábito na incorporação, quer dizer, não restrito apenas a processos neuronais, mas às articulações, músculos, enfim, o hábito como processo do corpo afetado por diversas forças que o atravessam, engendrado por meio da repetição retida por estes corpos. De todo modo, considera-se que também quando o corpo realiza uma ação, o mesmo não deixa de ser receptor dos movimentos de forças que se repetem, deste modo, o exercício pode vir a ser um modo de engendrar a contração de aspectos que se repetem.

Nada escapa ao corpo, movimentos ínfimos que a percepção pode não abarcar, o corpo abarca. “Um gesto descuidado, um movimento casual e uma brincadeira inocente, uma vez realizados já deixaram o seu vestígio no sistema nervoso, e esse vestígio irá manifestar-se forçosamente, talvez sem que o sintamos (...)” (Vygotsky, 2001b, p. 367).

Gil (2004a) situa tal processo não apenas no sistema nervoso, mas no próprio corpo que incorpora estes movimentos ínfimos que nele atuam, com a idéia de *consciência do corpo*. Avesso da intencionalidade, a consciência do corpo está ligada à forças que atuam em

movimentos imperceptíveis, intensidades produzidas em diversos modos de afetar os corpos. Para o autor, a consciência intencional²⁴ ou reflexiva é descontínua, com intervalos plenos de movimentos corporais não percebidos pela consciência clara, vigil. Contudo, tanto a consciência, como a consciência do corpo, apesar de opostas, são abarcadas por uma mesma tessitura que as atravessa, tornando possíveis fluxos que fazem nascer o novo pela osmose do corpo no espaço, onde o acontecimento produz em devir a criação por meio de uma virtualidade que coincide com o atual em movimentos que jorram diferença, criação:

Digamos que a impregnação do pensamento pelos movimentos do corpo se opera num espaço virtual em que se atualizam ao mesmo tempo os movimentos corporais e os movimentos de pensamento. Numa imagem simples e simplificadora diríamos que num estado de transe ou de grande intensidade de criação artística, quando a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo, os dois elementos convergem, transformando-se, para o espaço único em que a osmose se produzirá: é no mesmo processo de atualização do movimento virtual em movimento do corpo no espaço e em movimento de pensamento que ocorre a impregnação da consciência pelo corpo (Gil, 2004a, p. 16) .

Estes movimentos ínfimos que afetam e são captados pelo corpo por meio do contágio fazem referência às intensidades, indistinguíveis e condensadas, de modo que o corpo retém mais impressões do meio que a consciência vigil. Neste sentido, Serres (2004) discute a idéia de que em determinadas atividades corporais se obtém maior rendimento se há um relativo descontrolo do próprio corpo, que segue o movimento pelo sentir e não pela percepção que tem do próprio corpo, como nos passos de uma dança, em que, ao invés de olhar para os próprios pés, o dançarino segue os movimentos pelo sentir do seu corpo e/ou do corpo do outro com quem dança.

A virtualidade ágil e a passagem para a ação exigem um certo tipo de inconsciência. Para habitar melhor seu corpo e também comandá-lo, esqueçam-se dele, pelo menos em parte. O controle voluntário dos membros e mesmo uma certa consciência deles exige simultaneamente que não os comandemos, nem que deles tenhamos total consciência (Serres ,2004, p. 43).

Neste sentido, Deleuze (2006a) traz a idéia de que a elaboração, a preparação da ação a ser executada está voltada para o futuro, enquanto a repetição está voltada para certo descontrolo do próprio corpo já impregnado de afecções que neste instaura hábitos.

O movimento que transcorre pelo tempo é um modo de olhar que esta pesquisa assume, pois estuda o processo de criação numa perspectiva histórica. Quando Vygotsky (1982a)

24 Gil (2004a) em diálogo com Merleau-Ponty.

afirma que um ator formado por Stanislavski se diferencia de um ator da Grécia Antiga, assim como a arquitetura antiga se diferencia da moderna, ele chama a atenção para a processualidade envolvida na atividade humana, também abordada por Bakhtin (1993), que situa cada ato como comunhão entre natureza e cultura, pois cada ato objetiva história. A vida é atividade constante objetivada em atos. Assim também Bergson (1964) trata a vida como processo ininterrupto, constante movimento que dura conservando o passado em prolongamentos e modificando-se no presente que condensa este passado e avança para o futuro. Nesta perspectiva que visa a processualidade da realidade estudada, Deleuze & Guattari (2004) contribuem de maneira significativa ao apontar para os modos de produção engendrados historicamente por meio das máquinas.²⁵

As máquinas são produções de produções, sistemas de cortes, produzem fluxos e produzem cortes. Um fluxo é produzido por uma máquina e cortado por outra, fluxo de suor, idéias, saliva e assim por diante. A máquina desejanter, por exemplo, é o resultado de uma produção e, no entanto, ela própria é produtora. As máquinas produtoras produzem máquinas desejanter, que produzem real, e assim por diante, produções de fluxos e de cortes que nunca cessam estes fluxos, mas ao contrário, condicionam a continuidade dos fluxos, pois os estados nunca são estáticos, sempre em movimento, prolongam-se em outros estados, sendo o prolongamento continuação e metamorfose ao mesmo tempo.

As máquinas desejanter produzem organismos que fazem o corpo padecer, pois o suporte disto é o que Deleuze e Guattari (2004) nomearam de *corpo sem órgãos (CSO)*: amorfo, indiferenciado, sem organização, inconsumível. É um corpo sem imagem, mas isto não significa que o corpo sem órgãos é o nada, pelo contrário, ele é pleno de intensidades. O CSO repudia as máquinas desejanter, mas também as atrai e apropria-se das mesmas:

O corpo sem órgãos é produzido como um todo, mas no seu lugar próprio, no processo de produção, ao lado das partes que ele não unifica, nem totaliza. E quando se aplica, se rebate sobre elas, induz comunicações transversais, somas transfinitas, inscrições plurívocas e transcursivas sobre sua própria superfície, onde os cortes funcionais dos objetos parciais são sempre re-cortados pelos cortes das cadeias significantes e os de um sujeito que aí se descobre” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 46).

O CSO é atravessado por eixos, gradações, transformado não por representações, mas pelo que é vivido, intensidades, potencialidades, graus e limites, pois as diversas forças

25 Por máquina se entende a “(...) combinação de elementos sólidos cada um dos quais com a sua função especializada, e funcionando sob controle humano para transmitir um movimento e executar um trabalho (...)” (Deleuze & Guattari, 2004, p.145).

centrífugas que oscilam em aproximações e distanciamentos produzem estados intensivos. Não tem origem, nem finalidade, suporte dos processos de produção; o CSO não passa a ter órgãos devido à produção das máquinas, mas se rebate, flui, desliza.

Remete-se aqui a uma cena do filme *MontePython: o sentido da vida*²⁶, como imagem para pensar o CSO. Um homem muito gordo entra em um restaurante e solicita um balde para vomitar, ele vomita e depois volta-se para seu prato e come, em seguida vomita, come novamente e assim por diante. Máquina desejante que produz real em fluxo de consumo, de apetite, fluxo de ingestão de comida, cortado pelo fluxo de vômito, que segue em mais fluxo de ingestão. Processos sustentados pelo CSO, onde atuam diversas forças centrífugas e fazem com que a pessoa seja mais um dos lugares por onde as diversas forças passam, pela casual eventicidade dos acontecimentos, produzindo desejo, que produz fluxo de ingestão, cortado por fluxo de vômito, que permite o fluxo de ingestão e assim por diante.

O CSO, produzido no seio de um *dispositivo* por uma máquina desejante é a produção da anti-produção, pois o CSO se opõe ao organismo que institui órgãos em uma organização. No texto *Como criar para si um corpo sem órgãos* Deleuze & Guattari (1996) discutem a idéia de que o CSO é uma prática ou conjunto de práticas; contudo, não é algo a ser alcançado, pois é o CSO que chega, que alcança um limite, não é um *a priori*, é o inevitável, o CSO acontece, pode acontecer.

De todo modo você tem um (ou vários), não porque ele pré-exista ou seja dado inteiramente feito – se bem que sob certos aspectos ele pré-exista – mas de todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo – e ele espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, ainda não efetuada se você não a começou. (Deleuze & Guattari, 1996, p.9).

Em processo de esvaziamento, esquecimento, o CSO é produzido na experimentação de forças puras, portanto, um corpo vazio, porém pleno de intensidades, somente as intensidades passam, circulam pelo CSO. Descrevendo procedimentos do corpo masoquista, por exemplo, Deleuze & Guattari (1996) expõem condições de produção do CSO, em processo de esvaziamento concomitante ao povoamento das intensidades deste corpo, no caso, em ondas doloríferas que se impõem de tal forma sobre o corpo, que o leva a um estado no qual, somente estas ondas de dor, estas intensidades povoam o corpo masoquista. Entretanto, vale ressaltar,

26 Título original: *Monty Python's the meaning of life*, ano de lançamento:1983, país: Inglaterra, gênero: comédia, direção: Terry Jones. *Monty Python* ou *The Pytons* é um grupo formado por seis integrantes, atores e criadores de um programa de televisão britânico: *Monty Python's flying circus*. A partir desta série televisiva o grupo estendeu a idéia para outras produções, como shows e filmes.

que não há como prever a produção do CSO, não há nada a priori que diga como criar para si, pois o CSO é um devir, um processo. “Acreditava-se ter criado um bom CSO, tinha-se escolhido o Lugar, a Potência, o Coletivo (há sempre um coletivo, mesmo se está sozinho), e, no entanto, nada passa, nada circula, ou algo impede a circulação” (Deleuze & Guattari, 1996, p. 13).

Não está determinado o que passa, o que não passa, o que povoa. Sobre os modos pelos quais se produz um CSO, a discussão brota de tudo que faz passar, intensidades produzidas, *platôs*. Afecção, prazer, o CSO é um contraponto ao desejo como falta, pois faz fluir intensidades em plenitude.

Deste modo, podemos pensar os estados de exaustão como meio para a produção do CSO, fundando o esquecimento na descontração, em oposição à contração do hábito do corpo, fazendo nascer o novo na experimentação pura, quando o corpo chega ao limite, está exausto, esgotou todas as possibilidades, esgotando assim a si mesmo.

Antonin Artaud foi quem lançou a idéia de CSO, fusibilidade de multiplicidade, forças, substâncias, corpos ao acaso das intensidades que o povoam. O CSO se opõe ao organismo e à interpretação, escapa às significações. O CSO, devir que se realiza, nasce da idéia de teatro lançada por Artaud (1999) que propõe um teatro que seja como a peste, uma epidemia, fazendo da produção do CSO uma necessidade para esse teatro:

É com essas estranhezas, esses mistérios, contradições e aspectos que se deve compor a fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade (Artaud, 1999, p. 18).

Dissolução do Eu, o CSO é atingido por afetos, movimentos de experimentação em velocidades, fluídos, devires, intensidades. No caso da atuação cênica, a idéia de CSO se aplica quando o ator se entrega à experimentação de forças engendradas no movimento cênico, naquele acontecimento que se produz não como apresentação, demonstração, representação, mas em corpos que encarnam e vivenciam a cena com as intensidades que aquele acontecimento produz, fazendo com que algo novo nasça a cada espetáculo, algo intrínseco a todas as forças centrífugas que atuam sobre aqueles corpos em cena, o que Deleuze (2006b) chama de teatro da repetição em oposição ao teatro da representação:

(...) o movimento é a repetição e que este é o nosso verdadeiro teatro, não se está falando do esforço do ator que ‘ensaia’ enquanto a peça ainda não está pronta. Pensa-se no espaço cênico, no vazio deste espaço, na maneira como

ele é preenchido, determinado por signos e máscaras por meio das quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis; pensa-se como a repetição se tece de um ponto notável a outro, compreendendo em si as diferenças. (Quando Marx também critica o falso movimento abstrato ou a mediação dos hegelianos, ele próprio é levado a uma idéia essencialmente ‘teatral’, idéia que ele mais indica que desenvolve: na medida em que a história é um teatro, a repetição, o trágico e o cômico na repetição formam uma condição do movimento sob a qual os ‘atores’ ou os ‘heróis’ produzem na história algo efetivamente novo.) O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes das personagens – todo o aparelho da repetição como ‘potência terrível’.” (Deleuze, 2006a, p. 31)

Encontra-se uma variedade de modos pelos quais o corpo pode criar, seja na repetição do movimento, que produz sempre uma nova intensidade e acontece sempre em um momento e situação singulares, até a ação cuidadosamente planejada que envolve uma atividade reflexiva pela qual o corpo executa algo novo, ou como nos mostra Gil (2004a), o processo criador do fluxo imprevisível que passa pelo corpo e o coloca em osmose com o espaço, movimentos nos quais o virtual se atualiza sem cessar. Diante desta diversidade, este trabalho não se presta a trazer definição única para os processos de criação, mas no contexto estudado, lançar-se em inquietações provindas dos processos observados empiricamente, na produção de corpos de atores que se colocam em cena.

Para tanto, prossegue-se explanando sobre os aspectos contextuais que envolveram a pesquisa de campo, delineando os passos trilhados para se chegar a uma análise dos processos estudados, que possibilitou uma discussão sobre o ator no processo de criação do corpo em cena.

4. A MISE EN SCÈNE DA PESQUISA

“Eles não precisam atuar, eles precisam ser”

(Fala do personagem Murnau em “A sombra de um vampiro”)

O filme *A sombra de um vampiro*²⁷, dirigido por Elias Merhige, é uma espécie de meta-cinema, um filme sobre a realização de um outro filme: *Nosferatu* feito em 1921 pelo diretor alemão Friedrich Murnau. Em *A sombra de um vampiro*, Murnau, interpretado por John Malcovich, não consegue os direitos para filmar *Dracula* de Bram Stoker, modificando o nome do vampiro para Conde Orlock, personagem a ser interpretado por um ator, até então desconhecido pela equipe de filmagens. Correm boatos, de que ele já havia trabalhado na companhia Reinhardt e com Stanislavski, mas seu nome, Max Schreck, era estranho para todos, exceto para Murnau, que empenhado em criar uma obra de extremo realismo,²⁸ foi até um castelo na então Tchecoslováquia e contratou um homem que praticava vampirismo ao invés de um ator profissional.

Para a equipe, Max Schreck foi divulgado como um ator que mergulha fundo na personagem, por isso, só iria aparecer à noite, no momento de gravar as cenas, já maquiado e vestido. Ninguém sabia qual filme estava sendo feito, nem os produtores, nem os atores, apenas Murnau, que simplesmente coloca todos os elementos que a cena precisa, põe a câmera para rodar e vai dizendo tudo que o ator deve fazer, fazendo assim, a cena simplesmente acontecer.

Na primeira cena externa gravada, o ator Gustav é levado ao castelo para gravar a cena em que ele se encontra com “Conde Orlock”. Gustav é colocado a mais ou menos dois metros de distância do portão, sem fazer idéia do que ia ser filmado, sem ao menos ter visto antes o ator com quem iria contracenar. Murnau começa a filmar e diz: “Gustav você entra lentamente. Bem lentamente.” O ator caminha lentamente em direção ao portão. “Apalpe sua pasta, assegure-se que você tem os contratos” O ator apalpa a pasta. “Você está com medo.” O ator

27 O filme *A sombra de um vampiro* dirigido por Elias Merhige foi lançado em 2000. Origem: EUA, Inglaterra e Luxemburgo.

28 Vale ressaltar que o filme *Nosferatu* é o marco do expressionismo alemão. Contudo, o filme *A sombra de um vampiro* faz uma reconstituição histórica numa estética realista, dando a ver aspectos de uma atuação de tal ordem estética.

pára e olha para trás. “Tem que entrar no castelo. O castelo te chama” O ator prossegue. “Os portões de repente se abrem” Os portões se abrem. “Você deve entrar. Excelente, Gustav. Continue, continue...” E acontece o encontro. Conde Orlock aparece para Gustav e o cumprimenta. Ali era Gustav conhecendo Orlock e não dois atores interpretando um encontro.

Finalizada esta cena, Murnau encerra o trabalho daquele dia e seu assistente questiona: “Terminaram? Viemos até aqui para gravar só uma cena?” e Murnau responde: “Eu teria ido aonde fosse preciso por esta expressão no rosto de Gustav”

O filme *A sombra de um vampiro* é uma obra que retrata um jogo entre vida e ficção que envolve a prática de atuação de inspiração realista, dando a ver as tênues linhas entre o atuar cenicamente e a vivência do acontecimento, com uma espetacular metáfora do clima que permeou o contexto no qual esta pesquisa foi realizada e que será aqui exposto.

Situando as especificidades deste contexto: a presente pesquisa foi realizada através do acompanhamento de um curso de atuação para cinema oferecido em um estúdio situado na cidade de São Paulo. Este estúdio é uma instituição comercial que tem como principal atividade, aulas de atuação para cinema e televisão. Contudo, realiza eventualmente seleção de elenco e gravações de vídeos e filmes.

O curso no qual esta pesquisa foi realizada, oferecido para atores que já possuem DRT (registro profissional de atores), teve a duração de três meses, com aulas duas vezes por semana, cada uma com três horas. A turma de alunos era composta por 16 atores, sendo apenas quatro deles do sexo masculino. As experiências anteriores de atuação destes eram diversificadas, como: teatro, dublagem, modelo, caracterizando um grupo diversificado neste e em outros aspectos, como idade, com pessoas de 23 a 45 anos.

No primeiro contato feito pessoalmente com a instituição, fui encaminhada para conversar com Fábio²⁹, um dos coordenadores dos cursos. Expliquei a ele a intenção de realizar uma pesquisa de mestrado em psicologia a respeito da criação do corpo em cena, realizando registro empírico, em um dos cursos oferecidos. Quanto aos procedimentos da pesquisa, expliquei sobre a intenção de utilizar uma câmera de vídeo, registrando as aulas a serem acompanhadas, além de anotações em diário de campo e entrevistas. Fábio disse ter interesse na pesquisa, em um olhar sobre o processo a partir da psicologia, contudo disse que teria que apresentar o projeto em reunião no estúdio e, caso fosse aceito, a pesquisa poderia ser iniciada.

29 Este e os demais nomes de participantes da pesquisa citados neste trabalho são nomes fictícios.

Outro aspecto apresentado por Fabio foi a impossibilidade de realizar filmagens durante o curso, sendo esta uma regra do estúdio. Deste modo, optei por realizar observações com registro em diário de campo e entrevistas. Foram feitas entrevistas com três atores que se dispuseram a realizar entrevistas e também com Fabio, professor do curso. As entrevistas tinham um roteiro prévio (em apêndice), com questões amplas e foi aplicado com flexibilidade, no sentido de permitir a elaboração de questões engendradas no próprio processo de entrevista. As observações e registro em diário de campo foram utilizados como meio de desenvolver uma descrição exaustiva, a partir desta foram selecionados alguns momentos que suscitaram discussões relevantes diante do problema que esta pesquisa estabeleceu: o processo de criação do corpo em cena.

No segundo contato, Fábio disse que poderia ser iniciada a pesquisa em um curso que iria começar naquele mesmo dia, o qual, ele mesmo iria ministrar as aulas. Devido ao deslocamento geográfico³⁰, as aulas só começaram a ser acompanhadas na segunda semana. O curso teve, no total, vinte e seis aulas, destas acompanhei doze, dispostas cronologicamente da seguinte forma: iniciei o acompanhamento na segunda semana e não acompanhei as duas semanas que seguiram, reencontrando o grupo na quinta semana e intercalando encontros quinzenais, ou seja, uma semana sim e outra não até a nona semana. A décima e décima primeira semana não foram acompanhadas, as duas semanas que seguiram foram acompanhadas sem interrupção, sendo estas as duas últimas semanas do curso, momento em que estavam sendo realizadas as gravações das cenas e análise das mesmas, feita coletivamente pelos participantes do curso e pelo professor.

Conforme entrevista feita com Fabio, a primeira aula foi toda explanativa, um momento no qual o método de trabalho foi explicado aos alunos e, na segunda aula foram experimentadas algumas atividades corporais praticadas em todas as demais aulas, como exercícios de *bioenergética* e *movimentos meditativos*. Além disso, nesta segunda aula foram explorados alguns aspectos pessoais dos alunos, nas palavras de Fábio: “(...) já na segunda aula a gente coloca o aluno para experimentar se ouvir a respeito das coisas que gosta, que não gosta, que tem medo, que é onde ele tem o primeiro contato com a auto-exposição e onde ele tem o primeiro contato com a matéria-prima que vai servir pra ele, que são as próprias limitações, angústias, querereres, desejos, medos”(sic).

30 Durante este período eu morava em Florianópolis e tinha que me deslocar para São Paulo, onde a pesquisa de campo foi realizada.

A fim de comentar sobre o que consistem os chamados exercícios de *bioenergética*, utilizados por Fabio, é preciso fazer referência a Wilhelm Reich (1968), psicanalista que partiu de teorizações freudianas e marxistas para construir um enfoque aos modos pelos quais, os processos psíquicos se ancoram nos fisiológicos, desenvolvendo assim, teoria e prática terapêutica própria.

Em suas teorizações, Reich (1968) integra corpo e psiquismo colocando a sexualidade no centro deste processo de integração. A proposta é de que uma idéia não é uma formação física, contudo a intensidade da idéia psíquica depende da excitação somática que se liga a esta idéia no momento de sua ocorrência. Como no caso da emoção, produzida no campo somático, em um ciclo, no qual, uma idéia aumenta a excitação somática, que por sua vez, retorna, alimentando a idéia psíquica. “(...) com base no meu trabalho clínico, desenvolvi um método que, a principio, apliquei bem inconscientemente. Esse método requeria clareza quanto à conexão entre os campos somático e psíquico” (Reich, 1968, p.70).

Em suas pesquisas, Reich (2001) relatou ter observado visualmente, termicamente e eletroscopicamente, o que ele chamou de *energia orgônica*, presente em todo organismo vivo ou inerte. Por meio da repressão social, esta energia fica represada, formando a *couraçã muscular*, que bloqueia o fluxo de energia pelo corpo, impossibilitando a descarga por meio de uma entrega à convulsão orgástica. Alexander Lowen (1982), aluno, paciente e discípulo de Reich, explica que a couraçã muscular serve para proteger o sujeito de experiências emocionais dolorosas ou ameaçadoras, retendo energia.

A ruptura feita por Reich com a análise puramente verbal direcionando-se à uma prática que mobiliza o corpo do paciente ganhou continuidade com o trabalho de Lowen (1982), especialmente com a criação da chamada *Bioenergética*, que visa através de exercícios corporais, possibilitar a reação involuntária do corpo como um todo, manifestada em movimentos rítmicos ou convulsivos, fazendo fluir pelo corpo a sensação de vibração. O objetivo é desbloquear as chamadas couraçãs musculares, por meio da descarga de energia orgônica.

Importante comentar aqui sobre a *bioenergética*, posto que esta é uma prática utilizada no curso, não com objetivos terapêuticos, mas como ferramenta para produção do corpo em cena, visando: “(...) tocar o que o aluno ou o ator parece estar pronto e não aprofundar naquilo que pra ele ainda é um fantasma, ainda é algo que precisa ser olhado com um outro foco que

não da expressão, não da expressividade e sim de um tratamento, de um cuidado, de algo que tem outra natureza, que é o processo terapêutico, que não é o nosso foco. Mesmo não sendo um foco, os exercícios, muitos são terapêuticos, exatamente porque possibilitam uma maior circulação da energia do corpo e os bloqueios, uma movimentação dessa couraça, eu acredito nisso” (Fabio, sic).

Deste modo, os exercícios de bioenergética eram utilizados como técnica para chegar ao corpo considerado cênico, quer dizer, “o corpo mais aberto, mais disponível, mais tonificado, mais vivo, em linhas gerais, mais presente” (Fabio, sic). Vale notar que durante a prática destes exercícios nas aulas, pude observar alteração do ritmo e intensidade na respiração dos atores. Alguns alunos emitiam sons de respiração orgástica, também era comum alguns alunos começarem a chorar ou rir repentinamente durante ou após os exercícios.

Quanto à meditação, após os exercícios de bioenergética iniciava-se um exercício chamado *kundalini*, uma prática meditativa criada por Osho, fundador de um movimento filosófico religioso. O exercício consiste em colocar o corpo na posição de base, isto é, em pé, com os joelhos levemente flexionados e as pernas entreabertas, movimentando a região do períneo para frente e para trás, fazendo todo o corpo vibrar. A prática *Kundalini* é definida por Osho como: “(...) um sistema para converter a energia sexual em meditação e consciência” (Osho, 2006, p.181-182). O estado meditativo faz referência a um estado em que a consciência não está nem focada em um só ponto, nem dispersa, para o referido autor, meditar é “(...) não fazer nada – nem com seu corpo, nem com sua mente” (Osho, 2006, p. 107). Os movimentos corporais chamados de Kundalini estão voltados para o aumento da sensibilidade, pois para Osho: “Se você se posiciona contra seu corpo, então, de certa maneira, você se posiciona contra o universo” (Osho, 2006, p.154).

Estas duas práticas utilizadas no curso, bioenergética e kundalini, eram aplicadas em todas as aulas. Vale ressaltar que estes exercícios não faziam parte do método de trabalho consolidado no estúdio. Estas práticas estavam sendo inseridas no método, experimentadas nos cursos de atuação do estúdio, durante o período da pesquisa. Importante comentar que este tipo de treinamento para atores, que faz uso de diversas referências, é procedimento comum nas práticas de atuação cênica, como exemplo, pode-se remeter ao trabalho do grupo de pesquisas República Cênica, apresentado por Aleixo (2004) em um artigo que descreve o uso de diversas

referências: Paul Zumthor, Octavio Paz, Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Klaus Vianna, Eutonia da Yoga, dentre outras.

Retomando o percurso, na segunda semana, terceira aula, fui apresentada ao grupo. Conversei com Fabio antes para combinarmos como seria a minha apresentação, ele disse que o foco da aula era o trabalho corporal e que, portanto, faria uma apresentação rápida, para não gastar muito tempo da aula conversando. Este aspecto foi observado durante as aulas, a maior parte do tempo era dedicado a intensas atividades corporais e apenas no final das aulas, os participantes sentavam-se em círculo para falar sobre a vivência, sendo que na maioria das aulas os alunos falavam muito pouco. Quanto à minha apresentação, durante um dos exercícios, Fabio disse aos alunos: “Olhem para a Tais, ela é psicóloga e está aqui fazendo uma pesquisa” (Fabio, sic), os alunos olharam, alguns sorriram e em seguida, Fabio deu prosseguimento às atividades corporais.

De modo geral, as atividades do grupo começavam antes de Fabio chegar à sala, momento no qual os alunos faziam alongamento/aquecimento individual. Fabio começava as aulas com um aquecimento coletivo, que contava com diversas atividades dirigidas, como: exercícios de respiração, equilíbrio, como, por exemplo, manter-se sustentado em uma perna só, movimentos feitos com o quadril, dentre outros.

Fabio indicava quais movimentos deveriam ser feitos e em algumas atividades também falava sobre o que pensar na realização do movimento e como respirar, como, por exemplo, em um exercício de bioenergética, no qual era solicitado que as pessoas inspirassem o ar levantando os braços paralelos ao corpo até a altura das axilas, com os cotovelos flexionados e depois levassem os braços para baixo, soltando o ar, dizendo para que cada um pensasse nas coisas que quisessem que saísse de suas vidas, dizendo “sai”, enquanto levavam os braços para baixo, repetindo este movimento em ritmo acelerado.

Durante as atividades de aquecimento, principalmente durante os exercícios de bioenergética, era comum um ou mais alunos começarem a chorar repentinamente. Alguns alunos choravam com maior frequência que outros, mas a maioria deles, em algum momento do curso, chorou. Estas atividades de aquecimento, não estavam voltadas apenas à produção de corpos cansados, suados, tonificados: durante as atividades, Fabio falava sobre o que pensar durante a execução, como neste exercício de *bioenergética* em que as pessoas falavam “sai” jogando os braços para baixo, repetindo a ação em ritmo acelerado. Nesta atividade, por

exemplo, Fabio pedia para que eles pensassem no que gostariam que saísse de suas vidas. Alguns gritavam, se sacudiam, outros choravam ou começavam a rir repentinamente, Fabio alternava a luminosidade, as músicas, enfim, o clima era sempre de muitas intensidades, as pessoas ficavam sujas, cansadas, emocionadas.

Ao final das atividades dirigidas, era colocada uma música para que os alunos dançassem do modo que quisessem. Depois disso, já no final da aula era proposto um improviso de alguma situação, os alunos ficavam em um dos lados da sala, enquanto o outro lado se tornava uma espécie de palco, onde se desenrolava um improviso conduzido por Fabio. De modo geral, estes improvisos eram feitos em dupla ou com apenas um aluno.

Algo que chamou a atenção foi que, durante estes improvisos, os alunos usavam seus próprios nomes e não havia uma situação cênica previamente estabelecida, com um já determinado desenrolar de um acontecimento cênico, no qual o ator desempenha um determinado papel: pelo contrário, as propostas eram sempre direcionadas para que os alunos improvisassem a partir das vivências em grupo e de suas próprias vidas pessoais, como, por exemplo, em uma atividade realizada na segunda semana do curso, em que cada aluno deveria ir à frente dos demais para expor algo seu, de sua vida ou de seu corpo realizando um improviso. “Os nomes próprios também são indicadores ou designantes, mas de uma importância especial porque são os únicos a formar singularidades propriamente materiais” (Deleuze, 2006c, p.14).

Vale notar que não apenas neste improviso, mas em outros também, os atores, em sua maioria, expunham questões pessoais ao grupo. Neste exercício de improvisação, por exemplo, feito na terceira aula (primeira em que eu estava acompanhando o grupo) Bruna, uma das alunas, “disse que seu pai bebia muito e que isso lhe deixou marcas, demonstrou o que fazia quando queria chamar a atenção de seu pai, virando-se de costas para o público e rebolando, depois disse que uma coisa que poucos sabem é que ela gosta de ‘uma sacanagem’ e tirou a blusa de frente para o público, acariciando os próprios seios e sorrindo, de repente, ela começou a chorar, interrompeu a cena e pediu para sair da sala” (descrição).

Este aspecto foi comentado por Fabio em entrevista: “Vejo como uma turma, generalizando, entregue, a fim, em sua maioria” (sic). Um outro professor, Gustavo, recém contratado pelo estúdio e que estava acompanhando esta e outras turmas, quando soube da

pesquisa, disse que achava bom a mesma estar sendo feita com esta turma, pois, segundo ele, é uma turma bastante entregue, diferente das outras em que os alunos são bastante resistentes.

Após estes “improvisos”, todos se sentavam em círculo para conversar um pouco sobre as vivências em aula e algumas vezes eram discutidas as relações entre estas vivências e a bibliografia recomendada aos alunos, como o texto de Tarkovski (1998) sobre a atuação no cinema, já comentado anteriormente, que aborda aspectos relacionados com os procedimentos de condução das aulas, ao tratar do que é específico no trabalho de um ator de cinema. Diferentemente do ator teatral, o ator cinematográfico é levado, pelo diretor, a certo estado psicológico que ele não elabora antecipadamente: o referido autor, inclusive, comenta que seus atores não sabem o que irá acontecer com os personagens no desenrolar do filme, pois é necessária a vivência imediata e sincera, de uma pessoa tomada por uma emoção que permita uma atuação “verdadeira” nas situações cênicas colocadas pelo diretor. Esta questão da “verdade” em cena faz referência a uma atuação baseada em um estado emocional vivido, portanto, sincero e não movimentos ilustrativos do ator que busca demonstrar algo. A proposta é de que este deve trabalhar “(...) com autenticidade e imediatamente no estado definido pelas circunstâncias dramáticas” (Tarkovski, 1998, p. 167).

Interessante refletir sobre a verdade cênica como sinceridade do ator, a partir do que Deleuze chama de condição de verdade, caracterizada pela correspondência entre a proposição e o estado de coisas designados pela mesma: “verdadeiro significa que uma designação é efetivamente preenchida pelo estado de coisas, que os indicadores são efetuados ou a boa imagem selecionada” (Deleuze, 2006c, p. 14).

A busca por uma atuação de tal ordem permite compreender melhor as atividades propostas nas aulas, com ênfase no aquecimento do corpo e improvisos que não dispunham de elementos para construção de personagens, mas de situações que o ator-pessoa vivenciava cênicamente, utilizando inclusive seu próprio nome, pois “(...) o ator não pode ver aquele ser totalmente distanciado do seu ser, precisa ver aquilo como uma porção dele, parte dele, que é isso que vai me dar como espectador, olhar para ele e ver vida e não ver aquele personagem construído por aquele ator” (Fabio, sic).

Por esta razão, a maior parte da aula era voltada para um intenso trabalho corporal, experimentando através dos movimentos, diversos modos de afetar os corpos “(...) pela via da sensorialidade, da sensação do corpo disso, de como isso nos toca e não de um estímulo

(*pausa*) imaginado, só pensado, iconográfico, às vezes você pode até usar uma iconografia para te estimular, mas aí você vai pro corpo, você experimenta no corpo e não imita algo, não mime-se” (Fabio, sic). Esta fala ressalta a importância de alcançar uma atuação com movimentos conduzidos pelo estado emocional produzido nas relações cênicas orientadas pelo diretor e não movimentos construídos antecipadamente pelo ator que imagina de que modo seu personagem procede.

Esta prática de atuação utilizada no curso está em sintonia com outros trabalhos que vêm acontecendo no cinema brasileiro. Filmes como *Cidade de Deus*³¹ e *Central do Brasil*³² são exemplos, pois retratam um modo de atuação cinematográfica que segue a linha de proposta do curso, como pode ser notado nesta fala de Fátima Toledo, preparadora de elenco do filme *Cidade de Deus*: “Eu não dou o personagem para o ator, eu deixo o ator chegar ao personagem, às vezes até distraidamente. Então o ator, que que ele faz? Ele vai ser ele em situações da vida do personagem”³³ (Fátima Toledo).

Nas duas últimas semanas do curso, foram feitas gravações de cenas. Durante as mesmas, os alunos passaram por todas as funções que estavam envolvidas na gravação, exceto câmera, função desempenhada por uma pessoa que não fazia parte do grupo, e direção, feita por Fabio. Para cada cena, Fabio atribuía uma dessas funções para cada aluno: assistente de produção, assistente de direção, assistente de câmera, assistente de fotografia, assistente de elétrica (iluminação), direção de arte, produção de figurino, produção de cenografia/objetos, assistente de preparação. Todos os alunos passaram por todas essas funções.

Estas aulas aconteciam da seguinte maneira: os alunos que iam atuar não tinham um texto em mãos para memorizar as falas. Na semana anterior ao início das gravações, Fabio realizava a preparação, dizendo o texto no ouvido do ator durante o ensaio da cena. Deste modo, os atores conheciam somente o contexto da cena e algumas falas. No dia da gravação, os atores eram aquecidos em uma outra sala pelo aluno que desempenhava a função de assistente de preparação, enquanto o resto do grupo preparava o *setting* de filmagem. Após o aquecimento, Fabio conduzia uma preparação mais específica para a cena a ser gravada no

31 *Cidade de Deus* foi lançado no Brasil em 2002 e em outros países em 2003, o roteiro feito por Bráulio Mantovani é uma adaptação do romance de Paulo Lins. A preparação do elenco foi feita por Fátima Toledo e direção por Fernando Meirelles. O filme ganhou 22 prêmios, além das indicações.

32 *Central do Brasil* foi lançado em 1998 e foi dirigido por Walter Salles, ganhou o Urso de Ouro em Berlim como melhor filme. Fernanda Montenegro recebeu o Urso de Prata na categoria melhor atriz.

33 Trecho de fala de Fátima Toledo extraído do “Documentário Oficina de atores”, contido nos extras do DVD do filme “*Cidade de Deus*”.

próprio *setting* já montado. Os atores eram levados a certo estado psicológico, por meio de atividades que envolviam os atores da cena em uma relação que produzisse neles as emoções necessárias à cena.

Como exemplo, pode-se remeter a uma atividade proposta por Fabio, na décima segunda semana do curso, quando foram iniciadas as gravações das cenas. A referida atividade fazia parte da preparação para a gravação da cena de Eduardo e Rodrigo, que consistia em uma situação de briga entre dois irmãos, após a morte do pai. Rodrigo era o filho que foi morar na cidade e Eduardo, aquele que ficou na roça cuidando do pai. Rodrigo chega após o enterro do pai para dizer ao irmão que quer vender a casa, Eduardo não quer vender, nem tampouco sair de lá. A cena gravada envolvia uma calorosa discussão entre eles sobre a relação com o pai e sobre a venda da casa.

Para esta cena, uma das atividades dirigidas por Fabio pouco antes da gravação consistia em colocar Eduardo virado de frente para a parede e Rodrigo de frente para Eduardo que, por sua vez, deveria tentar virar-se e sair da parede, enquanto Rodrigo deveria fazê-lo voltar-se de frente para a parede. Eduardo pedia: “Me deixa sair” e Rodrigo ordenava: “Volta pra parede”, repetindo diversas vezes. Esta situação criou um clima de tensão entre ambos que culminou no confronto físico, no qual não houve agressão, mas um contato físico que produziu a tensão que envolvia a cena proposta, por meio da pressão que um realizava no outro.

Durante estas atividades, Fabio ia dizendo as falas no ouvido de cada ator para que eles repetissem ou dizendo algo que os remetesse a dizer o texto, como: “Diz o que você sente por ele” (Fabio, sic). Antes da gravação, Fabio ainda falava com cada um separadamente. Para cada cena eram gravadas de quatro a cinco *tomadas* ou *takes*. Entre os *takes* gravados, Fabio fazia comentários sobre a gravação e às vezes, passava uma atividade rápida antes do próximo *take* para um ou mais atores da cena.

Vale ressaltar aqui, que assim como nos improvisos feitos em aula, nas cenas gravadas, os atores usavam seus próprios nomes e não nomes fictícios atribuídos aos personagens. Este procedimento de usar o próprio nome, assim como as falas que não eram memorizadas, nem tampouco fixas, fazendo com que o aluno participasse do texto, compõem junto a outros procedimentos o método de atuação utilizado, que busca colocar o ator em um lugar de profunda vivência de emoções pessoais, posto que visa produzir relações entre pessoas que

fazem a cena acontecer, pelo envolvimento na trama, por meio da orientação conferida por Fabio, que participava exercendo a função de diretor, durante as gravações.

Isto fica ainda mais claro em um texto indicado por Fabio à turma, no qual, Novarina (1995) fala do ator que se joga, que se entrega, que se atira. Seu corpo não deve ser o de um “(...) telégrafo inteligente que transmite de cérebro inteligente para cérebro policiado” (ibid, p. 15), pois o corpo é o centro do ator poroso que trabalha com intensidades em cena e não com intenções, com posturas de órgãos e não com personagens construídos, para que as cenas tenham ritmo.

Trabalhando em geral com filmes de estética realista, a busca incessante pela “verdade” em cena faz singular o processo vivenciado. Constantin Stanislavski (1968), que se dedicou a teorizações sobre a arte da interpretação, explica que o realismo vai contra o artificialismo, buscando produzir em cena “(...) um reflexo da verdadeira vida das almas humanas” (ibid, p. 131). A “verdade” em cena refere-se a esta vivência emocional da situação cênica de que o ator participa.

Tendo em vista os aspectos aqui comentados, é possível notar a intrínseca relação entre a atuação cênica e a estética que se pretende produzir na relação com o público. Neste sentido, a estética realista exige atores que “Não temem a catarse de suas almas através de impressões poderosas” (Stanislavski, 1968, p. 131).

Em linhas gerais, o específico contexto, no qual esta pesquisa foi realizada, caracteriza-se pelo intenso trabalho corporal e vivências cênicas de situações não tão cênicas, quer dizer, um contexto em que pessoa e personagem se misturam, em improvisos em que vemos cena e vida, com limites obscuros, algumas marcações, texto sem texto fixo, um espaço que possibilita, espera e quer permitir aos atores intensas vivências sensoriais e emocionais ao mesmo tempo em que trabalha com a ficção, com a arte, com um espaço esquadrihado, cênico, que por princípio se difere da vida, mas que busca realizá-la cenicamente.

5. SEQUÊNCIAS DE ANÁLISE

Adentrando na análise do processo de criação do corpo em cena, o que se pretende aqui é apresentar alguns momentos que foram observados e descritos durante o curso, para analisá-los teoricamente. A produção de corpos para a cena cinematográfica, numa proposta de estética realista, esquadrinhou um espaço singular à produção do corpo em cena, no qual foram observados singulares acontecimentos que vêm dar a ver as diversas maneiras da criação produzir-se, neste dispositivo artístico, no qual está implicada a proposta estética em questão. Os limites entre ficção e realidade vão formando diferentes contornos neste processo, como veremos adiante.

Primeiramente, propõe-se uma reflexão sobre o hábito que se inscreve no corpo e as transformações que lhe acontecem durante este processo, fazendo surgir novos hábitos. Este primeiro movimento de análise visa trabalhar aspectos que envolvem as modificações no corpo decorrentes dos modos como o mesmo é afetado, para então, adentrar na discussão sobre a produção do corpo em cena, a partir de alguns episódios observados e registrados em diário de campo. Estes episódios foram selecionados por contarem com aspectos que possibilitam a discussão sobre o que foca-se nesta pesquisa: o processo de criação do corpo em cena.

5.1. O movimento se transforma: a produção de um novo hábito no corpo

A partir de breve descrição de uma aula que aconteceu na sétima semana do curso, discute-se aqui o hábito no corpo e suas transformações, podendo engendrar novos hábitos. Descrevendo a aula: Fabio deu início às atividades pedindo aos alunos que chacoalhassem o corpo todo. Depois disso, propôs uma atividade coletiva, na qual os alunos ficavam em círculo enquanto um por vez deveria ir ao centro do círculo e fechar os olhos. Neste momento, os demais alunos primeiro apalpavam, em seguida passavam as mãos de cima para baixo e por último abanavam o corpo do colega posicionado ao centro.

Terminada esta atividade, Fabio pediu que todos movessem a bacia, na posição de base³⁴, vibrando todo o corpo e tomando consciência da própria respiração. Durante este exercício, Fabio pediu que os alunos se olhassem e, sem dizer nada, encontrassem uma dupla pelo olhar. Camila formou dupla com Keila.

Depois de formadas todas as duplas, Fabio pediu que um dos componentes de cada dupla fechasse os olhos, prosseguindo com a vibração *Kundalini* enquanto o outro acompanharia o primeiro dando sustentação apenas com a respiração e presença. Durante este exercício observei que o corpo de Camila se movia como um “bloco” para frente e para trás, **não** sendo notável o movimento específico da bacia, mas de todo o corpo junto. Seus movimentos eram impulsionados pela parte de cima do corpo (peito e ombros), ao invés de serem impulsionados pela bacia.

Ao final desta atividade, cada um deveria comentar sobre o que sentiu durante a mesma. Camila disse que ficou surpresa por, ao final da atividade, Keila ter comentado que durante o *Kundalini* havia notado que ela (Camila) movia todo o corpo junto para frente e para trás, ao invés de mover a bacia.

Camila é surpreendida pelo comentário de Keila, que corresponde à observação feita: não era notável o específico movimento da bacia, que caracteriza a prática *Kundalini*, proposta por Fabio. O exercício *Kundalini* era praticado em todas as aulas, sempre acompanhado por uma música, de modo que na metade do curso, quando esta música era colocada para tocar, os

34 Pernas entreabertas, joelhos levemente flexionados, e coluna ereta.

atores já iniciavam o exercício, sem a necessidade de Fabio dar a instrução. Hábito criado pela repetição dos aspectos música e movimento *Kundalini* em conjunto.

Camila sabia como proceder, seguindo as instruções de Fabio sobre como realizar os movimentos da prática *Kundalini*. Mesmo assim, não foi possível notar o específico movimento da bacia. Este episódio leva à reflexão sobre os movimentos que atuam no corpo, movimentos ínfimos, imperceptíveis, que inscrevem o hábito no corpo. Bergson (2001) discute esta idéia como enrijecimento do corpo, um efeito de rigidez ou velocidade adquirida. No caso de Camila, notou-se uma rigidez que impedia a realização do modo de mover-se tal como caracteriza a prática kundalini.

Camila seguia movendo seu corpo para frente e para trás, sem notar esta rigidez que não permitia o específico movimento da bacia. Keila, ocupando lugar exotópico, dispunha de um horizonte de visão que englobava o corpo de Camila, que por sua vez não dispunha da imagem de seu próprio corpo em seu horizonte de visão, durante a prática *Kundalini*.

A idéia de inacabamento lançada por Bakhtin (2003), quer dizer, do corpo voltado para o futuro, orientado por suas próprias sensações, faz pensar a impossibilidade vivida por Camila de perceber como seu corpo se movia, corpo que estava sendo orientado pela sinestesia que o movimento produz, fazendo com que ela fosse surpreendida pelo comentário de Keila. O hábito inscrito no corpo por meio da repetição que lhe aconteceu e o inacabamento impediram Camila de perceber o próprio movimento, registrado em seu corpo pelo hábito, por meio de pequenos movimentos, imperceptíveis, mas não menos atuantes.

O uso do termo contemplação feito por Deleuze certamente é diferente do uso do mesmo por Bakhtin. A contemplação pensada por Bakhtin (2003)³⁵ implica em imaginação, em uma elaboração do que é contemplado, permitindo a co-vivência. Já a contemplação pensada por Deleuze (2006a) faz referência à recepção das forças que atuam no corpo, quer dizer, múltiplos aspectos que acontecem ao corpo, criando o hábito pela repetição de aspectos retidos. Isto faz com que o corpo se habitue. Trata-se de músculos, nervos, articulações, nos quais o hábito se inscreve por meio da repetição. Como neste caso de Camila, em que a contemplação, no sentido de uma sensibilidade corpórea que registra forças atuantes em repetição, habituaram seu corpo a um modo de mover-se pela repetição, produzindo um enrijecimento que impedia Camila de mover a bacia tal como caracteriza a prática *Kundalini*.

35 Bakhtin (2003) usa o termo contemplação para definir a atividade estética.

Dando prosseguimento ao episódio observado: Após um intervalo de cinco minutos, Fabio pediu que todos formassem um círculo e orientou que os alunos recomeçassem o *Kundalini*, dizendo para as pessoas moverem a bacia, massageando a região da pélvis, de olhos fechados. Desta vez, Camila vibra o corpo todo mais freneticamente, para frente e para trás, aumentando a velocidade e o deslocamento espacial do movimento.

O comentário de Keila teve repercussão, Camila retorna à sala e ao reiniciar a prática *Kundalini* empreende um esforço para movimentar a bacia, realizando movimentos frenéticos. Ela se esforça para impulsionar o corpo pela região da bacia, ao invés de impulsionar pela parte de cima de seu corpo (peito e ombros). Ela fazia força tentando mover a bacia, mobilizando, assim, todo seu corpo, que se movia com mais velocidade, como um “bloco”, para frente e para trás.

Desta vez, os movimentos de Camila continuaram mobilizando o corpo todo sem destacar o específico movimento da bacia, contudo, notou-se que houve uma mudança, possível por meio da mediação de Keila que lançou um olhar exotópico, dando acabamento à imagem do corpo de Camila. Neste diálogo com o outro (no caso, com Keila), Camila empreende um esforço que resulta em uma aceleração do movimento, mobilizando todo corpo, como que unindo forças para modificar o modo de mover a bacia. O aumento da força na execução do movimento pôde ser notado, por meio da impulsão que se objetivou em um maior deslocamento espacial do movimento.

Interessante ressaltar que durante o período de três meses de curso no qual a prática *Kundalini* era aplicada em todas as aulas, o específico movimento da bacia, tornou-se notável no corpo de Camila durante este processo. Na nona semana de curso, já foi possível notar este modo de mover, tal como o que caracteriza o proposto pela prática *Kundalini*, porém na situação aqui analisada essa era ainda uma mera possibilidade.

Refletindo a noção de hábito com o processo observado, torna-se possível dizer que Camila, ao empreender esforço deliberado para movimentar a região da bacia, aplicando mais força ao movimento e aumentando a velocidade, substituiu um hábito por outro, no sentido de que este empenho em modificar o modo de mover-se, engendrou novas forças que atuaram sobre o corpo na repetição do exercício *Kundalini*, mudança de hábito que foi observada na nona semana do curso.

O movimento de Camila em intervir neste corpo, modificando o modo de se mover, criou neste mesmo um novo hábito pela repetição que se inscreveu em seu corpo, tornando habitual este movimento. Neste sentido, a passividade da contemplação, no sentido de recepção de forças, não significa que a contemplação implique necessariamente em estar parado, observando. Ao realizar repetidas vezes um mesmo movimento são mobilizadas forças que podem instaurar um novo hábito no corpo. Neste caso, observou-se que os movimentos que Camila passou a executar repetidas vezes exerceram forças sobre o próprio corpo, fazendo do mesmo executor do movimento e receptor das forças que se repetem no movimento executado, engendrando o novo hábito. Isto se fez possível pelo diálogo com Keila, que contemplou o corpo de Camila em seu campo de visão, apontando o hábito inscrito no corpo.

Camila aumenta a potência de seu movimento, modificando a velocidade e aumentando a força. Ao esforçar-se para modificar o modo como movia o quadril, Camila aumenta a velocidade do exercício, além de despender mais energia. Há aí um aumento da potência, pois varia a densidade de energia em aumento de velocidade. Isto aponta para a questão do hábito como velocidade adquirida, como afirma Bergson (2001) fazendo com que a alteração temporal do movimento engendrasse uma modificação no hábito.

No caso observado, a mudança de velocidade, acrescido de um maior dispêndio de energia, aumentando assim a intensidade do movimento, caracterizou o meio que Camila utilizou para produzir uma modificação no movimento enrijecido pelo hábito e que na contínua prática durante o curso produziu um novo hábito no corpo, caracterizado pelo modo kundalini de mover a bacia, notável no corpo de Camila na nona semana de curso.

5.2. Quando destoa, entoa

“É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira que vivo”
(Clarice Lispector, 1998, p.12.)

A partir de breve descrição de uma aula que aconteceu na décima segunda semana do curso, momento em que foram iniciadas as gravações das cenas, inicia-se uma discussão primeiramente focada na produção do corpo de Talita e depois de Camila em uma cena na qual ambas atuaram. Resgatou-se também uma outra cena na qual Camila atuou para alimentar a discussão aqui proposta.

O início das gravações aconteceu em uma aula que teve início com Gustavo³⁶ realizando a preparação/aquecimento de Camila, Keila, Talita, Joana e Laura, que iam atuar em duas cenas a serem gravadas. Enquanto isso, o resto do grupo preparava o *setting*, no outro lado da sala³⁷, onde foram feitas as filmagens. Durante a preparação/aquecimento, Gustavo separou-as por elenco de cena: Joana e Laura: primeira cena; Camila, Keila e Talita: segunda cena.

A preparação de Camila, Keila e Talita começou com as duas primeiras apertando com as duas mãos todo o corpo da terceira, prosseguindo com revezamento, de modo que as três passaram pelo momento de “apertar” e ser “apertada”. Depois disso, foram feitos exercícios de transferência de peso do corpo de uma perna para outra, movimentos em ritmo lento, *Kundalini*, e exercícios de *bioenergética*:

“Gustavo disse: ‘Vamos começar a bio? O que você quer se livrar? O que atrapalha a concentração?’ E todas começaram a jogar as mãos para baixo, dizendo ‘sai’ repetidas vezes, em ritmo acelerado. Em seguida com os braços à frente, Gustavo disse: ‘Primeiro exercita a vontade, o que você quer?’ E todas iniciaram o movimento de trazer os braços para junto do corpo, dizendo ‘vem’, em ritmo acelerado. Depois disso, Gustavo pediu para que elas

³⁶ Professor recém-contratado pelo estúdio, que estava acompanhando as aulas desta e de outras turmas.

³⁷ A sala foi dividida em duas áreas: em uma delas foi preparado o *setting* de filmagens; do outro lado, foi feita a preparação do elenco, com as atrizes que iam atuar no dia. Depois, quando as atrizes estavam no *setting* filmando, foi colocada uma televisão no espaço onde estava sendo feita a preparação, com transmissão simultânea da cena que estava sendo gravada e o resto da turma ficou neste espaço, sentada atrás da televisão assistindo as cenas.

sentissem o corpo dilatado e com os punhos levantados, iniciassem o movimento de dar socos no ar, iniciando quando tivessem vontade. Prosseguindo, Gustavo pediu para que elas sentissem o que incomoda, ao realizar o movimento de jogar os cotovelos para trás, dizendo ‘solta’, como se algo estivesse amarrando a pessoa.” (descrição).

Durante os exercícios de bioenergética, foi observado que Camila realizava os movimentos sempre com deslocamento espacial padronizado, como no exercício de socar o ar, em que socava sempre na altura dos ombros, estendendo os braços à frente, enquanto as demais socavam o ar para todos os lados.

Depois desses exercícios de bioenergética, Gustavo orientou que elas parassem, fechassem os olhos para apenas sentir o corpo, prosseguindo com mais um *Kundalini*. Em seguida, Gustavo pediu para que elas dessem as mãos e de olhos fechados deixassem a energia circular, dizendo: “A gente precisa das sutilezas” (Gustavo, sic) e depois, disse para elas irem terminar a maquiagem e o figurino para voltar ao *setting*.

A cena com Camila foi a segunda a ser gravada. Enquanto o primeiro grupo gravava a primeira cena, Camila, Keila e Talita sentaram-se junto ao restante do grupo para assistir à filmagem. Terminadas as gravações da primeira cena, Fabio inicia o aquecimento de Camila, Keila e Talita, colocando-as dentro de um quadrado de fita crepe feito no chão do *setting*. Neste momento, Fabio pôs uma música com instrumentos de percussão e pediu a elas para sacudirem o corpo todo.

Depois disso, Fabio e Gustavo passaram novamente alguns exercícios de bioenergética: eles colocaram Keila e Camila encarando Talita enquanto esta dava socos no ar em direção às outras, dizendo “sai”. Prosseguindo, Fabio colocou Camila e Talita se encarando, enquanto Keila estendia os braços na direção de Talita e depois trazia para junto do corpo, repetindo o movimento em ritmo acelerado, dizendo “me dá, me dá, me dá (...)”. No momento em que Camila e Keila encaravam Talita, notou-se que Camila estava com o olhar focado em Talita. Durante esta atividade, Talita começou a chorar, momento em que Fabio começou a passar o texto no ouvido delas, dizendo o que falar naquele momento, seguindo o roteiro da cena, que dispunha de um texto não fixo, que podia ser modificado no transcorrer da cena.

A cena gravada consistia em uma briga de família, na qual Camila atuava como mãe de Keila e Talita. Esta última havia saído de casa contra a vontade da mãe e não conseguiu se sustentar, tendo que voltar para casa. Keila fazia o papel da filha que sempre ficou junto com a

mãe, sendo a preferida de Camila. O primeiro *take* foi cortado por Fabio, que explicou que Keila estava se posicionando no meio do conflito entre Camila e Talita, o segundo *take* Fabio também cortou porque Camila disse que ia tomar banho, mas permaneceu em cena, aparecendo no canto do quadro. Fabio neste momento, também chamou a atenção de Keila pedindo a ela mais movimento em cena. No terceiro *take*, Talita ficou mais agressiva e Fabio deixou a cena ir até o fim, momento no qual Camila e Keila saíram da sala e Talita ficou sozinha no *setting* chorando.

Contudo, Fabio não cortou o terceiro *take* neste momento, pediu para Keila voltar, sentar-se ao lado de Talita e continuar a cena em improviso e, depois de um tempo, também pediu para Camila voltar para a cena e continuar o improviso junto com as demais. Foi observado que Camila manteve o mesmo padrão de atuação, o mesmo tom de voz, a mesma linha de emoção, apenas no final da cena ela fica um pouco mais agressiva, demonstrando desespero.

A partir deste episódio fazem-se possíveis algumas discussões. Primeiramente, vale abordar a relevância do aquecimento para a cena, procedimento que ocupava o maior tempo da aula. O momento de improvisar ou gravar era sempre muito pequeno em relação ao tempo de preparação para a cena, o que pode ser discutido a partir de um trecho de entrevista com Fabio, no qual ele diz:

“Então, a gente poderia falar em três eixos, pra ilustrar isso, o ator tem três eixos, passa no processo do ator três eixos, ou três corpos: o corpo cotidiano, cotidiano, que é um corpo em geral, em estado de alerta frágil, um estado de tônus baixo, um estado de respiração não consciente, meio que com o mínimo pra sobreviver, pra ficar de pé, que eu costumo cutucá-los falando os corpos moribundos, nossos corpos cotidianos, que você olha pros outros e a maioria tá tudo mole. O segundo corpo que eu gosto de chamar do corpo do ator, que é esse corpo aquecido, que é esse corpo mais vivo, que é esse corpo mais concentrado, mais energizado, é o corpo pós aquecimento durante o trabalho desse outro corpo, alerta. E tem um terceiro corpo, que é o corpo da situação vivida, que você chega com esse corpo cotidiano, você aquece e você entra numa situação específica e você tem aquele corpo daquela terceira situação, daquele terceiro movimento cênico, que é o da cena propriamente dita, que é um outro corpo, onde ele tem, possui essa energia, essa concentração, mas ela é dirigida pra um movimento cênico (...)” (Fabio, sic).

Esta fala de Fabio encontra ressonância no princípio do *bios cênico*, lançado por Barba (1994). Em contraposição ao corpo cotidiano, o *bios cênico* implica em um maior dispêndio de energia, tornando o corpo mais presente, com mais tônus e mais crível. No teatro ou no cinema, o trabalho do ator consiste em fazer de seu corpo, cênico. A atitude do corpo deve remeter a um outro movimento, da virtualidade, que engendra em devir os movimentos corporais que chegam em imagem na tela (Deleuze, 1981).

Para tanto, o aquecimento configura um procedimento muito valorizado nesta prática: isto porque esse procedimento coloca os corpos em estados intensivos, realizando diversos movimentos em diferentes ritmos, fazendo os corpos ficarem suados, cansados, ofegantes durante o aquecer para a cena. Mobilizando o corpo, deixando-o aquecido, este procedimento visava produzir intensidades que permitissem ao ator, maior flexibilidade, afrouxar os hábitos do corpo, tornar o corpo dilatado, como Fabio costumava dizer. Aqui descrito brevemente, o aquecimento, que englobava a maior parte da aula, visava intensificar os movimentos dos corpos, para que fosse possível obter novos movimentos levados pela cena, na qual o corpo do ator é colocado. Isto leva à reflexão sobre a produção da exaustão, como meio de fazer o hábito desabilitar os corpos, levá-los a um estado que possibilite novas atuações corpóreas, o corpo aquecido.

O corpo que passa pelo ritual do aquecimento, que faz o sangue circular, mobiliza movimentos em modos pouco realizados nas ações cotidianas, produzindo devires-movimentos que escapam aos já conhecidos caminhos do hábito pelo corpo. Ao invés de movimentos que visam à praticidade, ao dispêndio mínimo de energia para alcançar maior eficácia, o corpo aquecido esbanja energia e não está voltado à praticidade da ação, mas à produção de intensidades no corpo aberto a entregar-se ao acontecimento cênico. Em exaustão, o corpo acaba por abrir mão de controlar todos os movimentos que executa e se abre a novas reações, se abre ao que chega, quer dizer, à própria cena.

Vale ressaltar aqui que Deleuze (1995) em seu texto *L' épuisé* (O esgotado) publicado em 1992, diferencia o cansaço da exaustão: “Exausto é muito mais do que cansado”³⁸(Deleuze, 1995, p.3). O autor explica que em estado de cansaço a ação é afetada, de modo que não se realizam objetivações. De modo distinto, em estado de exaustão, não se criam possibilidades,

38 No texto consultado: “Exhausted is a whole lot more than tired” (Deleuze, 1995, p.3).

caracterizando processo de esvaziamento, pois esgotar as possibilidades implica em esgotar a si mesmo.

As possibilidades³⁹ são configuradas por meio de preferências, metas, projetos, significações, atestadas pela linguagem, por isso Deleuze (1995) diz que o cansado está cansado de algo, mas o exausto está exausto de nada, quer dizer, o cansado não deixa de criar possibilidades, no entanto o exausto renuncia a isso, dá testemunho amnésico, abre mão de qualquer ordem de preferência ou significação, e ainda assim realiza, faz.

Para combinar objetos ou fragmentos, criando possibilidades, é preciso da linguagem, quer dizer, precisam-se dar nomes às coisas para combiná-las estabelecendo assim as possibilidades. De acordo com Deleuze (1995), os personagens de Samuel Beckett utilizam a arte da combinação para produzir o esgotamento, como no caso da peça Molloy: há um processo de esgotamento engendrado numa via de mão dupla com a exploração de possibilidades. Esta questão foi debatida por Henz (2005): “As combinatórias e séries exaustivas deflagram um processo de intensificação crescente, que não se confunde com uma evolução até as obras finais, mas que se apresenta como uma estratégia e um experimento” (Henz, 2005, p.178).

Os procedimentos de aquecimento, como kundalini e os exercícios de bioenergética caracterizam-se pela repetição de um mesmo movimento em velocidade, formando séries exaustivas. A ênfase na atividade corporal e a barreira no fluxo de voz durante o aquecimento caracterizam modos de produzir a exaustão, de forma que o momento de falar sobre as vivências do dia, realizando manifestações pessoais ao final das aulas, acabava ficando vazio, os atores raramente tinham algum comentário a ser feito, assim Fabio fazia seus comentários, dando fechamento à aula. Além disso, as atividades corporais, de modo geral, contribuem no processo de exaustão, pois o esgotamento de possibilidades sempre acompanha certa exaustão fisiológica (Deleuze, 1995).

Outro aspecto da preparação/aquecimento é a produção da emoção da situação cênica. Quando Fabio coloca Camila e Keila encarando Talita e esta última dando socos no ar em direção às duas, Fabio o fazia na intenção de produzir neste corpo a tensão emocional que a cena abarcava. Era necessário que Talita atuasse no estado psicológico que a situação cênica

39 Para Deleuze (1995) o possível é muito mais do que as possibilidades. O possível está no acontecimento que abre para a criação de possibilidades. Deste modo, entende-se o possível como maior que as alternativas do virtual, mas que permite a realização de possibilidades pelo virtual.

demandava: estado que condensa aspectos emocionais de uma menina que voltava para casa da mãe, por não ter conseguido se sustentar fora de casa, sentindo-se fracassada, tendo que lidar com a hostilidade da mãe e da irmã.

Isto leva à discussão feita por Deleuze (2005) sobre o corpo como imagem-tempo. A cena cinematográfica pede corpos e isso é uma das coisas que o cinema faz, produz corpos para as cenas. O corpo, então, passa por uma cerimônia, uma liturgia, que o leva a um estado que condensa um tempo, quer dizer, o corpo como uma imagem-tempo. “O corpo nunca está no presente, ele contém um antes e um depois, o cansaço, a espera. O cansaço, a espera e até mesmo o desespero são atitudes do corpo.” (Deleuze, 2005, p. 227). Todo aquecimento como uma cerimônia para preparar este corpo, levá-lo a um estado, como o produzido em Talita, que permite ao cinema dar um corpo.

A primeira imagem do filme *Ódio*⁴⁰ é a de um homem nu, com o corpo oleoso, suado, o cabelo desarrumado, o olhar perdido, o rosto todo marcado. Uma imagem que remete à história daquele corpo. Imagem que faz perguntar: Como chegou àquele estado? Este estado que se revela na atitude do corpo é intrínseco à vida daquele personagem que se descortina no desenrolar do filme. Uma imagem-tempo que inicia o filme remetendo o espectador ao passado daquele personagem, mas que na prática de atuação em cinema caracteriza o passado de um corpo preparado ritualmente, no sentido de que há um aquecimento prévio que prepara o corpo para as intensidades que a cena pede, a intrínseca relação entre os procedimentos de preparação da cena e o diálogo estético que quer ser produzido com o público, na produção dos corpos que o cinema oferece à apreciação.

Nesta ordem estética, era necessário, como aponta Tarkovski (1998) em texto indicado por Fabio à turma, produzir a emoção necessária para as circunstâncias cênicas. Neste sentido, a atividade que Fabio propõe a elas pouco antes da gravação é uma imagem disto. Camila e Keila foram colocadas de frente para Talita, que socava o ar em direção a ambas. O aquecimento/preparação marca o momento privilegiado para fazer circular afecções que engendrem a tensão psicológica que os corpos devem abarcar para a cena se realizar. Movimentos orientados por Fabio, tendo em vista a produção da tensão emocional que envolvia a cena. Quando Talita começou a chorar, objetivou-se a emoção da situação cênica e

40 O filme *Ódio* foi dirigido pelo cineasta japonês Yasuo Iouue e lançado em 2005.

Fabio, então, inicia a gravação, colocando em cena, um corpo imagem-tempo, que condensa passado e expectativa futura por meio do estado psicológico que a cena pedia ao corpo:

(...) a personagem fica reduzida as suas próprias atitudes corporais, e o que deve sair disso é o *gestus*, isto é um ‘espetáculo’ uma teatralização ou dramatização que vale para toda intriga. Faces se constroem sobre as atitudes do corpo, apresentadas como rostos indo até as caretas, exprimindo a espera, o cansaço, a vertigem, a depressão (Deleuze, 2005, p. 231).

Por esta ordem estética, Fabio, no terceiro *take* de cena feita por Camila, Talita e Keila, não corta a cena quando ela chega ao fim, que é quando Talita fica sozinha no *setting* chorando, pois é neste momento que chegou aquele que Fabio chama de terceiro corpo em Talita, o corpo da situação vivida. O corpo aquecido foi preparado para a tensão emocional que envolvia a cena e o terceiro corpo, o corpo da situação, chega em Talita com o choro, no final do terceiro *take*. A cena chegou até seu fim, mas o fim da cena tornou-se então um começo para uma outra cena, pois o corpo da cena vivida chega em Talita no momento em que ela fica sozinha no *setting* chorando e é aí que Fabio inicia um improviso, dando prosseguimento à filmagem.

Isto aponta para a singularidade temporal da duração psíquica, discutida por Bergson (2006a) como qualidade pura, heterogênea e contínua. Processos como: *elevação* que contrai aspectos que afetam os corpos, e *queda*, que desenrola em ato o que estava sendo preparado em elevação, caracterizam-se processos em que há singularidade temporal. Afinal, pode ser calculado o tempo que um determinado alimento leva para esquentar, mas no caso da duração psíquica se impõe a singularidade temporal. Não se pode prever o tempo que um corpo leva para objetivar em choro, por exemplo, uma emoção que é engendrada. O momento em que se produz, no corpo de Talita, o corpo da situação vivida, acontece ao final do terceiro *take*, quando a cena estava sendo finalizada.

Todo o trabalho de aquecimento/preparação caracteriza um dispositivo artístico voltado para a produção de intensidades que povoam os corpos, para que eles se entreguem ao vazio do palco, permitindo, como diz Deleuze, “(...) máscaras antes das faces (...)” (2006a, p. 31), quer dizer, um contexto que quer a produção de devires que engendrem a atuação corpórea. Deste modo, lida-se com a indeterminação e imprevisibilidade, com o devir-cênico de singularidade temporal, pois no momento mais inesperado o devir acontece. Isto fica claro quando, ao final da cena, na gravação do terceiro *take*, Fabio diz para Keila voltar e prossegue a cena no improviso.

No planejamento da aula, o corpo da situação cênica deve estar em prontidão, mas sendo devir, ele não obedece aos planos, pois é ele que chega, alcança um limite, fazendo do fim da cena, o seu começo. Em contraposição à ação executada conforme os planos, engendraram-se movimentos de relativo descontrole do próprio corpo, deixando as afecções reverberarem movimentos.

A ação da vida cotidiana está voltada para a praticidade, ação que visa tirar proveito da exterioridade, com o dispêndio mínimo de energia, para alcançar um objetivo, como levar o braço à frente, com o objetivo de alcançar um copo. Nos movimentos do corpo sem órgãos (CSO) é do próprio corpo que nasce o devir-movimento, não porque este movimento não está voltado para a exterioridade, muito pelo contrário, é justamente este afetar-se pelas forças externas, que engendra o devir-movimento em um corpo pleno de intensidades. “No gesto comum, o braço entra em movimento no espaço porque a ação impõe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento vindo do interior, leva consigo o braço. Movimento ritmado que ‘transporta’ o corpo, esse mesmo corpo que é seu suporte” (Gil, 2004b, p. 14).

Com relação à atuação de Camila na cena, notou-se um padrão na entonação da voz, que quase não oscilava, assim como sua qualidade gestual em cena. No último dia de aula, momento em que estava sendo feita a análise das cenas gravadas, a cena descrita acima foi assistida pelo grupo e o único comentário feito por Fabio a respeito da atuação de Camila foi dizer que ela tinha uma boa memória e que isso ajudava, mas que também atrapalhava, pois não havia surpresas. Apesar do texto da cena não ter sido entregue aos atores para que estes memorizassem as falas, Camila o memorizou.

Durante a preparação para a cena, na qual Fabio direcionava-as dizendo sobre o contexto da cena e algumas falas, Camila conseguiu memorizar suas falas, preparando antecipadamente sua atuação, sabendo o texto, a circunstância, enfim, sabendo a cena. Este aspecto da atuação de Camila traça importante discussão a respeito deste método de atuação cinematográfica, que pede a produção de corpos que possam viver a cena imediatamente, sem prévia elaboração da totalidade da cena e de sua personagem.

Mas, para alimentar esta discussão sobre a produção do corpo de Camila em cena, vale trazer um episódio que aconteceu na penúltima aula do curso, na qual, o grupo assistiu e discutiu uma outra cena⁴¹ feita, em que, Camila atuou:

A cena era parecida com a anterior, Camila fazia o papel da mãe de Regina que havia saído de casa contra a vontade da mãe, esta por sua vez transformou o quarto da filha em um quarto de costura, onde passava os dias costurando. A cena acontecia dentro deste quarto, no momento em que Regina voltou para casa reivindicando seu quarto de volta. A discussão acontece porque Camila não quer mais que a filha volte para o quarto, dizendo para ela ir dormir na sala.

Durante a análise da cena, Fabio chamou a atenção de ambas as atrizes sobre o pouco aproveitamento do tempo, dizendo que a dupla tinha que ter se relacionado mais. Fabio disse que faltou para Camila “perceber mais, flexibilizar, abrir mais espaços, ser mais porosa, como no texto: *Carta aos atores*⁴²”. Fabio disse para elas: “Não há comunicação, porque o texto não as pertence”. Fabio, dirigindo-se à Camila, disse que era preciso ter colocado intenção e não força. Notei que em todos os *takes* Camila manteve o mesmo padrão de atuação, sendo este um aspecto destacado por Fabio. Durante a análise da cena, Fabio enfatizou um momento da discussão entre as duas, no qual Camila tentou colocar Regina para fora do quarto, mas logo em seguida Camila solta Regina e volta a ter o mesmo padrão de entonação e gestualidade, com poucas oscilações, dando bronca na filha.

Fabio comentou que naquele momento, em que ela tentava tirar Regina do quarto, a emoção de Camila pareceu verdadeira, mas ela cortou essa emoção. Neste momento alguns alunos da turma também comentaram que aquele momento foi o mais verdadeiro. Durante os comentários, Camila disse que imaginava uma mãe amarga, dura, mas não uma pessoa agressiva e que quando percebeu que estava sendo agressiva, quis cortar aquela agressividade. Fabio disse que quem deve ver isso (se está muito agressivo ou não) é o diretor e não o ator, que deve apenas viver aquilo, entrar naquela emoção e se for para tirar aquilo da cena, o diretor vai redirecionar o ator. Eduardo, aluno do curso, complementou dizendo que não havia achado

41 As duas últimas semanas do curso foram dedicadas exclusivamente à gravação e análise das cenas feitas pelo grupo e foram acompanhadas sem interrupção, contudo, na semana anterior a estas duas foi gravada uma cena com Camila e Regina, que eu não pude observar, A discussão proposta aqui é baseada na observação da gravação de todos os *takes* da cena e nos comentários que foram feitos durante a análise que o grupo fez da cena.

42 O texto *Carta aos Atores*, comentado por Fabio, já discutido anteriormente, está nas referências (Novarina, 1995).

agressivo, que para ele parecia uma mãe desesperada e não agressiva e que também achou aquele momento muito verdadeiro. Fabio concordou ressaltando mais uma vez que também achou aquele momento verdadeiro e que não deveria ter sido perdido.

Interessante pensar sobre isso a partir de um trecho de fala de Camila. Quando questionada em entrevista sobre como trabalhava seu corpo em cena, ela remete ao curso de teatro que frequentou anteriormente:

“Complicado isso, então primeiro deixa eu te explicar a experiência que eu tive, a primeira peça que eu fiz, era uma peça folclórica, com pessoas da roça, como eu sou do interior eu acho que eu não precisei trabalhar muito, eu levei muito pela naturalidade. A segunda peça que eu fiz, eu tinha um diretor extremamente centralizador, ele definia a coisa, então assim, eu me senti muito tolhida, tinha uma cena que eu tava brigando, com uma pessoa, então eu automaticamente, eu ia com a mão, eu ia em direção à pessoa, entendeu? Eu tava brigando com ela, o corpo também fala e eu ia com o corpo e ele tolhia, queria que eu parasse com o braço assim perto da perna, era irritante, aquilo pra mim foi uma doença, entendeu? Assim, depois as outras peças que eu fiz, como era muito mais focado em teatro, eu tive a possibilidade de analisar o personagem, fazer uma estrutura, então, a última peça que eu fiz, eu fiz uma mulher de oitenta anos, ela ia ser enforcada, entendeu? Então, eu tinha a percepção de uma mulher de oitenta anos, então ela andava curvada, ela andava mais pesadamente. Mas tudo isso, da onde que eu trago isso? De teoria, do curso que eu fiz, o curso me deu isso, eu tive, aulas de corpo, noções, a professora focava muito em Laban⁴³ e você tem uma conscientização muito grande do corpo, então o que é uma pessoa de idade, o que não é uma pessoa de idade, como ela anda, como não anda, então sempre pela conscientização daquele personagem, o que neste curso é completamente diferente”(Camila, sic).

Camila relata que sua única experiência anterior de atuação, além da dublagem, foi um curso técnico para teatro. A partir do que aprendeu nesse curso, ela relata que sua atuação baseia-se na construção da personagem, na elaboração da totalidade da mesma, que se aproxima muito da discussão que Bakhtin (2003) faz a respeito da criação do personagem

43 Rudolf Laban (1879-1958) foi um bailarino e coreógrafo que renovou a dança com um enfoque teatral. “Certo de que o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos, seja na arte, no trabalho, na vida cotidiana, empreendeu um estudo exaustivo sobre estes elementos constitutivos e sua utilização, dando ênfase tanto à parte fisiológica, quanto à parte psíquica que levam o homem a se movimentar” (Ullman, 1978, p. 9). Laban pesquisou os movimentos corporais por meio das categorias: peso, espaço, tempo e fluência, componentes que constituem a qualidade do esforço, considerada parte do movimento que tem origem interna. (Laban, 1978).

literário. Numa obra literária, o autor cria uma imagem de pessoa totalizada, que caracteriza a personagem, fazendo com que toda manifestação desta adquira sentido na totalidade da personagem e desta na totalidade da obra.

No caso relatado pela atriz é notável este processo de criação da totalidade, que engloba a construção do modo de andar, de mover-se, enfim, da totalidade gestual da personagem de oitenta anos que ia ser enforcada e que foi elaborada por meio da imaginação de Camila e objetivada em cena. Recombinando fragmentos de apropriações feitas, todos os aspectos que remetem à polifonia neste processo de criação, os outros que fazem de cada um, diálogos em aberto, Camila elabora um outro corpo, cria uma totalidade para a pessoa-personagem imaginária, objetivada em movimentos, nos quais cada ato que se objetivava fazia referência a este outro imaginário.

Este aspecto também pode ser discutido a partir do comentário feito por Camila sobre a cena com Regina, no qual ela diz que no momento em que ela estava tentando tirar Regina do quarto, achou que estava sendo agressiva e que ela não imaginava a personagem agressiva, apenas dura e amarga. Quer dizer, a atriz achou que o modo como estava atuando naquele momento não correspondia à totalidade de pessoa-personagem que ela havia elaborado anteriormente para a gravação da cena.

Diferentemente da atuação teatral, no curso a proposta era de uma atuação para cinema, numa estética realista. Os procedimentos de preparação estavam voltados para a produção de corpos que se entregassem à cena e não uma prévia construção do todo da personagem. Dentro deste dispositivo artístico, a atuação de Camila se contrapõe, pois pautava-se na construção de uma imagem totalizadora da pessoa-personagem, de modo que as falas e atos desempenhados pela atriz estavam orientados pela prévia elaboração da personagem.

Mais uma vez, remete-se às múltiplas vozes com as quais o ator dialoga neste processo, não apenas as vozes presentes, mas as vozes ausentes da situação presente. Não apenas a polifonia gestual que lhe permitiu elaborar os movimentos da sua personagem, a partir de apropriações de aspectos que compuseram os gestos da personagem, mas também uma outra polifonia gestual, que se apresenta no modo de Camila proceder a criação do corpo em cena, por meio do diálogo com vozes do curso de teatro que frequentou, vozes ausentes que se fizeram presentes na atuação de Camila.

Um modo de criação que faz referência a uma relação de alteridade com a personagem elaborada em totalidade, quer dizer, a atriz elaborou, por meio da imaginação, a combinação de frações de apropriações que compuseram uma imagem totalizante de uma pessoa-personagem, criando uma referência na qual poderia se apoiar, mantendo relativa distância do acontecimento cênico.

Esta polifonia nos movimentos e ações também implica em hábito que se inscreve no corpo e que pôde ser notado na gravação do segundo take, no qual Camila disse que ia tomar banho, mas permaneceu em cena, aparecendo no canto do quadro. Ela mesma comentou sobre isso no final da aula, dizendo que não havia se dado conta de que estava no canto do quadro, pois estava acostumada com o teatro. Este modo da atriz mover-se em cena fez presente um procedimento teatral na gravação da cena, pois o hábito retido fez com que seu corpo se acostumassem com um modo de mover-se em cena.

Quando Fabio comenta sobre a boa memória de Camila, como algo que ajuda, mas também atrapalha, pois não há surpresas, reafirma uma prática corpórea que quer conduzir o ator à entrega à situação dramática e não a construção de um desenrolar cênico, no qual, cada ato, cada gesto, é elaborado previamente, tendo em vista a totalidade da personagem. Neste contexto, pede-se ao ator que entre em cena como um cego, tateando o ambiente, buscando seu lugar. O ator deve surpreender-se com os acontecimentos engendrados, tornando o domínio da totalidade da personagem e do desenrolar cênico, uma dificuldade para se chegar a uma atuação da ordem proposta pelo curso.

Refletindo sobre o modo como Camila criou seu corpo em cena com Regina, nota-se que, mesmo com a elaboração da totalidade da pessoa-personagem e do já previamente imaginado desenrolar do acontecimento cênico, algo subitamente acontece no momento em que ela tenta colocar a filha para fora do quarto. Momento curto, pois logo ela percebe que sua atuação não estava correspondendo à prévia elaboração da personagem, levando Camila a soltar Regina e retornar ao mesmo padrão de atuação que estava tendo antes, operando um corte no fluxo que estava passando.

Neste breve momento, objetiva-se um processo, um devir: contra todos os planos de atuação que ela tenha feito, Camila estava em cena, as diversas forças que lá atuavam, as diferentes vozes, com as quais ela dialogava naquele momento, todo aquecimento prévio, a voz de Fabio conduzindo-a ao estado emocional da cena, Regina contrariando suas ordens, ela

mesma insistindo para a filha sair do quarto, enfim, diversas forças atuantes que produziram em devir este acontecimento: o breve momento em que Camila destoa, adquire ritmo, oscila em movimento, oscila a entonação da voz, absorvida pelo próprio acontecimento, o corpo sem órgãos é produzido e entoado, deixa passar o fluxo cênico.

Isto faz pensar no texto de Dornelles (2004), no qual ela descreve um exercício com dois *clowns*⁴⁴:

O exercício era simples: Duas pessoas entravam na sala, encaravam a platéia e deveriam dizer *oi*, ao mesmo tempo. Nada poderia ser combinado antes. Era entrar e jogar. E confiar que algo surgiria da relação dos dois. Então entrou uma dupla. Virou, mexeu, não conseguiam dizer *oi* juntos, e, muito menos, entender-se nas tentativas de organizar o momento do *oi*. Um dos *clowns*, meio desesperado porque não conseguia agradar a platéia, atirou um lenço para o alto. Foi então que tudo parou. O *clown* e seu parceiro ficaram contemplando o lenço lentamente cair no chão, como um pára-quedas, devagar, quase eterno. O lenço chegou ao chão e parou. Os dois se olharam, tiveram um ‘estalo’ ao mesmo tempo, balançaram a cabeça e olharam para a platéia. Sorriram, se olharam ainda mais entusiasmados, abriram a boca, olharam para a platéia e gritaram em uníssono: *OI!* Depois disso, poderiam brincar de qualquer bobagem, fazer qualquer coisa, mesmo que não funcionasse. Aí era só jogar o lenço e dizer *oi* que todo mundo ria, cúmplices. Eles tinham, sim, construído um espaço com a platéia e entre ambos, para onde, por mais longe que estivessem, sempre poderiam voltar. (Dornelles, 2004, p. 207).

Este exercício com *clowns* traz uma reflexão sobre a idéia de envolvimento, sobre o momento em que ambos se envolvem um com o outro, envolvendo também a platéia, por meio de um acontecimento. O lenço que cai no chão faz transcorrer um tempo em que ambos voltam a atenção para este mesmo acontecimento, cúmplices, pois testemunhavam juntos o lenço cair, criando este envolvimento, o ponto de partida de uma entrega ao acontecimento cênico.

Camila entrou em cena, com a construção da personagem elaborada, de como esta agia, como sentia, como pensava. Nos planos de Camila não havia espaço para nada “fora do script”, para ser porosa, envolver-se, deixando o imprevisível acontecer, fazendo as afecções ali produzidas reverberarem movimentos de plena entrega à circunstância cênica. Lá estava ela, objetivando um mesmo padrão de gestos e voz, criando uma personagem rude, amarga, conforme ela relata ter imaginado, mas estava lá, vivendo esta objetivação, corpo em cena por onde diversas forças passam e vão deixando seus vestígios.

Vale refletir sobre isto considerando uma observação feita. Durante o aquecimento para a cena, no momento em que Camila e Keila se posicionavam na frente de Talita encarando-a,

44 Palhaços

enquanto esta última dava socos no ar em direção às outras duas, Camila estava com o olhar fixo em Talita. Naquele momento havia mais ou menos 15 pessoas entrando e saindo da sala⁴⁵ e Camila não desviava o olhar da colega de cena, demonstrando atenção voltada para Talita, na atividade proposta. Diante desta observação, vale trazer reflexões feitas por Vygotsky (1982a). O autor afirma que a emoção produzida em cena é muito diferente da emoção cotidiana, seguindo caminho indireto, por via de noções, imagens da emoção.

No caso de Camila, a concentração em cena alimentava a emoção que ela elaborou de sua personagem, que retornava em maior intensidade, pois, a lembrança, na passagem do virtual para o atual tende a imitar a percepção, mas de modo enfraquecido. Contudo, a fixação na idéia aumenta a intensidade psíquica por meio da atenção, engendrando devir que se atualiza. Quando se evoca uma lembrança, percepção enfraquecida, evocam-se também afecções intermediárias localizadas entre a imagem (matéria) e a idéia, de modo que a atenção na idéia faz a afecção que a acompanha intensificar-se. (Bergson, 1999).

Camila demonstra desespero ao final da cena, apesar de fixada na personagem elaborada e não na própria situação cênica. O processo de osmose, de envolvimento passa por aí, pois a emoção é engendrada na atenção à idéia que intensificou as chamadas afecções intermediárias, localizadas entre a idéia e as imagens/matéria.

Na cena com Regina, Camila é como que invadida pelo CSO, devir que lhe acontece, processo que estava sendo engendrado e que chega, alcança seu limite em um momento de tensão entre Regina e Camila, pelo envolvimento que aconteceu entre as duas durante a cena. Assim como o lenço que cai no chão cria um envolvimento entre os *clowns* e a platéia, Camila se envolve tentando tirar Regina do quarto.

O envolvimento entre ambas também produz o envolvimento com a platéia, pois o público percebe que alguma coisa está acontecendo, que o imprevisível se anuncia, movendo a atenção do público para a cena, fazendo com que surgissem comentários de outros atores e mesmo de Fabio, que disseram achar que aquele foi o momento mais verdadeiro. A relação com a platéia é fundamental para a análise, pois o público que se senta para assistir à cena acompanha as oscilações gestuais, vocais do ator, e, por meio da intuição se instala no movimento da duração.

45 Neste momento o resto da turma estava preparando o *setting* de filmagens.

A relação com o público abre para uma outra questão. Benjamin (1983), como já foi discutido anteriormente, diferencia a atuação teatral da cinematográfica pela relação com o público, mas numa análise que estuda o processo de criação, ressalta-se que mesmo no cinema há platéia presente, mesmo que essa platéia seja apenas o diretor e/ou o câmera e que estabeleçam relação com os atores diferente da que se estabelece com o público de teatro, ainda assim, caracterizam-se também como espectadores todos aqueles que permanecem no *setting*, produzindo relações, encontros imbricados na atuação e posteriormente na imagem gravada, remetendo ao que Artaud (2006) diz sobre a imagem cinematográfica, carregada de acasos e pormenores que adquirem vida intrínseca aos mesmos na imagem projetada na tela.

No contexto estudado ressalta-se um outro aspecto da relação com o público. As cenas gravadas ao final do curso iam passar por uma avaliação e caso fossem aprovadas, nos critérios estabelecidos pelo próprio estúdio, as gravações seriam entregues aos alunos. Em conversas após a aula, muitos comentavam que queriam ter a gravação para usar como *videobook*, anexando ao currículo entregue na participação de seleções de elenco para atuar em filmes, comerciais, dentre outros. Estes alunos são atores profissionais, ou seja, que já possuem DRT (registro profissional de atores). A maioria deles trabalha ou tem a intenção de trabalhar como ator, o que coloca em jogo aspectos econômicos e de emancipação profissional. Alguns atores, participantes do curso se deslocavam semanalmente do Rio de Janeiro para São Paulo toda semana para as aulas do curso. Importante ressaltar a implicação profissional na relação estabelecida com o público, especialmente com Fabio, pois a expectativa de trabalho na área está implicada na relação com o público presente e ausente.

Voltando à questão da verdade em cena: Esta, como já foi discutido anteriormente, faz referência a uma sinceridade do ator, quer dizer, seus movimentos devem partir de um estado psicológico vivido e não de movimentos previamente construídos, planejados. Isto significa dizer que atuar com base na idéia que se faz de movimentos que remetem a uma emoção, um estado, é muito diferente de atuar no próprio estado, deixando fluir ações que nascem da produção de emoções em cena. Focando o movimento, esta discussão remete à idéia de duração psíquica, quer dizer, o tempo vivido e não o tempo da sucessão cronológica. Uma atuação sincera, “verdadeira”, faz do tempo, movimento rítmico, pois é um tempo vivido. O ator que vive à espera de Godot não se situa no palco como quem já sabe que Godot não vai chegar: envolvido no acontecimento cênico, o ator se aflige, ele realmente espera.

O ritmo e a entonação apresentaram-se como indicadores que propiciam esta discussão, pois a duração psíquica, quer dizer, o tempo vivido e não o tempo cronológico oscila. Os estados nunca são estáticos, estão sempre em movimento. O próprio estado é transição, pois seus prolongamentos não apenas implicam em continuidade, mas também em metamorfose (Bergson, 1964). O tempo vivido, como aponta Bakhtin (2003) segue diretriz axiológica, isto significa dizer que, a existência ritmada lida com o tempo valorativo em força ou em efeito. “O ritmo é vago no sentido de que não opera imediatamente com um objeto, é uma reação a ele, por isso rebaixa a significação concreta dos elementos da série” (Bakhtin, 2003, p. 107).

A vida é sempre inacabada, sempre em direção ao futuro arriscado, pois é imprevisível. A relação de alteridade com a personagem, na criação do corpo em cena, implica em um distanciamento necessário à relação estética, pois o ator vê sua personagem não apenas como outro, mas principalmente como acabado, total. Atos e gestos ganham sentidos que correspondem a esta imagem totalizadora, mas o ato vivido pela pessoa que o realiza não possui este acabamento. Não se vive o estado presente, se vive a velocidade presente, constante movimento que nos coloca em devires, em contextos situacionais onde não se sabe o que virá. Olhando para o passado, os atos, gestos, adquirem sentidos totalizadores, tornam-se experiência. Em contrapartida, a vida em devir, a eventicidade do movimento vivido, velocidade presente é um arriscar-se em direção de um futuro desconhecido, é a abertura mesmo que só pode ser percebida como total, se tornada passado.

O ritmo da vida destoa, a entonação da voz oscila, os gestos podem ir do brusco ao suave, enfim, a vivência é duração, movimento constante no qual o movimento virtual é atualizado e os prolongamentos do atual engendram movimentos virtuais que entram em fluxo, osmose, como diz Gil (2004), fusão do corpo no espaço, quer dizer, um corpo que se torna espaço e um espaço que se torna corpo, envolvimento. Seguindo um mesmo padrão no modo de mover-se, o momento em que Camila tentou tirar Regina do quarto, trouxe uma mudança significativa, objetivada em oscilação dos seus movimentos de gesto e voz. Envolvida no acontecimento cênico, ela se perde na situação, ganha ritmo e sua atuação fica entregue ao movimento da própria cena. O ritmo indica um fluxo, escoamento de energia desimpedida, o braço que se estende caracteriza um movimento que vai até o braço estar esticado, mas não acaba, pois se prolonga em movimento virtual que retorna em atualizações que permitem passar, o fluxo jorra no transe artístico.

Interessante refletir sobre isto no diálogo com a platéia, pois o que se descreve aqui, não dá conta de expressar este breve momento, tão importante para a cena que foi gravada. Quando assistimos um atleta se movimentando em câmera lenta, assistimos a uma *performance* que parece sobre-humana, são inúmeros movimentos em todo o corpo. Muitos destes movimentos não seriam notados se vistos na velocidade em que foram executados. Isto também acontece quando observamos um ator em cena. Vemos o ator mover a mão e não todos os movimentos do corpo que estão implicados no movimento da mão, mas isso não significa que estes ínfimos movimentos que acontecem ao mover a mão não componham justamente o movimento que foi visto.

O que fez com que aquele momento em que Camila tentou tirar Regina do quarto parecesse mais “verdadeiro” para quem assistia, traz dificuldades a uma descrição objetiva. Neste sentido, o olhar para o movimento possibilitou trazer aqui um importante indicador deste processo: o ritmo que se objetiva no movimento, as oscilações gestuais e de entonação da voz, que naquele breve momento levaram a cena para a experimentação, no envolvimento de ambas as atrizes. Camila não havia planejado agir daquela forma, mas aconteceu, a criação se fez do imprevisível. No momento em que ela se dá conta de que estava acontecendo algo que escapava aos planos, ela mesma corta o fluxo e volta para o modo como estava atuando antes.

O que aconteceu quando Camila se entregou à cena? A distância entre ela e a imagem de sua personagem é perdida, naquele momento ela não mais dominava a totalidade da cena, domínio que estava apoiado na relação de alteridade. Para Bergson (1999) é justamente o discernimento que a inteligência opera que faz com que a percepção se separe da imagem, transformando fluxo em coisa, estagnando o movimento na percepção. A ação planejada aspira modificar a matéria, dominá-la, mas quando o CSO chega em devir, quando há uma entrega à cena, há uma perda no discernimento e a passagem de fluxos engendrados no acontecimento cênico, que faz nascer o novo, pois a duração é movimento constante, jorrando diferença.

O diálogo com a platéia se faz interessante para análise, pois a platéia é o outro que dá acabamento, a atuação “(...) só se torna representada na contemplação ativo-criadora do espectador” (Bakhtin, 2003, p. 69). Quando o ator adquire ritmo, ele perde o distanciamento, em termos bakhtinianos ele perde a díade implicada no eu-para-mim, quer dizer, esse olhar para si, como seria visto, ser um suposto outro de si mesmo.

Interessante notar que Camila considerou que naquele momento ela estava parecendo agressiva e cortou, pois não imaginava a personagem agressiva. Contudo, não foi essa a impressão que sua atuação produziu no público, que considerou aquele momento o mais “verdadeiro” e que ela parecia uma mãe desesperada e não agressiva. O corpo em cena produzido é inacabado. Camila lança um olhar exotópico à personagem por ela elaborada, esta mãe amarga e rude, que ela imaginou, mas não lança um olhar exotópico para seu próprio corpo em cena.

Na vivência do ato de colocar Regina para fora do quarto, Camila se dá conta de que algo estava fugindo ao seu controle, no momento em que se produzia um corpo envolvido no acontecimento cênico. Orientada pelo próprio sentir, pelas afecções que ali se produziam, ela ficou sem uma referência que lhe permitisse um distanciamento, um olhar externo ao que estava ali acontecendo. Abarcada pela cena que se desenrolava, Camila achou que estava sendo agressiva e cortou o fluxo produzido na relação entre ambas, retomando a idéia que fez de sua personagem e se distanciando da própria situação cênica, momento em que ela perde o ritmo e retorna ao antigo padrão de atuação. “A relação consigo mesmo não pode ser rítmica, é impossível encontrar-se a si mesmo no ritmo” (Bakhtin, 2003, p. 109).

Este episódio também permite discutir os limites entre arte e vida que desenham diferentes contornos neste contexto. Como aponta Bakhtin (2003), uma personagem nunca é uma pessoa. Ao criar uma obra artística, o autor cria uma totalidade não só da obra, mas também da personagem dentro da obra, que por sua vez assume posturas, gestos, ações inerentes à imagem total, dando coerência interna à obra. Contudo, a vida de uma pessoa não é uma totalidade acabada, já elaborada, fazendo com que tudo que a pessoa faça corresponda a uma totalidade: pensar desta maneira seria o mesmo que crer que existe um *a priori* em cada um. A vida é sempre imprevisível, sempre inacabada e sempre aberta aos devires que são engendrados na eventicidade dos acontecimentos que vão formando a história em movimento constante. “Não sou herói da minha vida” (Bakhtin, 2003, p. 102).

Se no meio cinematográfico faz-se uso da idéia de verossimilhança que pode ser aplicada a aspectos da construção de uma personagem, que possibilitem a previsibilidade de seus atos, tornando-os assim verossímeis, o mesmo não acontece na vida. Mas as relações entre arte e vida são indissociáveis.

Na prática cinematográfica, Aumont *et al* (1995) afirmam que é por meio das experiências com outros filmes que é estabelecido o que é verossímil ou não. Se hoje assistimos a filmes com inúmeros cortes de cena, diferentes temporalidades, fazendo, por exemplo, o filme avançar e retroceder no tempo da história que narra, isto não seria verossímil quando o cinema surgiu. No decorrer deste processo, criaram-se também novas formas de experiência com o cinema, o que aponta para a intrínseca relação entre arte e vida, posto que na relação com o espectador no decorrer da história engendraram-se novas maneiras de perceber os próprios filmes, que por sua vez foram modificando-se na relação com o público.

Também na prática de atuação arte e vida se interpenetram. No estudo feito durante este curso de atuação para cinema, os modos de criação engendraram diferentes contornos a estes limites (vida/ficção) que o próprio dispositivo artístico coloca e retira, no qual os atores circulam de maneira singular. No caso de Camila, este aspecto é notável no momento em que ela tenta tirar Regina do quarto. Camila vivenciando a objetivação de uma personagem que ela imaginava como procedia, viveu inicialmente um momento em que a relação com a idéia que fez da sua personagem lhe permitiu relativo distanciamento do próprio acontecimento cênico, fictício. O envolvimento com a cena vai sendo engendrado e, no momento em que ela tenta tirar Regina do quarto, ela realmente vive aquela relação, no sentido de que, naquele momento ela entrou em tensão com Regina que insistia para ali permanecer, a atriz perde o relativo domínio que tinha da personagem e sem medir sua atuação, ela atua no cerne da emoção realmente vivida e não apenas imaginada. “A arte me dá a possibilidade de vivenciar em vez de uma, várias vidas, e assim enriquecer a experiência de minha vida real” (Bakhtin, 2003, p. 73).

Camila tem clareza de que Regina é sua colega em um curso de atuação para cinema e não sua filha. Tem clareza também de que não é costureira, mas atriz e professora, enfim, poderiam ser enumerados vários aspectos que reafirmam a cena como um jogo, no qual, os jogadores compactuam regras ao entrar no mesmo, sabendo que naquele momento é “como se fosse verdade”. Mas o *como se fosse*, adquire vida, transborda a própria cena.

Camila vivencia aquele momento, contudo o jogo de cena não adquire implicações tais como adquiriria se fosse uma cena da vida, na qual, finalizada a cena, Camila e Regina permaneceriam sendo mãe e filha, habitando a mesma casa, enfim. De todo modo, a cena constitui vida, experiência de trabalho cênico vivido pelas atrizes, assim como a vida constitui

a cena, no envolvimento dos corpos vivos, nas intensidades que ali circulam, nas relações que ali se estabelecem, na vida que em cena acontece.

5.3. Um quadrado no chão

Estendendo a discussão sobre os diferentes contornos que limitam cena e vida neste contexto, resgata-se um exercício feito na quinta semana de curso. Após longo aquecimento, com movimentos em velocidades diversas, como caminhar o mais lentamente possível, exercícios de bioenergética, Kundalini, dentre outros, Fabio deu início ao *exercício da ordem*.

Para este exercício, Fabio dispôs os alunos sentados em um dos lados da sala, enquanto o outro lado se tornou uma espécie de palco, onde Fabio fez um quadrado com fita crepe no chão. O chamado exercício da ordem consistia em uma dupla por vez, ir à frente dos demais alunos, posicionando-se de modo que um ficasse dentro e o outro fora deste quadrado. Aquele que estivesse dentro deveria obedecer às ordens de quem está fora, que por sua vez, deveria testar os limites do colega, sendo que no começo do exercício, aquele que estivesse do lado de fora, não poderia ordenar que o outro falasse. Ao final, a posição da dupla era invertida.

A primeira dupla foi Talita e Eduardo, sendo que este último ocupou, primeiramente, o lado de dentro do quadrado. Talita começou ordenando que Eduardo caminhasse na ponta dos pés, sem parar. Depois pediu para ele agachar sem tocar no chão; em seguida, ordenou que ele tirasse a camisa e começasse a dançar. Quando ele começou a dançar Talita disse: “Mais tônus!” e seguiu dizendo que queria vê-lo com raiva. Eduardo não demonstrou muita raiva e Talita disse: “Você não está com raiva!” e seguiu ordenando: “Mostra que você é homem, eu quero ver seu lado masculino”. Dito isso, Eduardo começou a caminhar de um lado para o outro. Talita depois de observá-lo caminhando, ordenou que ele parasse de caminhar e mandou tirar a calça. Eduardo ficou só de cueca, parado, com as mãos na cintura e Talita ordenou que ele tirasse as mãos da cintura. Quando ela disse isto, ele colocou as mãos no rosto e começou a chorar.

Talita seguiu ordenando que ele fizesse movimentos de fornicação. Eduardo se deitou sobre o chão e começou a fazer os movimentos, ela observou e disse para ele gozar e depois olhar para uma suposta mulher com muito tesão e transar com ela novamente. Eduardo fez uma respiração orgástica, parou os movimentos e depois reiniciou. Enquanto ele realizava os movimentos de fornicação, Talita dizia: “Mostra tesão, Eduardo! Verbaliza: diz que a buceta dela é gostosa”. Eduardo começou a verbalizar conforme ela tinha ordenado. Depois, ela pediu

que ele ficasse de quatro como se estivesse “dando para um homem” e pediu para ele verbalizar. Ele ficou de quatro fazendo movimentos para trás, repetindo: “vai, vai”. Em seguida, Talita disse para ele inverter e agir como se estivesse “comendo um homem” e seguiu dizendo para ele verbalizar. Ele ficou de quatro, fazendo movimentos para frente e disse: “Gosta, né?”. Prosseguindo, Talita disse para Eduardo ficar em pé. Depois que ele se levantou, ela perguntou a ele: “Você não sente tesão por mulher?” e ele respondeu: “Não”. Ela prosseguiu: “E por homem?”. Em resposta: “Sim, mas agora tá mais calmo”. Assim terminou a primeira etapa do exercício da ordem. Em seguida, Fabio levou Eduardo para socar uma pilha de colchonetes, ele socou e começou a chorar novamente.

Depois disso, Fabio inverteu a dupla: Talita foi colocada dentro do quadrado e Eduardo do lado de fora. Eduardo começou dizendo a ela para chupar o dedo polegar para fora e para dentro, depois disse para ela dançar mexendo o quadril e seguiu dizendo a ela para colocar a mão no seio direito e massagear, depois para ela tirar a blusa, sentar com as pernas abertas e agir “como se estivesse em cima de um cara que tá te comendo”. Eduardo seguiu dizendo para ela imaginar que está machucando e agir como se não estivesse gostando, depois a mandou gritar. Talita realizou todos os comandos dados por Eduardo, sem demonstrar estar se emocionando com a situação. Fabio interveio dizendo para Eduardo procurar “o que pega nela”. Eduardo, então, mandou Talita lambe a mão, depois mandou-a colocar a mão dentro da calça, massagear a vagina e lambe novamente a mão. Ela lambeu a mão e arregalou os olhos, parecendo estar ironizando a situação, em diálogo com a platéia. Eduardo caminhava de um lado para o outro por fora do quadrado, parecendo aflito, enquanto dava a ela novos comandos: mandou-a andar, depois pular e terminou a mandando ficar de quatro como se estivesse dando para um cara. Depois disso, Fabio finalizou o improviso e Talita abraçou Eduardo, enquanto Fabio solicitava mais uma dupla.

A dupla seguinte era Lucia e Amanda. Primeiramente com Lucia dentro do quadrado e Amanda do lado de fora. Amanda começou ordenando que Lucia rebolesse. Lucia fechou os olhos e começou a rebolar. Depois disso, Amanda ordenou que Lucia batesse os pés no chão, depois que fizesse gestos delicados. Prosseguindo, ela disse para Lucia mostrar medo e questionou: “O que te assusta? O que você tem medo? O que você tem medo de mostrar da tua sexualidade?” Diante destas questões, Lucia parou no quadrado e Fabio entrevistou dizendo para Amanda: “Seja mais objetiva. O que você quer que ela faça?” e Amanda prosseguiu: “Mostra a

tua sensualidade.” Lucia começou a passar as mãos pelo corpo, mexendo o quadril e Amanda ordenou: “Fala! O que você tá sentindo?” Lucia respondeu: “Prazer no meu corpo, tesão, nervoso, medo.” E Amanda prosseguiu: “Então bota pra fora esse medo.” E Lucia começou a dizer: “Medo de não saber quem eu sou, de não ter certeza, de ser demais, de ser de menos, de falar alto demais, baixo demais, medo de ser muito feliz, de ser muito triste (...)” Enquanto ela falava Amanda a interrompeu e deu início a uma série de comandos em seqüência: Faz careta! Tira a blusa! Tira a calça! Dança! Gira! Senta de perna aberta! Abre os braços e fica a vontade! Levanta! Rebola! Fica de costas! Lucia fez tudo que Amanda ordenou e assim, Fabio finalizou este improvisado e inverteu a dupla.

Com Amanda dentro do quadrado, Lucia começou ordenando que ela pulasse de olhos abertos e disse: “A partir de agora, você não vai mais fechar os olhos”. Lucia seguiu dizendo para ela parar de pular e começar a socar o ar, depois ordenou que ela batesse em si mesma. E seguiu pedindo para que ela batesse no próprio rosto. Depois disse para Amanda abrir a perna e se masturbar, sem fechar os olhos e disse: “Fala o que te vem a cabeça, sem pensar!”. E Amanda disse: “Tesão.” Depois Lucia disse para ela pular e logo em seguida para ela parar de pular. Fabio interviu dizendo para a Lucia ter mais objetividade. Lucia deu continuidade, dizendo para Amanda tirar meleca do nariz e passar no rosto e depois ordenou que ela tirasse a calça, depois a calçinha e começasse a se masturbar de frente para o público. Depois, Lucia disse para Amanda dar um tapa no próprio rosto e continuar se masturbando. Amanda realizava todas as ordens de Lucia que seguiu dizendo para ela se vestir, momento em que Fabio encerrou o exercício, pedindo que as duas se olhassem. Elas se olharam e se abraçaram. Interessante notar que durante toda esta segunda etapa do exercício, Amanda manteve o olhar direcionado para o horizonte, não estabelecendo contato visual nem com Lucia nem com a platéia.

A exposição corporal e a ênfase na sexualidade presente nesta e em outras atividades do grupo levou-me a questionar os alunos sobre este aspecto durante as entrevistas. Primeiramente, perguntei sobre o exercício da ordem, que não suscitou comentários sobre a ênfase na sexualidade, como pode ser notado neste fragmento de entrevista com Lucia.

“Pesquisadora: E, por exemplo, no caso, deste exercício, como é que você viu o manejo do grupo? Assim, da maneira como as pessoas conduziram de fora e da maneira como as pessoas que estavam dentro do quadrado, entraram? Como é que você viu de modo geral?”

Lucia: Vi que as dificuldades aparecem pra todo mundo. Mas eu sempre acho, sempre tenho tendência a achar que as pessoas que comandaram eram mais lúcidas do que eu. As que comandaram, mais lúcidas, ou mais criativas entre aspas, mais objetivas, entre aspas, porque eu acho que eu não consegui o que eu acho que outras pessoas conseguiram.” (entrevista).

Com esta resposta prossegui questionando sobre o exercício da ordem:

“Pesquisadora: E quanto aos conteúdos? Porque assim, o exercício era chegar ao limite do outro. O que você acha que surgiu, assim, como conteúdo do que as pessoas buscaram provocar?

Lucia: Os conteúdos que surgiram de quem estava no quadrado?

Pesquisadora: É e de fora também. O que você achou?

Lucia: Eu acho que por ser a primeira vez que a gente fez, foi um pouco limitado. Assim, muito a parte sexual, do corpo.

Pesquisadora: E porque você acha que esse caminho foi de certa forma privilegiado?

Lucia: Porque eu acho que é o tabu mais proibido hoje em dia, é e não é, porque também é a coisa mais explorada e mais mostrada, mas talvez por isso também, seja também ainda um tabu, então eu acho assim, muito maluco, ou talvez seja a forma mais fácil, mais rápida de você expor uma pessoa, ainda é, menos elocubrada, mais rápida, tem que pensar menos talvez.” (entrevista).

A reflexão sobre a sexualidade ter sido o caminho privilegiado para encontrar o limite do outro, abre-se para uma discussão que Foucault (2001) empreende em seu texto *Prefácio à transgressão*, no qual o autor remete-se aos discursos modernos que desnaturalizam a sexualidade em formas sistemáticas de interdito que a coloca como objeto e instrumento de transgressão. Depois de abarcada por estes discursos, a sexualidade passou a ser um lugar de interrogação de limites e de gestos de transgressão:

Que seja suficiente hoje em dia nos perguntarmos que obstinada linguagem não discursiva é essa que irrompe há quase dois séculos em nossa cultura, de onde vem essa linguagem que não é acabada, nem sem dúvida senhora de si, embora seja para nós soberana e nos domine, imobilizando-se às vezes em cenas que se costuma chamar de ‘eróticas’ e subitamente se volatizando em uma turbulência filosófica na qual parece perder o chão (Foucault, 2001, p. 35-36).

Interessante notar que a sexualidade foi privilegiada neste exercício da ordem, na busca pelos limites, caminho escolhido por quem estava fora do quadrado para conduzir quem estava dentro. Este limite indeterminado era o objetivo que movia o exercício da ordem, atividade que

permite uma reflexão sobre a produção da emoção cênica que, neste contexto, possibilitou dar a ver os contornos que desenharam diferentes limites entre vida e ficção no campo estudado.

A idéia de testar os limites do outro, apresentou-se como um meio de, pela relação entre quem está dentro e quem está fora, explorar as emoções que ali se produziam, afetando o outro até que ele chegasse ao limite. Para isto, fez-se necessário que ambos os atores em cena estivessem engajados na idéia e ao mesmo tempo estivesse em consonância um com o outro, em uma entrega que permitisse a produção da emoção que levasse o outro ao limite, conforme a proposta feita por Fabio.

No exercício com a primeira dupla, Talita, na tentativa de encontrar o limite de Eduardo, trouxe para a cena aquilo que Bakhtin (1976) chama de presumido, quer dizer, complementos extra-verbais que participam dos sentidos produzidos na situação, o elo entre o dito e o não dito. Na primeira semana do curso, Fabio passou um exercício no qual um ator por vez, deveria ir à frente dos demais para expor algo seu ao grupo. Neste exercício, Eduardo, que tem cílios grandes e volumosos, depois de tirar a camisa e enrolá-la na cabeça, caminhou com o peito arqueado pela sala, depois olhou para a platéia e perguntou se parecia que ele estava usando rímel. Em seguida, contou que quando era pequeno uma colega da escola disse a ele que todos sabiam que ele usava rímel e que isso era coisa de menina. Talita, que assistia essa cena, resgatou no exercício da ordem sentidos que haviam sido produzidos no exercício da exposição. Ela inicia o exercício questionando a masculinidade de Eduardo, depois de ter presumido que este seria o caminho mais fácil de levá-lo ao limite, fazê-lo não agüentar mais. O que Talita presumiu emergiu como sentidos produzidos no exercício da exposição, na relação entre verbal e extra-verbal e que na situação do exercício da ordem foram resgatados por Talita como meio de tentar levar Eduardo à um limite.

A disponibilidade de Eduardo em participar, entregando-se ao acontecimento, possibilitou o encontro entre ambos. Talita, engajada na idéia de encontrar o limite de Eduardo, mostrou-se atenta aos seus movimentos, de modo que ambos afetavam-se envolvidos em uma meta em comum, produzindo um envolvimento que os ligava em um acontecimento cênico. No momento em que Eduardo pára no meio do quadrado, com as mãos na cintura, ele é arrematado pelos efeitos de sentido operados, fazendo com que ele não pudesse mais: ele pára no meio do quadrado, ele não podia mais executar. Mas ele não pede para parar, ele não se retira do centro do quadrado.

Eduardo colocou as mãos no rosto e começou a chorar, atitude do corpo que remete à emoção que estava sendo engendrada em devir e que se objetiva em movimento corporal, justamente por ele ter se deixado envolver na proposta do exercício e na relação que ambos (Talita e Eduardo) construíram juntos, uma vivência rítmica, na qual, os atores são como que possuídos, sem a distância do *eu-para-mim* como diz Bakhtin, criando um espaço no qual fluía em devir a cena que se fez no jogo entre ambos e não uma cena representada, na qual os atores mantêm relativa distância do acontecimento apoiados em outras referências, como a personagem.

A entrega de Eduardo ao jogo e a atenção de Talita em perceber os pequenos movimentos que esboçavam a emoção sendo engendrada configuraram este encontro entre dois corpos que se afetaram, pois Talita não era apenas quem ordenava operando efeitos incorporais sobre Eduardo, ela estava atenta ao corpo do colega, à atitude que ele ia esboçando, quer dizer, atenta ao que passava, atualizando-se no corpo de Eduardo, que com isto indicava caminhos a serem seguidos neste jogo.

Interessante designar isto como jogo, muito comum no campo da atuação: o jogo cênico. Mas que tipo de jogo é esse? No caso do exercício da ordem, um jogo sem vencedor nem derrotado. Há uma regra clara: quem está fora ordena, quem está dentro obedece, mas isto não constitui uma disputa, pelo contrário, deve haver cooperação por meio do envolvimento com o outro. Afinal o que se quer produzir é o acontecer cênico e não vencedores e perdedores, lembrando o que Deleuze (2006d) chamou de jogo ideal:

(...) afirmar todo acaso, fazer do acaso um objeto de afirmação. E, se tentamos jogar este jogo fora do pensamento, nada acontece e, se tentamos produzir um resultado diferente da obra de arte, nada se produz. É pois o jogo reservado ao pensamento e a arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo para dominá-lo, para apostar, para ganhar. (Deleuze, 2006c, p. 62).

É um jogo colaborativo, no sentido de que se faz necessário este engajamento com o outro, disponibilizar-se para a entrega ao acontecimento, quer dizer, deixar o outro afetar, deixar reverberar e deixar passar. Por outro lado é estar atento ao que nasce, ao que vai se esboçando, abrindo caminhos pelas margens, fazendo acontecer o que se atualiza em acidente⁴⁶ cênico. O jogo artístico não pode ser movido pelo querer mostrar, é preciso abrir mão da

46 Deleuze diferencia acontecimento de acidente: “O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (Deleuze, 2006c, p. 152).

vitória e entrar no jogo, deixar o outro afetar, deixar passar, abrir mão de querer mostrar em virtude do deixar acontecer.

O novo nasce em prolongamentos produzindo algo diferente quando a dupla foi invertida: apesar de geograficamente situada do lado de dentro do quadrado, Talita permaneceu do lado de fora, no sentido de que eles prolongaram o envolvimento emocional que havia sido construído na primeira etapa do exercício. Talita continuava provocando Eduardo, como quando ela arregala os olhos para a platéia, ironizando as ordens de Eduardo. O envolvimento criado na primeira etapa do exercício é cortado na inversão da posição no quadrado, mas sendo fluxo que se prolonga, engendrou uma diferente maneira de Talita permanecer testando Eduardo. A idéia de que os cortes nunca cessam um movimento, mas os transformam.

Diante dos processos observados no jogo de Talita e Eduardo, e agora de Amanda com Lucia, torna-se possível dizer que a produção da emoção para o acontecer cênico se deu por meio de um envolvimento que implica em disposição a entrega ao outro jogador, àquele com quem se constrói este espaço cênico, numa relação que permite circular tensões, afetos, ações, reações que caracterizam a cena que nasce do imprevisível. Quando Amanda pediu para Lucia colocar o medo para fora, ela pedia algo que Lucia não podia oferecer, pois não há nada para ser colocado para fora, mas sim a possibilidade de criar uma relação com o outro, de modo que nesta relação, o medo fosse produzido.

Amanda dizia: “Mostra teu medo, mostra tua sensualidade” e Lucia, que até então estava realizando todos os comandos dados por ela, pára no meio do quadrado, sem saber o que fazer, pois seja medo, seja sensualidade, enfim, seja lá o que for, é na relação, mais precisamente no envolvimento emocional que a relação pode vir a engendrar, que esta sensualidade ou este medo se produz.

Interessante notar que apenas quando Eduardo estava dentro do quadrado e Talita fora Fabio não intervém. Importante indicativo que aponta para a produção da emoção que aconteceu no envolvimento entre os atores. Nos demais exercícios, Fabio interviu pedindo para se ter mais objetividade, para procurar o que “pega” no outro, tentando direcionar os atores ao envolvimento com o outro que permitisse produzir emoções que levassem quem estava dentro ao limite, o que no caso de Amanda e Lucia, não foi observado.

Durante o jogo com Amanda ocupando o lugar de dentro do quadrado, nenhum momento da observação caracterizou a objetivação de emoções engendradas na/pela relação

entre ambas. Amanda seguia as instruções de Lucia com ações mecânicas. Interessante notar que durante esta etapa do exercício, Amanda realizava todos os comandos com o olhar fixamente voltado para o horizonte, não estabelecendo contato visual com Lucia ou com os espectadores, distraíndo-se da ação que seguia realizando. O hábito pode fazer com que o corpo execute uma ação costumeira, enquanto o movimento virtual permanece distraído do movimento corporal. A proposta de encontrar o limite do outro não se realiza, pois a atenção que dirige a percepção engendrando devires não estava voltada para a situação. Deste modo, não se produziram as emoções necessárias para que aquela que estava dentro do quadrado fosse levada ao limite.

Vale trazer aqui o conceito de distração discutido por Kastrup (2004), pois permite compreender este afastamento da situação:

(...) a distração é um funcionamento onde a atenção vagueia, experimenta uma errância, fugindo do foco da tarefa para a qual é solicitado prestar atenção e indo na direção de um campo mais amplo, habitado por pensamentos fora de lugar, percepções sem finalidade, reminiscências vagas, objetos desfocados e idéias fluidas, que advém do mundo interior ou exterior, mas que tem em comum o fato de serem refratárias ao apelo em questão (ibid., p. 8).

Importante destacar que Kastrup (ibid) diferencia dispersão de distração. A primeira implica em constante mudança no foco da atenção, impossibilitando a concentração, já a distração implica apenas em afastamento da atenção para o foco solicitado na situação em questão, de modo que a distração também implica em concentração. “Vale notar que ao restringir a atenção ao ato de prestar atenção, identifica-se o processo de concentração ao de focalização, que como veremos não se sobrepõem (...)” (ibid., p. 8).

Amanda distraía-se da situação, mantendo o foco de sua atenção distante. Deste modo, bloqueou-se a passagem de fluxos engendrados nos acontecimentos-efeitos produzidos na relação com Lucia. Sobre este afastamento da situação por meio do deslocamento no foco da atenção, vale retomar a discussão sobre a ênfase na sexualidade presente no exercício da ordem. Retomando a idéia lançada por Foucault (2001) de que a sexualidade se fez objeto e instrumento de transgressão em decorrência dos discursos modernos, discute-se a idéia de transgressão a partir do exercício com Amanda.

Neste exercício produz-se algo singular: a atriz não sai do jogo, ela permanece no centro do quadrado, mas não permite a passagem de fluxos que a levassem a um limite. A

sexualidade foi o caminho privilegiado por Lucia, assim como pelos demais jogadores que ocuparam o lado de fora do quadrado na busca por levar o outro a um limite indeterminado. Amanda não se entrega à cena, mantendo seu afastamento do jogo por meio da atenção. Ela permanece no centro, recusa o jogo sem abandoná-lo. Por meio de ações mecânicas, a cena foi dessexualizada pela mecanicidade de seus gestos, dando a ver limites invisíveis desenhados por forças produzidas naquele contexto, e não apenas os limites de um quadrado no chão, onde a atriz resiste ao lugar que ocupa. A transgressão situada no acontecimento, não é algo pré-estabelecido, mas uma transposição que não cessa de recomençar. “A transgressão é um gesto relativo ao limite (...)” (Foucault, 2001, p. 32). Singular que afirma o limitado e o ilimitado, a transgressão situa-se no jogo com os limites, neste caso, gestos mecânicos que escaparam da produção tanto do erotismo, como da emoção cênica, fazendo com que esse limite buscado, esse não agüentar mais não fosse produzido.

Interessante refletir sobre a ação mecânica de Amanda no exercício da ordem, juntamente a um episódio que aconteceu na quinta semana, na qual, Fabio passou um exercício que consistia em reproduzir os movimentos do caminhar sem tirar os pés do chão: um pé se apoiava no calcanhar enquanto o outro na ponta do pé, intercalando o movimento, de modo que o corpo parecia estar caminhando, sem tampouco sair do lugar. Muitos alunos demonstraram dificuldade em realizar esta atividade. Lucia, uma das alunas, pediu a Fabio que explicasse novamente o exercício. Ele explicou e após um tempo, os alunos conseguiram realizar o exercício, sendo que a maioria realizava em ritmo lento. Aos poucos, Fabio inseriu novos comandos: primeiro pediu que eles mantivessem os movimentos com as pernas e inseriu outra atividade para os braços, com comandos distintos das pernas. Os atores confundiam os comandos e demonstravam dificuldade em realizar o exercício. Fabio explicou à turma que estas atividades são importantes para a criação de novas sinapses, para que o ator possa, por exemplo, fazer uma cena, na qual ele esteja dizendo algo agressivo, enquanto faz gestos lentos, sutis. Fabio prosseguiu pedindo que os atores começassem a falar sobre o seu dia, ao mesmo tempo em que executavam os movimentos com as pernas e com os braços. Apenas uma aluna, que tem formação em balé clássico, conseguiu chegar à etapa de realizar todos os comandos e falar sobre o seu dia ao mesmo tempo.

Durante este exercício, foi necessário que os alunos tornassem habituais os movimentos de cada etapa antes de avançarem para a próxima, inserindo um novo movimento somente

depois de automatizar o movimento da etapa anterior. Os alunos tinham que repetir várias vezes o mesmo movimento até que pudessem esquecer-se dele para inserir um novo comando. Este exercício assemelha-se aos exercícios do método Kuleshov, que Large (2000) ampliou inserindo texto desconexo dos movimentos que o corpo segue realizando. Cabe aqui apontar algumas especificidades encontradas neste exercício passado por Fabio, no qual os alunos, inclusive Amanda, enfrentaram dificuldade em realizar os comandos, dificuldade também relatada por Large na sua prática com atores.

Neste tipo de exercício é preciso repetir cada etapa do movimento até que ele se torne habitual, de modo que o ator possa distanciar-se deste e focar a atenção na execução de um próximo comando, tornando-o habitual e assim por diante. A precisão que marca cada movimento a ser executado demanda que a atenção não se fixe em apenas um dos movimentos, pois os movimentos de cada parte do corpo devem ser executados concomitantemente aos movimentos de outras partes do corpo. Contudo, demanda uma atenção especial às sensações do corpo e à distribuição de movimentos que passam. Deste modo, mesmo que cada parte do movimento caracterize movimentos habituais, há ao mesmo tempo enorme investimento da atenção na distribuição dos movimentos que passam pelo corpo, atenção à sinestesia que mantém diferentes movimentos sendo executados concomitantemente.

De modo muito diferente situam-se os movimentos que Amanda executava sob comando de Lucia. Isto porque não havia marcações que exigissem a precisão dos movimentos, tampouco a distribuição de diferentes ações para diferentes partes do corpo, o que permitiu que Amanda se distanciasse da ação que seguia realizando com a atenção voltada para algo alheio ao acontecimento cênico.

No exercício passado por Fabio, na quinta semana, assim como no método Kuleshov, os movimentos realizados implicam em atenção voltada para a ação que permite a execução de movimentos previamente planejados, tendo em vista a realização precisa dos comandos recebidos. Por outro lado, o exercício da ordem demandava atenção às relações ali produzidas, entregando-se ao acontecimento, de modo que a atenção implicasse em movimentos virtuais que engendram emoções passando para o atual uma atitude corpórea de um ator imerso no acontecimento cênico, emoção que não se produziu em Amanda, justamente por ela ter distanciado sua atenção do jogo com Lucia, realizando ações mecânicas, que neste caso não exigiam a precisão na execução de comandos, como no método Kuleshov.

Quando Bergson (2001) discute a idéia de que na comicidade, o riso nasce da percepção de um corpo que segue realizando uma ação costumeira enquanto a idéia está voltada para algo que não a ação que realiza naquele momento, ele auxilia na reflexão sobre o episódio aqui discutido. No jogo entre Amanda e Lucia, esta última situada fora do quadrado, na tentativa de encontrar algo que “pegasse” na colega, que a envolvesse, nada conseguia, no sentido de que não se objetivava em seus movimentos algo, uma expressão facial, um movimento gestual que indicasse que alguma emoção estava sendo produzida pela situação. Lucia dizia para ela tirar a roupa, se masturbar, e ela seguia executando os comandos, sem que seu corpo esboçasse, em atitude, emoções relacionadas à situação cênica.

Muito diferente foi o que aconteceu com Eduardo, que vivia as ações que realizava, envolto nas mesmas por meio da relação com Talita. Engendrando um estado emocional efetado no momento em que ele parou, colocando as mãos na cintura e que se intensificou logo que ela pediu para ele tirar as mãos da cintura, que por sua vez atualizou a passagem em choro, de modo que esta passagem do virtual para o atual caracterizou um momento de osmose como diz Gil (2004b), entre Eduardo e Talita naquele espaço. Naquele momento, não havia representação de papel, havia experimentação, jogo que se faz do lançar-se no desconhecido, disponibilidade para preencher o vazio do quadrado por meio de afecções engendradas no envolvimento que faz nascer o novo em atualizações que fluem pelos corpos.

Dois corpos que ocuparam o vazio do quadrado no chão, este espaço preenchido por um acontecimento produzido por meio dos afetos, intensidades que ali circulavam, no seio deste dispositivo artístico que se situa no jogo entre cena e vida. O devir-cênico é produzido em Eduardo pela entrega, permitindo que este jogo constituísse vida por meio dos fluxos que por ali passavam. “Para bem pintar um peixe, escrevia um pintor japônes, é preciso aprender a tornar-se peixe” (Gil, 2004a, p.15) Não há nada que diga antecipadamente como encontrar o limite do outro, fazê-lo não agüentar mais, mas por meio do envolvimento que se estabelece entre jogadores, vivifica-se o vazio do espaço, produzindo emoções intrínsecas ao acidente cênico.

Quanto à esta questão do envolvimento, vale remeter ao filme “Totalmente Kubrick”⁴⁷, que aborda a história de um inglês que se fez passar por Stanley Kubrick, envolvendo diversas pessoas do campo artístico com as quais ele se relacionava. Dentre estas pessoas, havia um

47 Título original: “Colour me Kubrick”, diretor: Brian W. Cook, ano de lançamento: 2005.

cantor que, acreditando estar se tornando amigo do clamado diretor de cinema norte-americano, ficou fascinado pelas promessas de ser lançado em um novo filme que estava em fase de preparação do roteiro, levando o farsante a festas, boates e restaurantes famosos.

O impostor que se passava por Kubrick freqüentava estes lugares sem gastar nem um centavo, pois a confiança nas promessas do então cineasta envolviam o cantor de tal modo que sua atenção permanecia voltada à idéia de que aquela amizade seria promissora para sua carreira, distraíndo-o da incoerência que permeava esta relação, na qual, um tão importante diretor de cinema norte-americano nunca tinha dinheiro para pagar sua bebida no bar.

Este envolver-se no acontecimento faz com que o ator permaneça emocionalmente fiel à cena que ali se produz, distraíndo-se da idéia de que aquilo é só uma cena, de que a delimitação é só uma fita crepe no chão, enfim, mantendo a atenção na relação com o outro, na cumplicidade de quem compartilha um espaço que faz nascer uma cena pelas emoções realmente vividas e não simplesmente imaginadas, movendo os corpos no desenrolar cênico. Isso porque, viver uma emoção é muito diferente de imaginar uma emoção, mesmo que este imaginar possa, por meio da idéia que vai sendo intensificada pelo envolvimento com a mesma, produzir emoção.

O ator neste contexto é preparado para localizar o acontecimento puro, usado para o que Deleuze chamou de contra-efetuação. O ator duplica, torna-se “(...) comediante de seus próprios acontecimentos (...)” (Deleuze, 2006c, p.153). O ator, neste caso, permanece no instante, *Aion*. Deleuze (2006c), em diálogo com os estóicos, traz a noção de Aion em oposição ao Cronos, que quantifica o tempo no espaço. De modo distinto, o Aion refere-se a um tempo eterno, instante que divide ao infinito passado e futuro. Este instante é o da operação pura, da quase-causa, instância paradoxal que não tem espessura, nem extensão e não pára de se subdividir. O ator não apenas permanece no instante de um passado-futuro ilimitado, Aion, ele também encarna esta potência, vivifica, efetua, ou melhor, contra-efetua, localiza o instante e o incorpora, duplicando-o.

É neste sentido que existe um paradoxo do comediante: ele permanece no instante, para desempenhar alguma coisa que não para de se adiantar e de se atrasar, de esperar e de lembrar. O que ele desempenha não é nunca um personagem: é um tema (o tema complexo ou o sentido) constituído pelos componentes do acontecimento, singularidades comunicantes efetivamente liberadas dos limites dos indivíduos e das pessoas (Deleuze, 2006d, p. 153).

Neste dispositivo artístico pede-se ao ator que se entregue à cena, que seja possuído pelo ritmo, deixando afetar-se de modo que se produza o estado psicológico que a circunstância dramática evoca, por meio de um mergulho na situação que impeça o distanciamento do eu-para-mim, que Bakhtin chama de movimento dionisíaco: “O homem plasticamente acabado – o outro afunda-se num vivenciamento intracorpóreo amorfo porém único. O eu-para-mim ainda não está isolado nem se contrapõe aos outros como categoria essencialmente distinta de vivenciamento do homem” (Bakhtin, 2003, p.49).

O ator, então, assume a tarefa de dinamizar um estado psicológico e exercê-lo em vivência de modo sincero. Lucia em entrevista disse:

“Eu detesto a mentira, não consigo, porque é mentira, entendeu? Agora, é muito maluco, porque eu sou atriz, então de certa forma eu trabalho com a mentira, e eu tenho um faro para mentira enorme, então é complicado.” (Lucia, sic).

A sinceridade de movimentos correspondentes ao estado emocional caracteriza esta tarefa: dinamizar, viver o instante, nascendo a cena como acidente que efetua esse acontecimento puro, que o ator galvaniza e tira proveito, duplica-o em cena. “O ator é do Aion: no lugar do mais profundo, do mais pleno presente, presente que se espalha e que compreende o futuro e o passado (...)” (Deleuze, 2006c, p. 153).

O ator vive todas as dores em uma só dor, o acontecimento puro, intensidades que circulam pelo corpo em devir, o ator as intensifica porque quer encarná-las, corporificar esta dor na vivência imediata da circunstância cênica. Neste cinema, a criação do ator consiste em evocar não um personagem, mas como diz Deleuze (2006c) um tema, encarnar um acontecimento fazendo nascer movimentos, gestos, atos, enfim, a vida registrada na imagem.

Vale apontar aqui o uso da respiração, que recebe atenção nas práticas de atuação. Fabio costumava, durante os exercícios propostos aos atores, pedir que eles prestassem atenção na respiração, aspecto que também apareceu nas entrevistas. Remete-se aqui a dois fragmentos de entrevista, primeiramente de entrevista feita com Lucia, na qual ela fala sobre o uso da respiração na preparação do corpo para a cena:

“Lucia: No curso eu tento mexer com tudo que eu tenho acessível, a gente trabalha muito com respiração, é uma coisa que eu trabalho muito tanto no curso quanto na construção de um personagem pra um espetáculo. Respiração, muito. Porque te traz para o momento presente, muda, você fica consciente do momento presente.

Pesquisadora: Mas em que sentido? Como que a respiração te traz essa consciência?

Lucia: Respirar, você estar consciente da sua respiração, deixar as diferentes maneiras de respiração te levar para uma certa emoção, para um certo gesto. No Antunes⁴⁸, ele trabalha muito a respiração e assim, você fazer um gesto puro, sem ar, você fazer um gesto com ar é muito diferente assim, é muito mais orgânico, verdadeiro. E também a respiração é uma coisa boa, que é um ir e não ir ao mesmo tempo, quando você não está respirando, você está com a respiração presa, você tá com uma ansiedade enlouquecida, então você está com alguma coisa na frente, ai, eu tenho que pegar aquela garrafa, eu tenho que pegar aquela garrafa, entendeu? Então não te dá a possibilidade pra você não pegar essa garrafa e isso é uma coisa muito legal assim, porque quando você vê um ator em cena que tá só com aquilo na cabeça, eu tenho que pegar essa garrafa, você não tem o interesse, agora se você vê o ator com a possibilidade de ele não pegar essa garrafa, você vai ter interesse naquilo, eu tô exemplificando só porque eu construo o corpo tentando trabalhar com ar e oxigenar todas as partes, que normalmente a gente nem se lembra que existiam, costas, pensar uma coisa meio 360 graus mesmo(...)" (entrevista).

Em entrevista feita com Camila, este aspecto também é relatado na preparação corporal para a cena:

“Pesquisadora: Quais são os recursos pessoais que você disponibiliza pra trabalhar seu corpo em cena?

Camila: Olha, eu faço muito trabalho de conscientização respiratória, de respiração diafragmática, pra mim é até fácil fazer exercícios que respira por aqui, então isso é uma coisa que eu tenho uma conscientização grande (...)" (entrevista).

A respiração, movimento corporal que é tanto voluntário quanto involuntário, remete a este paradoxo do ator, pois modifica o ritmo do corpo, pode ser ofegante, fazendo o sangue circular e o coração acelerar, pode ser lenta, profunda, enfim, há modos de respirar, modos que alteram estados corporais, quer dizer, movimentos utilizados pelo ator para lidar com o paradoxo do seu trabalho, na busca pelo acontecimento. O modo de respirar imprime um ritmo que pode vir a potencializar a encarnação, esta contra-efetuação que o ator opera e que o coloca

48 Antunes Filho, diretor do Centro de Pesquisas Teatrais (CPT). Antunes trabalhou com teatro, tele-teatro e cinema. Montou a peça *Macunaíma* de Mario de Andrade, que percorreu 20 países. Também criou peças para tele-teatro como *O urso* de Anton Tchecov. Dirigiu apenas um filme: *Compasso de espera*. Antunes Filho lançou um novo método de atuação iniciado na montagem da peça *Vereda da Salvação* de 1964, “método que já tinha começado na "Vereda", de colocar em situação o ator, para ver o que pintava. Improvisar milhares de horas” (Antunes Filho, 2000).

na vivência das intensidades que a cena solicita, permitindo assim, uma entrega que faça reverberar. “O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida” (Deleuze, 2005, p. 227). O espaço cênico tem suas especificidades que não cansam de lembrar que aquele é o espaço da ficção. O ator mergulha no corpo para atingir a vida, para circular por este espaço e situar-se na fronteira entre cena e vida, que se misturam sem se confundir e sem se anular: o paradoxo está presente em cada movimento.

6. ACABAMENTO

*Não é monstruoso que esse ator aí,
Por uma fábula, uma paixão fingida,
Possa forçar a alma a sentir o que ele quer?*

Hamlet

(Shakespeare, 1997, p. 30)

O estúdio no qual esta pesquisa foi realizada dispõe de cursos de atuação voltados para cinema, consolidando uma prática de atuação que insere o ator em um ritual que visa produzir a efetuação de emoções no corpo condizentes à cena a ser filmada. Com a turma em que foi feita esta pesquisa novos procedimentos estavam sendo utilizados no trabalho de preparação do ator, como a prática da bioenergética, desenvolvida como procedimento psicoterapêutico e a prática Kundalini desenvolvida por Osho para meditação. Um contexto marcado pelas fronteiras entre arte e vida, colocando o ator em jogos, vivências que o inserem na situação cênica.

O exercício da ordem permite explicar um pouco sobre este dispositivo artístico que quer fazer viver, acontecer a situação cênica proposta. Aquele que se situa fora do quadrado é quem dá as ordens: ande, pule, masturbe-se, enfim, o fora esquadrinha o lugar de quem deve operar com verbos, quer dizer, efeitos incorporais que, como diz Deleuze (2006c) não existem, mas insistem, subsistem. Utilizados para atuar na pele, na superfície, afetam os corpos de modo que nestes engendra-se a atitude que a cena pede, isto é, atualizações que caracterizam o acidente cênico.

A virada do século XIX para o XX não caracteriza apenas o momento da “crise na psicologia” e o advento do cinema, foi também um período marcado por diversas teorizações sobre a atuação cênica, colocando uma questão filosófica, antecipadamente debatida por Diderot (1985) no texto *Paradoxo sobre o comediante*, paradoxo que nos remete ao que Deleuze (1981) chamou de mundo fraturado em movimentos pertencentes aos corpos e imagens pertencentes à consciência.

Se na psicologia o debate foi posto pelas teorias dominantes na época, materialismo mecanicista *versus* idealismo, na atuação cênica o debate pode ser caracterizado por este paradoxo do ator, bem apontado por Vygotsky (1982a) em referência a Diderot, que caracteriza o debate entre o realismo da “verdade” em cena, quer dizer, uma atuação com base em um estado emocional vivido, como na concepção de Stanislavski, na primeira fase de suas pesquisas, em oposição ao movimento preciso produzido no treinamento oferecido pela biomecânica de Meyerhold. Oposição que coloca em questão o movimento cênico previamente elaborado que o ator domina e executa *versus* o movimento que parte das emoções vividas em cena.

Um debate que está intrinsecamente relacionado à questão da autoria da criação e que emergiu na pesquisa de campo, por meio da problematização da própria questão de pesquisa: a criação do corpo em cena. Quanto a isso se remete aqui a um trecho de entrevista com Fabio, no qual ele diz:

“(...) quando eu digo o corpo criativo, o criar, ele é pertinente ao trabalho do ator, independente da linha de trabalho que ele segue, no nosso trabalho que é um movimento de vivenciação, de viver aquela situação, uma coisa mais visceral, mais artaudiana, mesmo ali a racionalidade sempre tá presente, então nessa racionalidade é possível alimentar com a sua criatividade, o que é perigoso falar em corpo criativo é o corpo adornado, o corpo enfeitado, então é o corpo que tá o tempo todo querendo mostrar algo criativamente, não é isso. A criatividade que nasce do impulso, que nasce da espontaneidade, que nasce de uma escolha imediata e rápida é diferente da criatividade que nasce de um pensamento estruturado, de um pensamento organizado, no sentido daquilo que a pessoa acredita que vá surtir algum efeito, porque nesse movimento ela está querendo surtir algum efeito, ela está querendo mostrar algo e não estar vivendo aquela situação, ela tá com um olhar de quem olha de fora e não de quem está vivendo aquela coisa de dentro, por isso essa diferença, cuidado ao usar essa palavra, corpo criativo” (Fabio, sic).

Em um dispositivo artístico que trabalha com a produção da emoção no corpo do ator, Fabio coloca em discussão a própria concepção de criação. Este debate sobre o ator ser criador remete ao planejamento, domínio por parte do ator da totalidade da personagem e desta no todo da obra. No caso de uma prática de atuação que ritualisticamente visa produzir um acontecimento por meio do envolvimento dos atores em cena, tal planejamento ou tal domínio

do movimento não devem pertencer ao ator, para que este atue no imediatismo da situação, reverberando uma discussão sobre criação e autoria.

A virada do século XIX para o XX esteve marcada pela consolidação das sociedades modernas, caracterizando-se por uma visão antropocêntrica, ou seja, a idéia de que o ser humano é responsável pela autoria do mundo. O Iluminismo, um dos principais projetos da modernidade, baseava-se nos princípios de igualdade, liberdade e fé na razão, visando alcançar a emancipação humana por meio de planejamento racional e organização social (Harvey, 1994). Neste período da virada (século XIX-XX), o diretor, responsável por coordenar os elementos cênicos tendo em vista a totalidade da obra aparece como figura de destaque para atuação cênica, exercendo grande poder sobre o trabalho do ator, especialmente na obra cinematográfica.

A discussão sobre a autoria da criação vem marcada por esta elaboração da totalidade, uma relação de domínio sobre a obra criada por meio do planejamento, exercendo relativo controle sobre a própria produção. O diálogo com autores que operam um descentramento do sujeito em oposição ao antropocentrismo moderno permitiu um olhar que problematizou um debate imbricado no próprio problema de pesquisa: a criação do corpo em cena.

A análise dos episódios feita por meio de momentos selecionados pôde apontar acontecimentos singulares produzidos neste dispositivo artístico, o que mostra os diversos modos de criação, que impedem uma generalização, mesmo dentro de um específico método de atuação. Ser ou não ser criador, eis a questão que esta pesquisa não buscou responder, pois situa a criação no dispositivo como acontecimento singular. Deste modo, a análise dos episódios selecionados visou os processos de criação do corpo em cena, a partir do contexto situacional no qual se engendraram. Neste espaço esquadrinhado que quer produzir a sincera vivência de um estado emocional, singularidades que escapam a delimitações prévias foram produzidas.

O espaço que o corpo do ator ocupa é por principio paradoxal: “(...) a cena transfigurada do ator não é espaço objetivo? E todavia, é investida de afetos e de forças novas, os objetos que a ocupam ganham valores emocionais diferentes seguindo os corpos dos atores, etc” (Gil, 2004b, p. 47). O ator se insere neste espaço paradoxal, situa seu corpo de modo a ser conduzido ao jogo e não se sabe o que pode acontecer. Dar a ver estas singularidades

produzidas reafirma a idéia de que a criação, aquilo que faz nascer o novo, o diferente, se efetua de modos diversos.

O trabalho do ator se dá em vivência, movimento que não cessa, o ator disponibiliza seu próprio corpo ao preparador ou ao diretor sendo mais que conduzido, pois dinamizando a cena que encarna, o ator faz nascer movimentos plenos de vida que chegam à tela. Numa posição contrária à busca pela autoria da criação, a análise feita neste trabalho situa a criação não como pertence de uma pessoa, mas nos acontecimentos que reverberam nos corpos. O ator que ocupa a cena lida com os contornos imprecisos entre vida e ficção que este espaço singular produz. A fronteira é o lugar que ele ocupa, este Aion que lhe permite viver a situação cênica, entrar, sair, circular por este espaço demarcado, fictício contra-efetuando o tempo ilimitado que vivifica a cena.

Numa perspectiva que situa a vida como contínua criação, pois as vivências são movimentos que lançam possibilidades e devires, a criação é vista como acontecimento singular. Ao invés de buscar a criação do corpo em cena no ator, no diretor, no preparador, enfim, o olhar para o processo possibilitou encontrar dinâmicas, vozes, forças, efeitos de sentido, fluxos, cortes e passagens, que produziram múltiplas singularidades, algumas abordadas nos episódios de análise.

Criações que se objetivam nos corpos, mas que se dão no situacional, no vivido, nas relações estabelecidas, encontros, efetuando corpos em cena, que abarcam tanto os planos de ação, quanto acasos que se dão na eventualidade envolvida no processo criador, microprocessualidades que se fazem presentes no criado e que Artaud (2006) buscou ressaltar: “(...) pelo fato de lidar com a matéria, o cinema cria situações que provém do simples choque de objetos, formas, repulsões, atrações. Ele não se separa da vida, mas reencontra a situação primitiva das coisas” (Artaud, 2006, p. 161).

Uma vida escondida se revela no filme, ordem sutil, corpos que se fazem imagens que remetem à duração psíquica. Tal movimento é produzido em cerimônias, encontros que potencializam a efetuação de emoções em corpos, figuras que se deslocam pela cena, gestos derivados de situações psíquicas que revelam a criação como acontecimento que pode assumir diversos caminhos, que extrapolam o previamente planejado, enriquecendo a cena filmada.

REFERÊNCIAS:

ALEIXO, Fernando. A voz (do) corpo: memória e sensibilidade. **Revista Urdimento:** Universidade do estado de Santa Catarina. Programa de pós-graduação em Teatro – Vol.1, n.6. Florianópolis: UDESC/CEART, 2004.

AMARAL, A. M. **Teatro de formas animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

ANTUNES, Hanna. K. M., SANTOS, Ruth F., CASSILHAS, Ricardo, SANTOS, Ronaldo V.T., BUENO, Orlando F.A, MELLO, Marco T. Exercício físico e função cognitiva: uma revisão. **Rev. Bras. Med. Esporte.** Vol.12. N.2, p. 108-114, 2006.

ANTUNES FILHO, José Alves (2000). **Entrevista concedida para Nelson de Sá e Marcelo Rubens Paiva.** Folha de São Paulo, São Paulo, 6 de fev. de 2000. Caderno Mais!

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Linguagem e vida.** Tradução: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rovha e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2006.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme.** Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Discurso na vida e discurso na arte.** Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics. Publicada em *Volochinov, Freudism*, New York. Academic Press. Tradução para o português: Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, 1976.

_____. **Para uma filosofia do ato.** *Toward a philosophy of the act.* Translation and Notes by Vadim Liapunov Austin, University of Texas Press. Tradução livre para o português: Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, 1993.

_____. **Estética da criação verbal.** Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____.(Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: Tratado de antropologia teatral**. Tradução: Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBARO, Umberto. O ator cinematográfico. In: **Elementos de estética cinematográfica**. Tradução: Fátima de Sousa. Rio de Janeiro. Ed: Civilização Brasileira, 1965.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Textos escolhidos**: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução: Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

_____. Cartas a William James. In: **Cartas, conferências e outros escritos**. Tradução: Franklin Leopoldo Silva e Nathaniel Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo. In: **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O riso**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Memória e vida**. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. **O pensamento e o movente**. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BERNADET, Jean Claude. **O que é cinema**. Tradução: São Paulo: Brasiliense, 2006.

BORIE, M. & ROUGEMONT, M. & SCHERER, J. **Estética Teatral**: textos de Platão à Brecht. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRECHT, Bertolt. Teatro dialético. Tradução: Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CHEKOV, Michael. **Para o ator**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

COPEAU, Jacques. **Registres I: Appels** [Registros I; Apelos]. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Daste et Suzane Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard. Paris: Gallimard, p. 112-116. Tradução inédita de: José Ronaldo Faleiro, 1974.

DELEUZE, Gilles. The exhausted. **Substance**, Vol. 24, n. 3, p. 3-28. Tradução: Anthony Uhlman, 1995.

_____. O que é um dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990.

_____. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

_____. Bergson, 1859-1941. In: **A ilha deserta**. Tradução: Lia Guarino. São Paulo: Iluminuras, 2006b.

_____. **A lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006c.

_____. **O ato de criação**. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jun. 1999. Caderno Mais!

_____. Bergson, materia y memória. In: **Image Mouvement, Image Temps**. Aula ministrada em 05/01/1981. Tradução: Ernesto Hernandez. Disponível em:

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=78&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=3>

DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Felix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: **Mil platôs 3**. Capitalismo e esquizofrenia. Tradução: Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução: Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante. In: **Textos escolhidos**. Tradução: Jacob Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

DORNELLES, Juliana. O clown e a perda. In: **Corpo, arte e clínica**. FONSECA, T. M. G. & ENGELMAN, S. (org). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

_____. **A forma do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

ESPINOZA, Baruch de. Ética. In: **Coleção: Os pensadores**. Seleção de textos: Marilena de Souza Chauí. Tradução: Joaquim Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e Antonio Simões. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FONSECA, Tânia Mara Galli., KIRST, Patrícia. G., OLIVEIRA, Andréa. M., DÁVILA, Maria F., MARSILAC, Ana L.M. Pesquisa e acontecimento: o toque do impensado. **Psicologia em estudo**. Vol.11, n.3, p.655-660, Maringá, 2006.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução: Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GIL, José. Abrir o corpo. In: **Corpo, arte e clínica**. FONSECA, T. M. G. & ENGELMAN, S. (org). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004a.

_____. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004b.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GUITTON, Jean. Vida e obra de Henri Bergson. In: BERGSON, H. **A evolução criadora**. Tradução: Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: **O cinema e a invenção da vida moderna**. Charney, L. & Scwhartz, V.(org). Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1994.

HENZ, Alexandre. **Estéticas do esgotamento**: Extratos para uma política em Beckett e Deleuze. 2005. 282 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Curso de pós-graduação em Psicologia Clínica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

HESSE, J. **Breve historia del teatro soviético**. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

JAPIASSU, Hilton, MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução: Tereza Lourenzo. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KASTRUP, Virgínia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. **Psicologia & Sociedade**. Vol.16, n. 3, pp. 7-16, 2004.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Tradução: Anna Maria Barros e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LARGE, Gery. Lev Kuleshov and the Metrical-Spatial Web: Postmodern Body Training in Space and Time. **Theatr Topics**. Vol. 10. Number 1, March 2000. pp. 65-75, 2000.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução: Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2006.

LISPECTOR, Clarisse. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOWEN, Alexander. **Bioenergética**. Tradução: Maria Silvia Mourão Neto. São Paulo: Summus, 1982.

MACHADO, Arlindo. O quarto iconoclasto. In: **O quarto iconoclasto e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MACHADO, Irene. Os gêneros e o corpo no acabamento estético. In: **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. BRAIT, B. (org). Campinas: UNICAMP, 1997.

MACIEL JUNIOR, Auterives & MELO, Danilo A. S. A fundação do subjetivo: O hábito para além da psicologia. **Revista do Departamento de Psicologia (UFF)**. V. 18, n.2. p. 69-82, 2006.

MIDDELTON, David, BROWN, Steven D. Experience and memory: imaginary future in the past. In: ROS, S. Z., MAHEIRE, K., ZANELLA, A. V. (org). **Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência**. Florianópolis: NUP, CED, UFSC, 2006.

NAMURA, Maria R. Porque Vygotski se centra no sentido: uma breve incursão pela história do sentido na psicologia. **Psicol. educ.**, dez. 2004, vol.19, p. 91-117, 2004.

NOVARINA, Valère. Carta aos atores. In: **Carta aos atores e para Louis de Funès**. Tradução: Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Ed.7letras, 1995.

OSHO. **Meditação: um novo estilo de vida**. São Paulo: Célibris, 2006.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.

QUINTANA, Mario. **Quintana de bolso**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

REICH, Willian. **A função do orgasmo**: problemas econômico-sexuais da energia biológica. São Paulo. Tradução: Maria Glória Novak. Ed. Brasiliense, 1968.

_____. **Psicologia das massas e do fascismo**. Tradução: Maria Graça M. Macedo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROSSETI, Regina. Bergson e a Natureza Temporal da Vida Psíquica. **Psicol. Reflex. Crit.**, vol. 14, n. 3, pp. 617-623, 2001.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Tradução: Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L & PM, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1968.

_____. **A criação de um papel**. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

TARKOVSKI, Andrey. O ator de cinema. In: **Esculpir o tempo**. Tradução: Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ULLMANN, Lisa. Sobre o autor. In: **O domínio do movimento**. LABAN, R. Tradução: Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

VEER, Renè. & VALSINER, Jaan. Lev Vygotsky. In: **Vygotsky: uma síntese**. Tradução: Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.

VIELLARD-BARON, Jean-Louis. **Compreender Bergson**. Tradução: Mariana de Almeida Campos. Pertópolis: Vozes, 2007.

VYGOTSKY, Lev Semionovich. Psicologia del actor. In: **Obras Escogidas VI**. Moscú: Editorial Pedagógica. (Traducción Libre), 1982a.

_____. Pensamiento y palabra. In: **Obras Escogidas II**. Tradução: José Maria Bravo. Madrid: Visor Distribuciones, 1982b.

_____. La percepción y su desarrollo en la edad infantil. In: **Obras Escogidas II**. Tradução: José Maria Bravo. Madrid: Visor Distribuciones, 1982c.

_____. Imaginación y creatividad del adolescente. In: **Obras Escogidas IV**. Tradução: José Maria Bravo. Madrid: Visor Distribuciones, 1984.

_____. Dominio de la propia conducta. In: **Obras Escogidas III**. Tradução: José Maria Bravo. Madrid. Visor Distribuciones, 1995a.

_____. Problemas del desarrollo de la psique. In: **Obras Escogidas III**. Tradução: José Maria Bravo. Madrid: Visor distribuciones, 1995b.

_____. O significado histórico da crise da psicologia: uma investigação metodológica. In: **Teoria e método em psicologia**. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Psicologia da arte**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. Exercício e cansaço. In: **Psicologia Pedagógica**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. **La imaginación y el arte en la infancia**. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

ZANELLA, Andrea. Vieira. BALBINOT, G. PEREIRA, R. S. Re-criar (na) renda de bilro. Analisando a nova trama tecida. **Psic. Refl. Crit.** Vol.13, n.3, Porto Alegre, 2000.

_____. “Pode até ser for, se flor parece a quem o diga”: reflexões sobre a Educação Estética e o processo de constituição do sujeito. In: **Relações estéticas, atividade criadora e imaginação**: sujeitos e (em) experiência. Da ROS, S., MAHEIRE, K., ZANELLA, A.V. (org). Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2006

APÊNDICES

APÊNDICE 1 -

Roteiro de entrevista com Fabio (ministrante do curso):

- Me fale de modo geral sobre o método utilizado no curso.
- Qual a importância dos exercícios de aquecimento?
- O que este método visa obter como resultado?
- Este curso vai resultar em alguma produção feita pelos próprios alunos?
- Como foi a primeira semana de aulas?
- Como você vê este grupo?
- Como você vê a questão da sexualidade nas atividades do grupo?
- Como foi fazer esta entrevista?

APÊNDICE 2 -

Roteiro de entrevista com os atores:

- Porque você quis participar desta pesquisa?
- Quais e como foram suas experiências anteriores com a atuação cênica?
- Como está sendo a experiência deste curso?
- O que te levou a buscar este curso?
- O que você espera deste curso?
- Como você constrói seu corpo em cena?
- Que recursos você utiliza para produzir seu corpo em cena?
- Me fale sobre os momentos mais significativos deste processo até agora?
- Você tem aprendido algo de novo no curso? O que?
- Você tem sentido alguma dificuldade neste processo?
- Você tem sentido alguma mudança no modo de se relacionar com seu corpo? E com os outros corpos?
- Como foi para você fazer esta entrevista?

APÊNDICE 3 -

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, _____, RG _____, CPF _____, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa: “O corpo que cria corpo: um processo de criação do corpo em cena”, como sujeito. Fui devidamente informado e esclarecido pela pesquisadora Tais Rodrigues Dassoler, sobre os procedimentos envolvidos na pesquisa. Está claro que não há riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Estou ciente também que as informações a serem coletadas serão utilizadas única e exclusivamente para fins acadêmicos. Consultado (a) sobre o modo como serei referido (a) no relatório de pesquisa () autorizo que conste meu nome, () não autorizo a utilização do meu nome, prefiro que seja utilizado um nome fictício. Foi me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento. Em caso de dúvida, devo entrar em contato com a pesquisadora pelos telefones: (48) 9602 0018, (48) 3233 1444 ou pelo e-mail: taisdassoler@yahoo.com.br.

Local da pesquisa:

Assinatura (sujeito): _____

Nome: _____

Assinatura (pesquisadora principal): _____

Nome: Tais Rodrigues Dassoler

Assinatura (pesquisadora responsável): _____

Nome: Andréa Vieira Zanella