

**Afeções, exercícios, protopedagogias teatrais****Afecciones, ejercicios, protopedagogias teatrales****Affections, exercises, theatrical protopedagogies**André Luiz Lopes Magela¹**Resumo**

Exposição reflexiva sobre exercícios e critérios de condução de processos teatrais pedagógicos baseados em conceitos oriundos de obras de Gilles Deleuze e Félix Guattari. O texto expõe especificidades de perspectiva e de abordagens pedagógicas que tais conceitos conferem ao corpo, ao atuante e ao condutor dos processos, particularmente nas questões contemporâneas relativas a imbricamentos entre arte e vida – uma educação estética no que concerne ao âmbito teatral da vida.

Palavras-chave: Gilles Deleuze. Félix Guattari. Afeções. Educação Teatral. Jerzy Grotowski.

Resumen

Exposición reflexiva sobre ejercicios y criterios de conducción de procesos teatrales pedagógicos basados en conceptos oriundos de obras de Gilles Deleuze y Félix Guattari. El texto expone especificidades de perspectiva y de enfoques pedagógicos que tales conceptos confieren al cuerpo, al actuante y al conductor de los procesos, particularmente en las cuestiones contemporâneas relativas a imbricamientos entre arte y vida - una educación estética en lo que concierne al ámbito teatral de la vida.

Palabras clave: Gilles Deleuze. Félix Guattari. Afecciones. Educación Teatral. Jerzy Grotowski.

Abstract

Reflective exposition issuing exercises and guiding criteria of pedagogical theatrical processes based on concepts present in the works of Gilles Deleuze and Félix Guattari. The text exposes specificities of perspective and conceptual possibilities that such concepts offer to the body, actors and teacher, particularly in contemporary questions related to interweaved relations between art and life – an aesthetic education concerning a theatrical dimension of life.

Keywords: Gilles Deleuze. Félix Guattari. Affections. Theater Education. Jerzy Grotowski.

ESTRATÉGIAS

Quando, em 2016, o governo federal substituiu e emitiu a medida provisória de reforma do ensino médio (MP 746/2016), a mudança perpetrada contra o ensino de artes no país gerou várias reações de oposição no Brasil. Fora do país, uma instituição internacional afiliada à UNESCO, a INSEA – Sociedade Internacional de Educação pela Arte – enviou, como apoio aos grupos

¹ Professor da Universidade Federal de São João Del Rei – UFSJ - na área de atuação e licenciatura em teatro. Ator. Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO. E-mail: andremagela@ufsj.edu.br. Atualmente coordena o projeto de pesquisa “Produção de subjetividade em dimensões teatrais – Grotowski, Deleuze, Educação” (CNPq).

sociais envolvidos no problema, uma carta aberta ao governo brasileiro (INSEA; 2016) defendendo a importância desta modalidade de ensino. Seus argumentos visivelmente assumiram a tática política de tentar um diálogo explicativo com setores da sociedade menos próximos ao sistema da arte e com uma perspectiva mais produtivista e neoliberal do mundo, ao expor, por exemplo, que “As sociedades do século XXI necessitam de um cada vez maior número de trabalhadores criativos, flexíveis, adaptáveis e inovadores” ou que “a arte educação ou ensino das artes é também um meio à disposição das nações para a preparação dos recursos humanos necessários ao aproveitamento do seu valioso capital cultural”. Mas talvez o momento em que o empenho para este diálogo tenha sido mais franco foi um elenco de tópicos de “conhecimentos e competências essenciais para a vida”, onze ao todo: “saber comunicar; persistência e atenção; cooperação; resolução de problemas; auto-regulação; pensamento crítico; pensamento criativo; conhecimento das culturas; conhecimento da identidade pessoal e comunitária; consciência e respeito pela diversidade; desenvolvimento de valores cívicos/valores sociais e comunitários”.

Gostaria de elaborar duas reflexões sobre esta carta, a meu ver muito significativa. A primeira é o quanto esta ação da INSEA mostra-se como um sintoma e uma prova da necessidade ainda gritante de justificativas e esclarecimentos para a sociedade como um todo da importância do ensino de artes para todos. Matemática e português não precisam disto, mas artes sim. E para isto, a INSEA optou por uma estratégia de resistência: lutar com as armas disponíveis e possíveis à situação – argumentos que façam frente à lógica vigente dentro de seu campo de domínio, mesmo que não se concorde com ela. Outro ponto de nota é que, dos onze tópicos, sete podem ser considerados eminentemente cognitivos: operações e modos de pensar que estão no cotidiano, que são vitais a todos e que as aulas de arte abordam.

Estas duas implicações desta carta não são gratuitas; de fato, elas são uma articulação de elementos que podem ser constitutivos de uma perspectiva do ensino de artes (no caso deste ensaio, de teatro) que possa enfrentar as dificuldades políticas para sua implementação na educação formal. Em outras palavras, assumir como necessidade intrínseca de nossa profissão de professores de teatro “educar a sociedade” (*sic*) quanto à importância e especificidades da educação teatral e, na esteira disto, investigar melhor como o ensino de teatro se relaciona com a vida de todos, particularmente nos seus modos de pensar.

CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS

Se adotamos a estratégia da INSEA, imediata e pragmática, torna-se necessária a dedicação a mostrar como o teatro está entranhado no real e, por conta disto como sua educação é necessária para todos num sentido mais pragmático e imediato. Assume-se nesta posição que a teatralidade da vida seria o que estas aulas abordariam: **um estrato teatral que forma a vida cotidiana e que a prática da cena exercita e amplia**. Exemplos iniciais seriam a capacidade de invenção de outros mundos de experiência e a criação de modos de viver, ou mesmo o corriqueiro planejamento e compreensão de acontecimentos:

A imaginação dramática, a faculdade de nos colocarmos no lugar do outro ou em circunstâncias que não estão presentes fisicamente para os nossos sentidos, continua por toda a vida e caracteriza grande parte de nosso pensamento quando estabelecemos hipóteses sobre o futuro, reconstruímos o passado ou planejamos o presente.” (KOUDELA; 2009: 37)

Estes processos cognitivos não são apenas de leitura da teatralidade do mundo, mas produzem novos mundos. Estas operações de pensamento são tão complexas e múltiplas quanto podem ser as situações que vivemos, uma vez que elas implicam percepções, decisões, escolhas, enredos, que se articulam a todo momento de maneira complexa e rizomática², sendo associadas múltiplas camadas de ocorrência, com diferentes pesos e qualidades. O teatro sempre foi relacionado à teatralidade da vida. Ele a intensifica, deforma, não necessariamente numa relação de representação. Assim, dar aulas de teatro não é **excepcionalmente** conectado à vida, mas sim, ousado falar, **intrinsecamente**. Sensibilizar um aluno para o teatro em seus aspectos intensivos (nas operações de pensamento que podem ocorrer na prática da cena, dos jogos, dos exercícios teatrais) seria, assim, sensibilizar para a teatralidade da vida.

Os que já experienciaram aulas de teatro podem confirmar o quanto e como operações cognitivas estão presentes na prática teatral. E os momentos onde melhor são tocadas estas formas de pensamento seriam aqueles que podemos classificar como os de Pedagogia do Ator (ICLE; 2009). Nela, poderíamos identificar a “epistemologia da atuação”, que pode basicamente ser entendida como o desafio de estar em cena e em exercícios teatrais e a forma de pensar

² Rizoma, conceito filosófico elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari a partir da biologia, diz respeito a modos de relação em que elementos podem se conectar de múltiplas formas, dispensando estruturas hierárquicas, normalmente baseadas no modelo arborescente. Para melhor conhecimento, conferir “Mil Platôs 1” (DELEUZE & GUATTARI; 1995).

implicada nesta condição. Esta situação de atuação, como identifica Icle (2009) é a eleita como ponto central na educação teatral para uma transformação pessoal, uma maior ativação da cognição teatral e a potencialização da vivência estética teatral do aluno em sua vida cotidiana (melhor perceber e construir fluxos de relações em que vive, por exemplo), o que é uma tomada de posição já investigada e adotada em processos teatrais em educação: “Inerente à dimensão formativa do teatro está a experiência estética vivida por aquele que atua; assim, o aguçamento da percepção sensorial e a ‘consciência do corpo em jogo’³ são trazidos para o primeiro plano” (PUPPO; 2005: 3).

FILOSOFIA DE TRABALHO PEDAGÓGICO

Ao considerarmos a epistemologia da atuação como recurso privilegiado para um contato pedagógico com a teatralidade – a experiência corporal do teatro -, o que se configura é um aproveitamento, direcionado para a educação, de questões artesanais já presentes no teatro. Mas esta artesanaria não se limita a exercícios e práticas. Porque o que constitui efetivamente estes processos são valores, princípios e modos de operar entranhados naqueles que neles estão envolvidos - percepções mais basilares, de onde sairão, de modo implícito ou explícito, os procedimentos e os critérios para a formação. Tais embasamentos têm uma relação íntima com as concepções do que seja cena, arte, corpo, vida, e do que nos concerne enquanto vivente – o intensivo da vida.

Peter Brook, ao comentar o espetáculo *A Conexão*, colocado no palco em 1959 pelo grupo Living Theatre, relacionou-o a uma mostra de quadros de Picasso que havia então assistido, e sua análise denuncia esta busca do que efetivamente é consistente – as intensidades, e não o convencionalizado hegemonicamente como relevante:

Porque suas abstrações parecem reais, porque as pessoas sentem que ele está lidando com coisas concretas, vitais? (...) O que são os “fatos” hoje em dia? São concretos, como preços e horários de trabalho – ou abstratos, como violência e solidão? Quem nos garante que, em relação ao modo de vida do século vinte, as grandes abstrações – velocidade, tensão, espaço, agitação, brutalidade – não são mais concretas, mais contundentes em nossas vidas do que os chamados fatos concretos? Não deveríamos relacionar isto com o ator e o ritual da interpretação a fim de descobrirmos o tipo de teatro de que precisamos? (BROOK; 1994: 50)

³ Aqui, Pupo se vale de expressão cunhada por Pierre Voltz, presente em “Théâtre et Éducation: l’enjeu formateur”, Cahier Théâtre / Éducation, n°3, PP. 99-119.

As concepções de teatro e de vida já estão imbricadas nos processos teatrais. E esta relação pode ser considerada como mais intensa numa educação teatral em que as operações da vida também a comporão. Esta pedagogia assim se dará em termos de acontecimento, daquilo que é intensivo na vida. Neste aspecto é que nos interessam perspectivas que vão ao encontro do que Gilles Deleuze e Félix Guattari tocavam – uma abordagem eminentemente intensiva, que busca por potências de vida; retomando propostas anteriormente colocadas por Espinosa.

CONTEXTO DA EXPOSIÇÃO

A importância das obras de Deleuze e Guattari para a criação teatral e suas pedagogias vai bem para além da crítica da representação e da evidenciação do intensivo. Assumindo que a docência de teatro nas escolas se orientaria para os componentes estéticos teatrais nos âmbitos sociais mais abrangentes - numa vida estética -, a filosofia da diferença e suas propostas ético-estéticas e vitalistas tanto já podem ser consideradas como implicitamente presentes no pensamento ligado à educação teatral como se mostram um campo potente de desenvolvimento destas atividades. **Se os conceitos desta filosofia ligada a estes dois autores se conectam com uma vida estética, também se conectam com a docência de teatro se esta docência se pauta por uma perspectiva de uma vida estética.**

Neste artigo, aliando análises de trabalhos práticos laboratoriais a conexões e inferências conceituais, exporei reflexivamente exercícios pedagógicos elaborados a partir do diálogo com obras de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Serão expostas reflexões produzidas a partir de uma pesquisa de doutorado sobre a educação teatral, com exercícios e células prototípicas de criação oriundas deste diálogo. As considerações iniciais se deterão mais sobre inferências e conexões conceituais relativas aos exercícios (expostos e explicados em vídeo)⁴, mas, ao longo do desenvolvimento do artigo, serão abordadas questões mais abrangentes quanto à atuação, pedagogias do teatro e uma estética da existência.

⁴ <https://www.youtube.com/channel/UC7ns9ipXIkDK7E3IEE0omQw>, no canal Youtube “Grotowski Deleuze Educação”.

Os exercícios não são dirigidos ao uso em sala de aula, mas são exemplos de concreções bem corporais de reflexões sobre conceitos relativos à vida, à estética, ao corpo. Mas podem ser usados, se a situação do professor de teatro permitir.

Numa exposição inicial, podemos perceber a presença de conceitos que são mais diretamente associados ao corpo, principalmente e de maneira central as **afecções**. Mas poderíamos identificar nas situações de atuação a operação de muito mais conceitos presentes nas obras escolhidas. Os exercícios práticos desta pesquisa foram criados basicamente na tentativa de fomentar afecções e suas derivações e desenvolvimentos.

AFECÇÕES E EXERCÍCIOS TEATRAIS

O conceito de afecção aqui utilizado é obtido da obra *Ética*, de Baruch de Espinosa (1983), relida e comentada por Deleuze (2002), e diz respeito a uma visão de corpo e indivíduo como composições, nível de potência, num questionamento fundamental do sujeito uno, nuclear. Os encontros (composições) que provocam um aumento de potência dão alegria, e estas centelhas de potência ao sermos afetados é que são o grande valor orientador das ações - o aumento da potência de assimilação, de ser afetado cada vez mais e melhor. Esta ética foi investigada principalmente através de exercícios adaptados e criados para a pesquisa (que descrevo agora sinteticamente, auxiliado por amostras e explicações visuais em vídeo⁵).

O exercício mais elementar, o **SAQUINHO**, visa praticar uma capacidade corporal de receber e moldar-se às peculiaridades daquilo que é acolhido. Como visto no vídeo, ele promove a ação em desequilíbrio, o não planejamento, a dissolução de blindagens e voluntarismos. É um exercício de ampliação da capacidade de escuta. Sua complexificação é o **PANO**, que introduz uma sensibilidade de modulação mais sofisticada do espaço e do tempo, uma estetização destas recepções e lançamentos, bem como o confronto do atuante com uma gramática (as exigências materiais do pano e da composição coletiva do espaço-tempo, com as quais o atuante tem de se haver para agir em fluxo).

⁵ Nos vídeos há explicações sobre cada exercício, bem como a demonstração do exercício sendo performedo. O desenvolvimento do texto demandará que o leitor veja o vídeo do exercício em questão.

O indivíduo enquanto “um mesmo grau de potência” (DELEUZE; 2002: 33), um adensado de afecções, não atrelado ao sujeito ou a uma unidade biológica, é bastante operado no PANO. A sua dinâmica, que tem quase todos os elementos do SAQUINHO e os complexifica, é marcada inicialmente pelas possibilidades de mais de um atuante poder manipulá-lo ao mesmo tempo, e um atuante poder tocar o pano num semilance (uma intervenção que não chega a configurar uma recepção e lançamento completos do pano, mas como um semitrabalho com estes dois momentos). Quando o exercício adquire certa intensidade e qualidade, o que vemos é que movimento, relações, intensidades e intervenções no pano é que são o corpo, e não aqueles prévios indivíduos-sujeitos. Cada indivíduo pode ser dois, três, quatro; e pode também ser meio, um terço, um quarto de sujeito.

Numa sofisticação de afecções, o **WITNESS** oferece uma delicadeza para o cultivo de uma escuta refinada a estímulos (interferências), onde interior e exterior se indiferenciam, e a responsividade recrudescer no corpo (não impedir-se de agir). O **AQUECIMENTO DE USO** potencializa esta escuta e abertura à ação, acrescentando a necessidade de um fortalecimento do atuante: sofrer mais, suportar os “afetos grosseiros” (LAPOUJADE; 2002) para poder viver os que valem a pena. Além disso, este exercício propõe outras formas de convívio e partilha do real, ao mesmo tempo em que desconstrói mais ainda o corpo individual, por uma funcionalização e fragmentação deste. Fragmentação radicalizada pelos movimentos brownianos do **PASSO-A-PASSO** – movimentos por rolamento onde apenas a mudança de superfície “significa”, numa constituição de um canal de comunicação sem mensagem, fora do sujeito e desumanizado, que mobiliza todo o atuante, incitando outras experiências, situações corporais e expressões. Estes exercícios e suas modalidades variadas de afecções visam promover composições de outros corpos e, conseqüentemente, outras percepções.

Uma tônica destes exercícios é fornecer aos atuantes consistências bem materialmente concretas para a realização dos movimentos. O atuante não imagina previamente algo, não tenta expressar ou representar emoções; sua atuação é erigida por contatos bem precisos, concretos, em referências físicas a elementos situados no espaço, como um saquinho, um pano ou o corpo de um colega. Não gratuitamente, a afecção se irmana ao **contato**, como interpretado a partir de obras de Jerzy Grotowski (que compõem o sistema artesanal de atuação que orientou os trabalhos). Mesmo em processos mais elaborados de construção de cenas, é o contato o alimento vital do trabalho:

Partitura é contato

O conceito de contato, conceito-chave que se relaciona com inúmeras transformações práticas ocorridas no T.-L.⁶, reescreveu também o binômio estrutura / espontaneidade. A noção de partitura, por exemplo, passou a ser definida com relação ao contato. O que se partiturava eram os elementos do contato humano, o dar e tomar das relações. Frente ao conceito de contato, não era mais possível definir a partitura como uma exteriorização organizada de conteúdos interiores, já que, no contato, aquilo que está “dentro” ou “fora” do ator não podia mais ser tão facilmente distinguido. As intenções, as associações eram também reações ao outro, ao espaço, e estavam firmemente atadas à corporeidade, ao organismo – também sensorial – do ator; não eram mais definidas apenas como reflexos psíquicos. (LIMA; 2012: 406)

Se a transformação pessoal, leia-se educação, é o foco, o que o desenvolvimento do trabalho visa é complexificar a percepção. Articuladamente com estes exercícios de treinamento somático, algumas improvisações, principalmente a **IMPROVISAÇÃO A e B**, tocam mais diretamente, e de modos diversos, a prática de cena. Ela sensibiliza o atuante à afetação para o aqui e agora da contracenação, ao mesmo tempo que aponta complexificações rizomáticas e aprofundamentos em termos de implicações narrativas das ações dos atuantes – e da vida.

DECORRÊNCIAS: CONCEITOS ENCARNADOS

O trabalho que o WITNESS faz sobre os impulsos incentiva a indistinção entre estímulos internos e interferências externas. O cego se relaciona com a interferência do protetor, mas como se ela fosse um impulso seu, algo que faz parte dele, um componente dele – ele é aquilo com o que se relaciona; outras propostas de modos de ser, que o contato oferece (ou estabelece). Escutar, afetar-se, é fazer, é ser. Assim, perceber é ser composto, produzido - é um processo de subjetivação. Perceber impulsos teatrais, agir neles é produção de subjetividade teatral.

Ao assumir o contato como eixo do trabalho, uma decorrência capital é a desobrigação do atuante quanto a ser criativo nos termos convencionais, provocar situações interessantes, ser expressivo inclusive. A criação sai do constrangimento produtivista e assume-se como investigação e abertura para que parcerias e contatos (vidas) pertinentes ocorram. Se relação e parceiro são entidades indissociáveis, ao haver um parceiro peculiar a relação também seria peculiar. E o mesmo ocorre com uma miríade de qualidades, sem moralismos ou julgamentos

⁶ Teatro-Laboratório.

estéticos prévios, pois a diversidade advém do trabalho de abertura àquilo que ocorre. Criar é investigar novas parcerias, acatá-las, acolhê-las, como no SAQUINHO, por exemplo, que é um exercício de escuta corporal, e não de virtuosismo. O processo de criação (altamente pedagógico) é o de fomentar situações de ampliação da sensibilidade a afetações, a parcerias – aposta dos exercícios aqui expostos, e princípio de sua condução.

Sobre o AQUECIMENTO DE USO e suas conseqüências somáticas, um ponto a enfatizar é que os momentos em que os dois atuantes são ativos e passivos ao mesmo tempo geram um microcosmo de convívio. Usar e ser usado ao mesmo tempo implica necessariamente que estas duas coisas se misturem constitutivamente, porque o uso que um atuante faz do outro corpo se torna um uso dele / para ele também. E se isto não é combinado ou mediado pela comunicação (o que é fomentado em todos os exercícios: alternativas à lógica hegemônica e excludente da comunicação), o imperativo de invenção e sustentação de formas de acolhimento das influências externas (o corpo outro) amplia as potências de assimilação (LAPOUJADE; 2002). Não se trata apenas de sofrer o que ocorre, sendo usado, mas de dinamicamente acolher as afecções transformando-se e agindo, usando também. É praticar processos de subjetivação corporalmente, fortalecendo a singularização e autonomia, fora de esquemas identitários de vontade:

A 'escuta' pressupõe também que a ação do ator não é nem voluntarista – no sentido de que é precedida e suportada por uma ideia ou um pensamento que não se relaciona com o 'momento presente' –, nem dependente – no sentido de que realiza apenas aquilo que é indicado ou controlado de fora, por outrem. Uma escuta 'ativa' pressupõe uma ação 'passiva', entendendo aqui 'passividade' como a permissão de receber, deixar ressoar e reagir às permanentes mudanças que ocorrem no espaço interno/externo do próprio ator. (LIMA; 2009: 30)

Neste sentido, e em outros aspectos do exercício, estas potências seletivas de assimilação (afetação), as ações, a escuta dos impulsos e a experiência do desejo operam um pensamento teatral – uma forma de cognição especificamente teatral, que produz um campo de invenção que excede a abrangência criativa mais circunscrita aos padrões racionais. Os atuantes são convocados a realizar adaptações, ao acoplar seus impulsos (desejos?) aos movimentos-impulsos do outro corpo, numa negociação dinâmica onde não há tempo nem lugar para lamentos se não consigo fazer um movimento que eu queria no início. O impulso acaba se tornando o que se pode fazer, condicionando tudo às possibilidades que são inventadas dentro da situação. Desejo se torna ação, e não projeto. Processo já é resultado:

Não há como distinguir-se o produzir de seu produto. Ao menos o objeto produzido leva seu *aqui* para um novo produzir. (...) A regra de produzir sempre o produzir, introduzir o produzir no produto, é a característica das máquinas desejanças ou da produção primária. (DELEUZE & GUATTARI; 1972: 13).

A atitude filosófica de saída do modelo e da representação ocorre de modo central na obra de Deleuze (2003) (1988), e opera na crítica que Deleuze e Guattari constroem contra a concepção hegemônica do desejo, o desejo como falta:

Ao desejo não falta nada, não lhe falta o seu objeto. É antes o sujeito que falta ao desejo, ou o desejo que não tem sujeito fixo; é sempre a repressão que cria o sujeito fixo. O desejo e o seu objeto são uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. (DELEUZE & GUATTARI; 2004: 31)

Se deslocamos esta visão para a atuação num processo pedagógico, tendo como material de apoio os exercícios aqui mencionados, novamente percebemos como o fato de basear a prática em afecções e contato toca estas perspectivas vitalistas e imanentistas, onde o teatro é diretamente vida, e não uma tentativa de representação dela; diretamente conexão, e não falta. Como nota Deleuze, ao discorrer sobre a subjetivação (que não é vinculada ao sujeito, mas a linhas de forças e agenciamentos), “esta consiste essencialmente na invenção de novas possibilidades de vida, como diz Nietzsche, na constituição de verdadeiros estilos de vida: dessa vez, um vitalismo sobre fundo estético” (DELEUZE; 1992: 114).

Podemos tomar como outro exemplo uma adaptação do exercício “hipnotismo colombiano” (BOAL; 2000: 91), em que um atuante conduz outro com sua mão, a CONDUÇÃO. Neste trabalho, podemos fazer uma série de variações gradativamente complexas, sem interrupções, mas com trocas de duplas. Inicialmente a mão de um conduz, com precisão e rigores (a manutenção da distância e do paralelismo entre a mão e a face) seu parceiro. Da mão conduzindo a face, segue-se para a mão conduzir o peito, o peito conduzir o peito e o corpo inteiro conduzir o corpo inteiro do outro (sempre atentando para que não se caia num exercício de espelho). Neste estágio, se ambos conduzirem e forem conduzidos, reciprocamente ao mesmo tempo, a situação se torna bastante complexa. Os rigores têm de ser mantidos ferozmente, e se o são, as lacunas e impossibilidades da proposta de os dois conduzirem e serem conduzidos ao mesmo tempo - com a obrigação de se manter este “canal” complexo, que começou sendo apenas mão-face sem o uso de troca de olhares ou gestos e fala -, faz com que questões de normatividade, constituição de lógicas singulares, ajustes sem comunicação, etc sejam

trabalhadas. Se os dois atuantes se dirigem imediatamente para uma improvisação sem fala, A e B por exemplo, onde estas interações corporais possam ser mais exploradas, é bem provável que o trabalho toque melhor questões cognitivas teatrais, como lidar com, e construir, normatividades singulares e dinâmicas, não verbalizáveis, etc.

De maneira semelhante às metamorfoses do desejo no AQUECIMENTO DE USO, na IMPROVISACÃO A e B, o confronto com um real se mostrou como gerador de transformações no atuante em cena, mais precisamente em seu querer (o do enunciado da improvisação). Paradoxalmente, por ser extremamente nuclear, sintético, minimalista, e até por ser mantido por toda a improvisação, o *quer sentar-se* de A, e o *não quer que A se sente* de B podem assumir qualquer configuração - qualitativamente e em nível. O *querer* vai se transformando de acordo com as afecções que se dão, como o desejo proposto em *O AntiÉdipo* (DELEUZE & GUATTARI; 2004). O desejo se torna acoplamento multiforme e dinâmico. E a angústia de mantê-lo sem soluções é uma prática existencial.

PARCIALIZAÇÃO: ABSOLUTO E CONVÍVIO

No AQUECIMENTO DE USO acaba por ocorrer uma parcialização do corpo, não apenas quanto a particionamentos físicos, mas também quanto a perspectivas, a múltiplas qualidades intensivas. Pelo uso, o atuante passa a enxergar o corpo do outro como peso (ao levá-lo, por exemplo para forçar e acordar os músculos), como textura (ao usar o outro texturalmente, sua pele, a densidade da carne), como parte ou componente - num tipo de ação esquizo em relação ao outro atuante, fomentada pela proposta do exercício, que desconsidera a totalidade identitária da pessoa. O atuante é estimulado a usar o corpo (do outro e seu, que eventualmente são um só) das maneiras que o exercício deflagra, tentando desconsiderar sua personalidade (sem dizer *bom dia, como vai?, posso fazer isto?, como você me julga?, vamos combinar algo previamente pra nada dar errado?*). Ele também não é convocado a ficar atento a “tudo” do outro (normalmente, uma totalidade convencional), como pode ocorrer nas improvisações, exercendo aqui sua atenção apenas em função do uso realizado ou surginte (*sic*) a cada momento.

O atuante fragmenta a atenção, paradoxalmente criando campos de atenção virtualmente absolutos, **outras totalidades** com as quais ele se relacionará. Outras formas de relação são

criadas, através da criação desta pequena dimensão de afetação que é ao mesmo tempo local e absoluta – o paradoxo é que a parcialização, a acoplagem no contato, é que produz este absoluto ou totalidade. E esta operação abre caminho para relações que podem ser devires:

De certa maneira, é preciso começar pelo fim: todos os devires já são moleculares. É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. **É nesse sentido que o devir é o processo do desejo.** (DELEUZE & GUATTARI; 1997: 64)

Decorrendo desta parcialização do corpo, o atuante não se conecta com o outro como pessoa presumida (enquanto sujeito), e o que decorre é que ele também tende a deixar de ser uma pessoa nestes termos identitários: protocolos de comportamento instituído (extremamente indesejáveis para alguns momentos da vida e da criação teatral, mesmo que dialoguemos com estes protocolos). O atuante se torna estas novas relações, intensivamente. Ele devém.

Grande parte deste processo se dá pelo fato das propostas serem constituídas por tarefas delimitadas pelas regras do exercício. A tarefa é algo que “puxa” o atuante para esta nova relação. Ela é um gatilho, um deflagrador. Como uma resistência, que opera no lugar das formas de relação já instituídas minando-as pela substituição, o contato faz conexões que desarticulam outras conexões anteriores. Um provocador de devir. Os impulsos funcionam como pequenas ações, tarefas que engajam o atuante, e a desunificação só ocorre pela parcialização - pelas ocupações, afetos, acoplamentos:

O que há por toda parte são mas é máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com suas ligações e conexões. Uma máquina-órgão está ligada a uma máquina-origem: uma emite o fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina de produzir leite e a boca uma máquina que se liga com ela. A boca do anorético hesita entre uma máquina de comer, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (ataque de asma). É assim que somos todos “bricoleurs”, cada um com suas pequenas máquinas. (...) E podem ter a certeza que isto funciona. (DELEUZE & GUATTARI; 2004: 7)

Mas aqui a tarefa não é um resultado a ser atingido, e sim uma delimitação normativa que intensifica a atenção. Se uma tarefa sem fim é proposta, o sentido convencional de tarefa também é desestabilizado... Estas tarefas destes exercícios teatrais não visam praticar habilidades para que problemas sejam melhor solucionados. São situações estéticas de experiência de uma

atenção mais intensificada e situada forçando o atuante a abrir seus padrões instituídos de comportamento para que se afete por aquilo que surge para ele ou por ele. O indivíduo como “mesmo grau de potência” (DELEUZE; 2002: 33) é uma resistência ao indivíduo normal, ao sujeito.

Na condução destes exercícios são colocadas muitas restrições durante o trabalho aos atuantes, visando eliminar formas de negociação protocolares e burocráticas (presumir que o outro se importará se eu fizer algo estranho, ajudar o outro, poupá-lo, presumir seu desejo e tentar satisfazê-lo, ser gentil, complementar o que ele faz). Com isto, pela produção positiva de formas específicas de relação, podem-se minar “mecanismos sociais que favorecem ou autorizam a experiência comum da vida como unidade e como totalidade” (BOURDIEU; 2006: 185). Constitui-se um campo de reverberação para invenção de outros modos teatrais de vida, questionando os dispositivos que colaboram para que os modos hegemônicos de viver, e de criar teatro, sejam perpetuados e não permitam que outros possam surgir:

O mundo social, que tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível, à maneira de uma história bem construída (por oposição à história contada por um idiota), dispõe de todo tipo de instituições de totalização e de unificação do eu. (BOURDIEU; 2006: 186)

E a prática deste corpo como composições em potência é a grande experiência pedagógica aqui rascunhada. De imediato, quanto aos modos de responder ao outro na improvisação; uma pessoa não suposta constituindo uma estética virtualmente não suposta, uma vez que o atuante faz (e é) o que afetos e acoplamentos constituem, demandam, provocam; a ação se faz nele. O corpo praticado e experienciado no exercício indo para a improvisação, influenciando somaticamente a atuação: algo é atuado – o corpo intensivo.

COMO NO TEATRO

Se tomamos, na tradição do teatro, a ação seminal e fundamental do ator de sair de si, materializada no termo grego *enthousiasmós*, que configura um desapego do eu em proveito de uma potência divina (PINHEIRO; 2006: 81), o que se mostra patente é a total pertinência e enriquecimento de teorização que o conceito de devir, e suas implicações e decorrências (conceituais, práticas e existenciais), oferecem à atuação, mesmo a convencional. De chofre e

sem rodeios, o que podemos constatar é que, pelo menos na atuação aqui desejada, podemos assumir **que o atuante devém em cena. Que atuar é devir.**

Existem visões que preconizam que a vida fora do teatro (o chamado mundo real) é aquilo a ser representado na cena. Mas se deixamos de lado a tendência a subsumir a cena a uma forma do suposto real (o esquema da representação), aquilo que o ator faz se situa neste lugar inidentificável entre ser algo, não ser, imitar, fazer parte, funcionar. Tudo isto tem uma aproximação conceitual com o devir. O empréstimo de si, em proveito de potências, intensidades e forças para plasmar o teatral em cena perpetra as mesmas operações vitais do devir, como concebido por Deleuze e Guattari:

Tomemos o caso de um herói local folclórico, Alexis o Trotador, que corria “como” um cavalo, numa velocidade extraordinária, chicoteava-se com uma bengalhinha, relinchava, levantava as pernas, dava coices, curvava-se à maneira dos cavalos, rivalizando com eles em corridas, com bicicletas ou trens. Ele imitava o cavalo para fazer rir. Mas ele tinha uma zona de vizinhança ou de indiscernibilidade mais profunda. Informações revelam que ele jamais era mais cavalo do que quando tocava gaita: justamente porque não tinha mais necessidade nem mesmo de imitação secundária ou reguladora. Diz-se que ele chamava a gaita seu “derruba-beiços”, e que dublava todo mundo com esse instrumento, duplicava o tempo do acorde, impunha um tempo não humano. Alexis tornava-se tanto mais cavalo quanto o freio do cavalo tornava-se gaita, e o trote do cavalo dupla-medida. (DELEUZE & GUATTARI; 1997: 108)

Talvez a **aliança**, defendida por Deleuze e Guattari⁷ como sendo da ordem do devir, tenha uma proximidade com as afecções, aqui priorizadas. Porque o atuante em afecções, menos do que imitar ou querer expressar ou representar (menos ainda comunicar algo), tece alianças com forças que surgem no processo de investigação, e estas alianças é que provocam estes devires, os quais ele modula, se intimizando com eles. O devir é algo que acontece na vida como um todo, “devir é uma realidade: os devires, longe de se assemelharem ao sonho ou ao imaginário, são a própria consistência do real” (ZOURABICHVILLI; 2004: 48); e, de fato, faz parte da preservação da vida - ou melhor, de sua efetivação, nos seus processos mais intensos:

... à medida que alguém devém, aquilo que ele devém muda tanto quanto ele mesmo. Os devires não são fenômenos de imitação, nem assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra a natureza. (...) A vespa e a orquídea dão o exemplo. A orquídea parece formar uma

⁷ “Enfim, devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança.” (DELEUZE & GUATTARI; 1997: 19)

imagem de vespa, mas na verdade é um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma captura dupla uma vez que “aquilo que” cada um devém não muda menos do que “aquele que” devém. A vespa devém parte do aparelho de reprodução da orquídea, ao mesmo tempo que a orquídea devém órgão sexual para vespa. (DELEUZE & PARNET; 1996: 9)

No que concerne ao atuante, é importante ressaltar este caráter de encontro e contato do devir, que ocorre apenas quando há uma entrega, uma saída do território e dos agenciamentos vigentes: “há devires-animais do homem que não consistem em imitar o cão ou o gato, uma vez que o animal e o homem não se encontram a não ser no percurso de uma desterritorialização comum, mas assimétrica” (DELEUZE & PARNET; 1996: 9). Como mencionado há pouco, um desapego do eu é um processo fundamental na arte, mas também é um processo vital fundamental. A atuação, se menos simula do que efetivamente é vida, se dá como devir, que “opera um desmanchamento das formas, relançando-as no plano das forças informes. Nesta medida, o devir corresponde a um momento de dessubjetivação, que é condição para que o processo de produção de subjetividade se mantenha em curso” (KASTRUP; 2005: 1276). Aludindo a processos pedagógicos em teatro, o fomento a esta capacidade de desmanchamento e a sustentar a desterritorialização e o devir são fundamentais para as composições de territórios de maneira autônoma, a uma produção de subjetividade teatral.

ANGÚSTIA: O ASSOMBRO ANTE O VIRTUAL

Na **IMPROVISACÃO A e B**, o minimalismo das instruções (sem enredo inicial) e suas restrições (eliminar recursos de atuação, como mímica, *gags*, personagens prévios, etc.) geram muitos desafios e dificuldades para os atuantes. É comum que se fixem muito numa atitude de sempre solucionar rapidamente qualquer situação onde podem se deparar com não saber o que fazer e alguns chegam a evitar de antemão estas situações. Nesta proposta (e ousa dizer que em toda atuação) é essencial que sejam acolhidas dúvidas e que haja abertura a situações que sejam novos problemas e sustentar a angústia do desconhecido, enfim. Estas situações são pérolas para o atuante.

A percepção/consciência da fragmentação, da participação, da instabilidade e do dinamismo da subjetividade pode ser, em um primeiro momento, aterradora para um sujeito demais aferrado à estabilidade e demais preso ao que denominou como seus contornos individuais; por outro lado, ela também pode ser ‘cura’ e liberdade em relação a essa figura que exige esforços desmesurados – e talvez desnecessários – para

bloquear os atravessamentos, a porosidade, a afetação e a percepção dos cacos. (LIMA; 2009: 35)

Porque priorizar as afecções na atuação implica uma ética específica, que não se dá em termos de controle de objetos já experimentados. Ela age justamente no momento de esgotamento do conhecido, quando, pela força do devir, “uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a ‘faz fugir’ ” (ZOURABICHVILI; 2004: 48).

Neste aspecto, ao se exercitar o PANO fica muito ativo um pensamento *de dentro*, não *a posteriori*, não à distância, não teórico. O pensar já é fazer, analogamente ao produzir-produto e ao desejo em *O AntiÉdipo*: “devir é o conteúdo próprio do desejo (máquinas desejanter ou agenciamentos): desejar é passar por devires” (ZOURABICHVILLI; 2004: 48). Quando algum atuante eventualmente se coloca fora do processo, provavelmente por recuar diante da possibilidade de “se desmanchar”⁸, isto é imediatamente percebido. O pano convoca e conduz a um pensamento em ação, pensamento que é ação. Ao demandar isto, ele faz os atuantes praticarem este pensamento corporal. Esta modalidade de pensamento não tem garantias e seguranças, âncoras que comumente referenciam os processos cognitivos mais ligados ao racional e mesmo à consciência.

O instituído de desestabiliza quando o atuante se abre, no trabalho, nas improvisações, para o que possa surgir. Estes momentos de *não saber* são análogos a percepções de novos problemas - confrontar a questão, a dúvida, sem resolvê-la, com este campo de indeterminação e indiscernibilidade sendo acolhido e sustentado (suportado):

Mas este tempo virtual determina um tempo de diferenciação ou, antes, ritmos, tempos diversos de atualização, que correspondem às relações e às singularidades da estrutura e que medem a passagem do virtual ao atual. A esse respeito, quatro termos são sinônimos: atualizar, diferenciar, integrar, resolver. A natureza do virtual é tal que atualizar-se é diferenciar-se para ele. (DELEUZE; 1988: 339)

Assim a percepção do atuante se alia ao **virtual**, onde a imprevisibilidade promove a invenção e a experimentação. E é preciso pontuar a proeminência, no pensamento, da colocação de questões, da invenção de problemas, e não de sua solução, uma vez que “o virtual é a insistência do que não é dado” (ZOURABICHVILI; 2004: 117). Se um estatuto pertinente para a

⁸ Ou por estar “fora” do trabalho mesmo, por algum outro motivo. Mas o que importa agora são as dificuldades mais duras para a entrega para afetar-se.

ação do atuante é o do devir, aquilo que ocorre na cena pode ser visto como habitando o terreno do virtual e do atual.

Neste sentido, na IMPROVISAÇÃO A e B, as restrições às ações do atuante mencionadas antes tentam evitar que se mate intermediários - todas as situações *não dadas* que se localizam numa faixa intermediária, virtual e interessante entre não resolver (matando a situação) e não abandonar o *querer* do enunciado:

A atualização, a diferenciação, neste sentido, é sempre uma verdadeira criação. Ela não se faz por limitação de uma possibilidade preexistente. (...) Atualizar-se, para um potencial ou um virtual, é sempre criar linhas divergentes que correspondam, sem semelhança, à multiplicidade virtual. (DELEUZE; 1988: 341).

Se o intermediário é sustentado, pequenas atualizações convivem com virtualidades, numa multiplicidade (frequentemente angustiante) de produção de sentido. O preenchimento do vazio e a solução da angústia, marcados quase sempre por uma intervenção precoce por parte dos atuantes na improvisação (não deixar a afecção ocorrer) elimina a possibilidade de aparecimento destas muitas ações e contatos intermediários. Estes são uma miríade de elementos sutis e quase imperceptíveis que não chegam a se configurar como pontos significativos enquanto enredo, mas que atuam no nível de uma micropercepção do atuante: “*virtual diferencia-se a si mesmo na criação ativa de algo novo, um atual que não se assemelha ao virtual de onde surgiu*” (TADEU SILVA; 2001-2002; 77).

Na IMPROVISAÇÃO A e B, como em outras improvisações mais minimalistas, o medo do presente se mostra frequentemente nos atuantes. E os recursos cênicos prévios rapidamente falham, se esgotam. Nestes momentos muito especiais de falência, ou o atuante enfrenta / acolhe o pequeno acontecimento que começa a nascer, ou ele o mata com uma solução ou saída da situação (normalmente fazendo algo conhecido e já aprovado – fugindo do vazio inventando um brinquete, por exemplo). Mata-se a experiência por perceber-se o que ela pode trazer:

...em outros termos, a “coisa mesma” é a experiência enquanto ela se faz; é o *devir*, sempre singular, antes que o ser em geral. A “coisa mesma” é, assim, sua propriedade sem significação: nós a atingimos no momento em que as significações ficam em suspenso, quando sabemos levar a enunciação⁹ a uma de suas relações desconcertantes,

⁹ Note-se que, apesar de Zourabichvili aqui referir-se à enunciação literária da filosofia, de fato, em seu artigo e de maneira geral em Deleuze e Foucault, enunciar é *fazer*, agir - algo relativo ao acontecimento. Na mesma acepção encontra-se, por exemplo, “agenciamento coletivo de *enunciação*”.

mais profundas que qualquer teoria, que se afirmam obstinadamente no pensamento e a forçam a entrever novas possibilidades de pensar e de viver. (ZOURABICHVILI; 2005: 1319)

Algo importante metodologicamente nestas práticas é o fato de que estas opções por fugir do contato ficam muito claras, flagrantes. O que pode ocorrer se o atuante enfrenta estes pequenos vazios? O que ameaça surgir na improvisação encontra-se no terreno do virtual, então sabemos apenas na experiência da cena, que é irredutível à descrição racional e ao planejamento:

Na verdade, a duração divide-se e não pára de dividir-se; eis por que ela é uma *multiplicidade*. Mas ela não se divide sem mudar de natureza; muda de natureza, dividindo-se: eis por que ela é uma multiplicidade não numérica, na qual, a cada estágio da divisão, pode-se falar de “indivisíveis”. Há *outro* sem que haja vários; número somente em potência. Em outros termos, o subjetivo, ou a duração, é o *virtual*. Mais precisamente, é o virtual à medida que se atualiza, que está em vias de atualizar-se, inseparável do movimento de sua atualização, pois a atualização se faz por diferenciação, por linhas divergentes, e cria pelo seu movimento próprio outras tantas diferenças de natureza. (DELEUZE; 1999: 32)

E esta é uma grande questão, no que concerne à promoção de uma cognição teatral corporal para a invenção teatral (e de vida): o acontecimento na improvisação se dá no âmbito de um processo cognitivo corporal teatral. Mas para isto, é necessário acolher as afecções, sem antecipar soluções, acatando, com nossa atenção, a atualidade em movimento:

Nossa atenção ao presente não vai, em princípio, em busca de novas estratificações, mas sim de uma certa deriva da subjetividade. A atualidade não revela um domínio estável e formas instituídas, nem a resultante de uma sucessão linear de eventos, mas um campo instável, do qual as transformações fazem parte. (KASTRUP; 2008: 94).

Nas relações entre virtual e atual dentro destas improvisações, o que ocorre é a explicitação do presente como intimidante: “é no presente que as continuidades são quebradas e as identidades dissipadas” (KASTRUP; 2008: 97). Estar no presente, em contato efetivo, afetivo, é enfrentar esta desestabilização, uma convocação a desterritorializar-se: “É também na atualidade que tais regularidades são desestabilizadas e novidades são esboçadas” (KASTRUP; 2008: 94).

Somos conformados por nossas *mind structures*, estruturas culturais, sociais e religiosas que nos produzem como sujeitos – produzem nossos modos de pensar, sentir, agir, ou seja, nossos modos de (nos) perceber (Grotowski falava na produção de nossas ‘imagens de mundo’ ou nossas ‘estruturas de pensamento’), e, portanto também nossa identidade, o lugar/os lugares onde dizemos ‘eu’. Para podermos ‘pensar’ sobre o que pensamos, ‘sentir’ aquilo que sentimos, ‘agir’ sobre o que fazemos mecanicamente, é

necessário um outro tipo de atenção, um trabalho sobre a percepção que nos liberte – ainda que momentaneamente – de nossa prisão identitária. (LIMA; 2013: 225)

Em muitos casos o presente clama pelo acontecimento, quando ações estratificadas, conhecidas, reconhecidas se exaurem, principalmente quando não são alimentadas (como nas restrições operadas na condução dos exercícios). De todo modo, na vida¹⁰ os territórios não duram; esta é a questão...

Na verdade, faz parte do senso comum que atuantes, profissionais ou não, em salas de aula ou laboratórios, se disponham a uma abertura para que surja a percepção do que ocorre na atividade. A percepção pede uma desterritorialização, mesmo que por muitas vezes nem muito territorializados os atuantes estejam; nem tenham agenciado, habitado território, composto algo. O momento de falência do convencional ou seguro, se os atuantes dão uma brecha, é um momento em que uma afecção permite a possibilidade de novos acoplamentos, agenciamentos: *“o presente é capaz de promover rachaduras nos estratos históricos, nos antigos hábitos mentais, nos acoplamentos estruturais estabelecidos e produzir novidade”* (KASTRUP: 2008: 100). Este lugar, que podemos considerar como intermediário, de virtualidades, mantém o possível ativo. A situação inicial da improvisação, sua proposta deflagratória (as instruções) pode estar sempre ativa (e deve até), mas de múltiplas maneiras e intensidades.

ESPREITA

Acatar a imprevisibilidade se mostra como um imperativo na improvisação. Isto implica em não evitá-la de antemão, não situar excessivamente a atuação, e em não sufocá-la com soluções sabidamente bem sucedidas. A escuta necessária para perceber estes momentos-problema, momentos-questão, demanda uma espreira intensa, numa atitude de caça, abrindo mão de planejamentos e seguranças blindantes:

Espera-se que o planejamento corretamente aplicado cumpra os objetivos planejados, e feche, assim, o ciclo que ele começou. (...) Assim, planejar deixa de ser uma fase do ensinar/aprender e passa a ser, praticamente, a sua busca final: quanto melhor um planejamento, quanto mais detalhado for, mais segurança oferece de poder cumprir os objetivos traçados. (LIMA; 2004: 54)

¹⁰ E aqui cena é vida.

Nesta atitude bastante comum de primazia do planejamento, se algo vai errado, o modelo é que é revisto (e não o fato de se estar agarrado a modelos), como se o projeto perfeito ainda não tivesse sido encontrado. A esta atitude se distinguiria aquela de caçar, onde se abre mão do controle de resultados, para que a instabilidade possa ser acatada, onde há rigores, mas com adaptações e ajustes, sendo que o maior rigor é o de manter a atenção e ficar à espreita.

O cultivo, o projeto, o plano, a preparação não são um problema em si. Note-se que a maior parte dos procedimentos aqui expostos (bem como procedimentos de caçadores, sejam eles de centelhas de potência de vida ou os de animais selvagens) são constituídos por regras, instruções, normas até. Uma forte questão na atuação, trabalhada nesta pedagogia do teatro aqui pesquisada, é a articulação entre cultivo e caça, entre manter e mudar, fechar e abrir. E, nas restrições que se investigam aqui: fechar para que surjam mais aberturas. E, de fato, retomando a idéia de educação teatral aqui constituída, a vida é este jogo de aberturas e fechamentos...

Os exercícios realizados na pesquisa, principalmente os que trabalham canais específicos (SAQUINHO, PASSO-A-PASSO) são muito delimitantes. Eles direcionam bastante o universo inicial de ação e, além das intenções pedagógicas relativas à restrição, talvez uma das suas ambições paradoxalmente seja este treino de atenção despreocupada, que não almeja algo especial, que se contenta em estar em contato com algo imediato ou específico. Nesta abordagem somática (uma intensificação de um corpo específico através de exercícios), se mostra como importante uma gradação, uma dinâmica cumulativa ou construtivista na condução e encadeamento dos exercícios e outras atividades. E é desejável sair destas práticas mais direcionadas, que pretensamente ativam certas percepções específicas nos atuantes – treinamentos de canais específicos - e partir diretamente para a improvisação, onde a experiência é bem mais complexa, imbricada, articulada, no que diz respeito a seus componentes. Na improvisação, eleita o *locus* de confluência dos elementos deste trabalho, tudo está em jogo, profundidade e superfície, tempos, composições, camadas mais elaboradas e caças imediatas e pontuais.

RIZOMA

Majoritariamente, este trabalho inicial com os alunos, mesmo na improvisação, prima pelo pontual e pela redução de elementos, numa tentativa (talvez clichê) de tocar o *aqui e agora*¹¹, deter-se sobre acoplamentos, afecções diretas, através de uma simplificação didática de escopo. Um trabalho sobre uma atenção mais imediata, que nunca é superado, uma vez que esta percepção é base para tudo o que é aqui pesquisado. Os outros elementos se acumulam com eles.

Mas rapidamente surgem algumas imbricações e articulações, complexidades na produção de sentido daquilo que os atuantes fazem. Células de **enredo**, talvez; narrações, circunstâncias dadas, projeções... Em alguns exercícios isto pode ocorrer um pouco, mas é em improvisações que estes enredos e dramaturgias mais são verificados. Grande parte desta complexificação diz respeito a outras formas de relação para além do simples e imediato, onde o que o atuante faz se adensa, se conecta com mais implicações de sentido e uma produção de temporalidades mais complexas, onde se relacionam o micro e o macro, o constituído e o que faz menção de surgir¹²: *“a relação entre as formas constituídas e o presente não é de rompimento ou de descontinuidade, mas sim de coexistência”* (KASTRUP; 2008: 99).

A improvisação vai além do imediato, da ingenuidade quanto a implicações (para evitar a palavra significado) das ações dos atuantes. Complexificações da atenção - que não é constituída deterministicamente por aquilo que a precede, mas depende de condições históricas para ocorrer:

A atualidade surge como uma instância em que coexistem a regularidade e a instabilidade. Seriam como suas duas faces. Sem os estratos históricos, a atualidade seria puro movimento, agitação incessante, dispersão total. Seria, portanto, inviável. Por outro lado, sem sua face intempestiva, sem a força do devir, toda atualidade seria explicada pelo passado, isto é, historicamente. Nesse sentido, ela seria previsível, nada ocorrendo de verdadeiramente novo. (KASTRUP; 2008: 96)

Em algumas improvisações ocorrem densificações e consequências menos imediatas, que implicam algo mais do passado, do futuro e de outras relações com as ações - *“a novidade não se encontra submetida a qualquer tipo de determinismo histórico, mas também não surge a partir do nada, ‘ex-nihilo’”* (KASTRUP; 2008: 97). A palavra *camada* pode parecer uma maneira de

¹¹ Ao que Grotowski se referirá em latim – *hic et nunc*, ao falar da necessidade de estar em face do Ato, não protelá-lo.

¹² Não exatamente, mas pelo menos avizinados, o atual e o virtual.

ilustrar isto, mas ela é insuficiente, e é inadequada, pela sugestão de hierarquização e excessiva simplicidade topológica que ela comporta. O que parece ser mais pertinente é atribuir um caráter de **rizoma** a estas conexões, adensamentos, implicações no que ocorre por vezes no trabalho. Porque na improvisação um dos aspectos que fica bem ativo é a conectividade entre todos os elementos e momentos, e sua diversidade quanto a natureza¹³, nível, intensidade. Um determinado momento envolve aspectos múltiplos, e qualquer conexão pode se dar a qualquer momento, pois ele “*aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos*” (DELEUZE & GUATTARI; 2004: 16):

Num rizoma (...) cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos (...) colocando não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (IDEM: 15)

Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões, que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). (IDEM: 16)

Estas articulações entre elementos, intensidades e implicações da improvisação também são um motor para se pensar no caráter de **dimensão** da improvisação e de alguns outros trabalhos, quando eles conseguem constituir um ambiente teatral mais amplo que talvez não seja sempre suficientemente bem definido por termos comumente empregados para a improvisação, como **jogo**, por exemplo. Um caráter de ambiente ou dimensão talvez defina melhor o que ocorre por vezes no trabalho teatral, e isto remete à cognição teatral transbordando para o cotidiano, uma vez que os componentes teatrais na vida compõem estratos, dimensões:

Qual é o Corpo sem Órgãos de um livro? Há vários, segundo a natureza das linhas consideradas, segundo seu teor ou sua densidade própria, segundo sua possibilidade de convergência sobre “um plano de consistência” que lhe assegura a seleção. Aí, como em qualquer lugar, o essencial são as unidades de medida...” (DELEUZE E GUATTARI; 2004: 12)

A palavra dimensão diz respeito mais convencionalmente a modos de medida de algo (espaço, por exemplo). Mas tomando o conceito de *interpretação* nietzscheano (WOTLING; 2001), podemos conceber a dimensão não limitadamente ao sentido convencional de medida,

¹³ Na coexistência de virtuais e atuais, por exemplo, ou quando percepções mais imediatas e intuitivas se articulam com informações mais identitárias ou estratificadas e convencionais.

mas no sentido de percepção significativa, que avalia, distingue, discerne; naquilo que não necessariamente determina, mas dá condições e condiciona.

Nós não temos unidades de medida, mas somente multiplicidades ou variedades de medida. (DELEUZE E GUATTARI; 2004: 17)

Falar-se-á então de um *plano de consistência* das multiplicidades, se bem que este “plano” seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que se estabelecem nele. (DELEUZE E GUATTARI; 2004: 17)

Esta dimensão é de agenciamentos, sobretudo. Agenciamentos produzidos pelos afetos, que ocorrem em devir, demandando desterritorializações e formando um campo de experiência que talvez seja um plano de imanência, constituído por relações (ZOURABICHVILI; 2005: 1519). Mas destas desterritorializações, por estas mesmas relações, podem surgir novas composições de novos territórios, que demandam coragem e trabalho para decorrer. E sustentar a angústia do afeto surgido na improvisação em certos momentos (os de vazio, por exemplo, ou os de caída de máscara) é desterritorializar-se e ser convocado a habitar outro território, um território fora da segurança. Quando ele não dura mais, o processo clama para ocorrer novamente, mas de outra forma (como a festa, que se repete, mas de outra forma).

Estes territórios são densificações teatrais que articulam um *aqui e agora* mais imediato, que é o mais fomentado nos exercícios (estar afetável ao que ocorre no momento e de maneira mais corporalmente concreta), com outras naturezas de expressão e formas constituintes. Mas as regras de progresso, trajetória, lógica, etc, se podem até eventualmente compor uma consistência - minienredos ou dramaturgias seminais que dão mais intensidade e consequência ao que ocorre –, não são o que efetivamente faz surgir a obra prima da improvisação. Tomando o fato de que os elementos expressivos se sedimentam rapidamente e podem constituir agenciamentos, formas que se constituem, que compõem o que podemos chamar de *história (enredos* na improvisação), eles acabam proporcionando possibilidades de articulações mais densificadas no que ocorre no trabalho. Em outras palavras, tudo o que é feito na improvisação gera, a cada momento, várias possibilidades de complexificações e consequências. A dimensão seria a composição / habitação deste território teatral. Ela é existencial.

Estas densificações se confrontam com devires, nos momentos em que o presente e sua imprevisibilidade são acatados. E estas articulações se dão também a cada improvisação no desenvolvimento da criação, não mais apenas a cada instante, porque estamos falando de algo

que se adensa na sucessão de diversos instantes e entre momentos. O imediato, o rememorado, o superficial, as diversas qualidades de comportamento, os esboços de comportamentos estratificados (rascunhos de personagens até), até os clichês, tudo isso e tudo o que mais possa surgir não tem previamente definidos lugar, valor, volume, intensidade, posição. Mas dimensões são formadas a (e em) cada improvisação. Por isto também que estes enredos são o que mais dá um caráter de rizoma à improvisação. Ver a improvisação como rizoma abre excepcionais campos de percepção e teorização para esta importante atividade teatral.

O INTENSIVO TEATRAL: FORÇAS, TEATRO, VIDA

Mas a que vêm estas conexões? Porque tecer estes paralelismos e analogias entre fatos observados em exercícios de atuação e interpretações obtidas dos conceitos de Deleuze e Guattari? De certo modo, dispersamente estas perguntas são um pouco respondidas desde o início deste texto. Mas um motivo específico precisa ser pontuado: o aumento de consistência epistemológica, para pedagogias e criações teatrais, proveniente destas perspectivas filosóficas que enriquecem suas conexões contemporâneas, principalmente nas fragmentações e questionamentos do sujeito e nas indistinções entre ficção e realidade, arte e vida.

Porque a presença, nas atividades teatrais mencionadas, destas operações vitais inspiradas pelos conceitos, caracteriza estas atividades em afecção teatral como processos efetivos de produção de vida, de subjetivação. O atuante em afeto ultrapassa o sujeito e a representação. Ele produz e é produzido na atividade teatral: “(...) trata-se da constituição de modos de existência, ou da invenção de possibilidades de vida que também dizem respeito à morte, a nossas relações com a morte: não a existência como sujeito, mas como obra de arte” (DELEUZE; 1992: 116).

Se o que ocorre nas aulas são relações de forças teatrais, de influências mútuas que constroem o que se passa e o que são os atuantes, este teatro se irmana com uma série de elementos identificados por Deleuze como presentes e constitutivos na produção de subjetividade. Na aula, a experiência teatral pedagógica produzida por este corpo como composições de potência estabelece dimensões totalmente imbricadas com a vida. Ela é educação porque é vida.

Referências:

- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: FIGUEIREDO, Janaina P. Amado Baptista de & FERREIRA, Marieta De Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BROOK, Peter. **O ponto de mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Capitalisme et Schizophrénie. L'Anti-Œdipe**. Paris: Les Editions de Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 4**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 1**. São Paulo: Editora 34, 2004 (1995).
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1996.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa – filosofia prática**. São Paulo : Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972 – 1990**. São Paulo: Editora 34, 1992 (2000).
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: perspectiva, 2003.
- ESPINOSA, Baruch de. **Ética**. In: **Os Pensadores** (p.71-277). São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ICLE, Gilberto. **Da pedagogia do ator à pedagogia teatral: verdade, urgência, movimento**. In: **O Percevejo online – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO**. Volume 01- Fascículo 02 – julho-dezembro/2009.
- INSEA – International Society for education through art. **Carta para o governo do Brasil**. INSEA: Portugal, 2016. Disponível em <https://insearesearchshare.files.wordpress.com/2016/11/cartadainseaparaogovernodobrasil.pdf>
- KASTRUP, Virginia. **A cognição contemporânea e a aprendizagem inventiva**. In: KASTRUP, Virginia & TEDESCO, Silvia & PASSOS, Eduardo. **Políticas da cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- KASTRUP, Virginia. **Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do devirmestre**. In: **Educação e Sociedade**, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1273-1288, Set./Dez. 2005.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LAPOUJADE, David. **O corpo que não agüenta mais**. In LINS, Daniel & GADELHA, Sylvio (orgs.). **Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- LIMA, Tatiana Motta. **Em busca de (e à espreita) de uma pedagogia para o ator**. In REVISTA RESET. ANO 1. NÚMERO 1. Campinas: Projeto RESET, 2004.
- LIMA, Tatiana Motta. **Palavras Praticadas - O Percurso Artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LIMA, Tatiana Motta. **Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974**. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em artes cênicas da UNIRIO. Rio de Janeiro: PPGAC - UNIRIO, 2008.

- LIMA, Tatiana Motta. **Atenção, porosidade e vetorização: Por onde anda o ator contemporâneo?**. Belo Horizonte: SUBTEXTO – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Ano VI. Número 6. 2009.
- LIMA, Tatiana Motta. **A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões**. ILINX – Revista do LUME – Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP. Nº 2. Novembro 2012b. Campinas: LUME, 2012. Disponível em <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/149/148>
- PINHEIRO, Paulo. **Nietzsche, Platão e o entusiasmo poético**. In: FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel Angel & PINHEIRO, Paulo (Orgs.). **Nietzsche e os Gregos: Arte, Memória e Educação – Assim Falou Nietzsche V**. Rio de Janeiro: DP&A : UNIRIO : Faperj ; Brasília: Capes, 2006.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico – uma aventura teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TADEU SILVA, Tomaz. **Guia de leitura – Gilles Deleuze Diferença e Repetição. . Elaborado para uso exclusivo no Seminário Avançado Pensamento da Diferença e Educação II**. Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS. 2001-2002.
- WOTLING, Patrick. **Le vocabulaire de Nietzsche**. Paris: Éditions Ellipses, 2001.
- ZOURABICHVILI, François. **Deleuze e a questão da literaridade**¹⁴. In: Revista Educação e Sociedade vol. 26, n. 93, p. 1309-1321, Set./Dez. 2005. Campinas: UNICAMP: 2005.
- ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Vídeo dos exercícios:

<https://www.youtube.com/channel/UC7ns9ipXIkK7E3lEE0omQw>

Recebido em 07/04/2017
Aprovado em 14/05/2017
Publicado em 17/07/2017

¹⁴ (sic).