

Atuar.

Renato Ferracini

LUME – UNICAMP

Palavras-chave: Atuação, Interpretação, Representação

A diferença entre interpretação e representação, dentro de uma atualização conceitual no contexto dos trabalhos e pesquisas do LUME, causa, hoje, reflexões no mínimo paradoxais. De um ponto de vista singular, ou seja, uma conceituação cunhada por Burnier, a INTERPRETAÇÃO do ator navegaria por uma suposta releitura e recriação de um texto-contexto no qual ele, ator, colocasse ativamente e intencionalmente sob uma postura ideológica dita concreta e objetiva em relação a esse mesmo texto-contexto. Essa suposta interpretação a partir de um texto-contexto colocaria o ator como tradutor ou atualizador corpóreo ativo de um texto literário ou de um contexto dado. Por outro lado, um conceito diferenciador foi estabelecido: o de REPRESENTAÇÃO. Dessa forma supunha-se que poderia existir, na representação, um deslocamento interpretativo do ator para o espectador e que aquele re-apresentando duas vezes numa mesma vez, ou seja, dilatando suas potencialidades expressivas na ação física pudesse fazer com que o espectador não somente interpretasse sentidos corpóreos dados, mas também criasse conjuntamente com o ator.

Hoje, quase vinte anos depois, podemos olhar para essa diferenciação com uma vontade de atualização. Devemos, primeiramente, entender que Burnier, quando cunhou essa diferença conceitual, colocou-se na postura de guerreiro, cujo inimigo era o texto. Existia ainda, naquela época não muito distante, uma guerra declarada contra o texto cujas batalhas não eram, em absoluto, recentes. Nós do LUME tínhamos uma linhagem genética poética de guerreiros da ação física contra o logos textocêntrico, cujo doador maior desses genes era o próprio Decroux, mestre de Burnier. Acredito que a tentativa de conceituar uma suposta diferença interpretação-representação não tinha como objetivo principal gerar uma diferença conceitual de base e fundamental sobre o par interpretação-representação, mas tinha, sim, como um norte muito mais potente, gerar em território de diferença em relação ao logos textocêntrico. Existiam atores que trabalhavam a partir do texto e de uma criação clássica psicológica, ou seja INTERPRETAVAM, mas como contraponto TAMBÉM existiam outros atores, de uma outra formação e ou linhagem, que negavam o logos textocêntrico e buscavam sua criação através de ações físicas singulares pesquisadas em sala de treinamento, ou seja, REPRESENTAVAM, fazendo com que o público criasse com eles e através e com suas ações físicas.

Deve ficar claro, então, que essa postura, mais que uma busca real de diferenciação conceitual, foi uma ação de criação de um território político-ideológico poético. Realizar essa diferença foi gerar esse território de resistência, linha de fuga e fissura em uma guerra contra um

suposto textocentrismo hegemônico que supostamente molarizava e endurecia os processos de criação cênico-poéticos.

Hoje, de certa forma, essa guerra arrefeceu. Não porque alguém a tenha vencido, pois acredito que qualquer batalha cujo objetivo seja verificar qual o território mais eficaz de criação, ou o mais supostamente profundo não tenha, atualmente, qualquer sentido. Não existe guerra ou batalha simplesmente porque já não existem centros de rebatimento de diferença. Não há qualquer sentido, hoje, em querer afirmar uma diferença em relação a um centro hegemônico de significância. Acredito que as questões cênicas passam por outros paradigmas de discussão. A teoria da performance e o conceito de pós-dramático de Lehmann, somente para citar dois territórios de discussão, pulverizam completamente qualquer centro. O território do teatro, ou mais especificamente da arte cênica, passa a ser uma multiplicidade cujo processo dramaturgico é rizomático. Isso significa que as camadas de significância, sentido e sensações são geradas - seja na ponta final espetacular, seja no processo de criação - num espaço “entre” de fluxo e vizinhança de agenciamentos e opções dramaturgicas singulares, sejam elas corpóreas, textuais, imagéticas, espaciais, etc.

Dessa forma, uma discussão entre o par interpretação-representação não possui, hoje, qualquer sentido prático ou reflexivo. Nem mesmo tem lugar uma reflexão se foi um suposto erro conceitual cunhar essa diferença, já que ela tem, além do conceito, um sentido ideológico e mesmo territorial que a alicerça na base. Essa diferenciação deve ser vista, hoje, como uma ação ideológica que teve um papel de fundamental importância na consolidação do LUME, pois gerou um espaço de resistência e de uma fissura possível de pesquisa que se suportava em pesquisadores e resistências passadas.

Ora, devemos sempre atentar para o tempo e o território nos quais os discursos conceituais se agenciam. Foucault nos gritava isso por todos os lados em toda sua obra. Criticar Stanislavski porque vinculou a criação artística ao subconsciente seria, no mínimo, uma falta de entendimento do território e da importância dessa relação arte de ator-subconsciente naquela época específica. Devemos verificar mais atentamente a superfície da relação stanilavskiana entre a proximidade do par arte de ator-subconsciência. Ora, no início do século XX talvez o conceito mais liminar que redimensionava e ressignificava os conceitos de homem e de consciência era, justamente, o conceito de subconsciente, ou inconsciente, criado pela então nascente psicanálise e por um jovem visionário chamado Freud. Assim sendo, relacionar arte e subconsciência era forçar e pressionar um pensamento conceitual da criação do ator no seu limite. Usar o conceito de subconsciente para refletir sobre a arte de ator seria o mesmo que gritar aos sete ventos molares e duros do pensamento

no início do século XX: a arte de ator, quando recriada conceitualmente, deve se utilizar dos conceitos mais liminares e mais radicais devido a sua complexidade e sua multiplicidade. Stanislavski sabia disso, intuía isso, e daí sua genialidade, daí sua maestria. Ser fiel a Stanislavski, hoje, seria recriar a arte de ator nos agenciamentos conceituais mais liminares de nossa época.

É por isso que a relação interpretação-representação teve seu papel, gerando um território de resistência. Porém, como fluxo a conceituação de diferença interpretação-representação se reconfigura. Mas, enfim, o que faz o ator?

Podemos pensar em atuação. A ator, e mesmo o dançarino e o performer, todos eles, atuam. Atuam enquanto ação de atuar, de modificar, de possibilitar. O ator atua COM sua interpretação ou representação assim como o dançarino atua COM sua dança e o performer atua COM sua performance. Atua, age, afeta um espaço-tempo constantemente recriado gerando principalmente, além de percepções macroscópicas musculares e de movimento, sensações microscópicas afetivas. E é justamente nesse par em fluxo percepção macroscópica-sensação microscópica que a lógica da atuação se gera. Isso significa que esse movimento atuante ativo dobra, desdobra e redobra o espaço-tempo macroscópico gerando um universo infinito de pequenas percepções (Leibniz,) ou ainda de micropercepções (Gil) carregadas de sensações que afetam o espaço-tempo. A atuação transforma esse tempo-espaço molar em espaço-tempo nômade, pois gera um território no próprio processo e fluxo de desterritorialização. A atuação paira, levita nesse processo jorrando micropercepções, microafetações, sensações com e entre e sobre as macropercepções e macroafetações perceptivas do corpo e da cena. Cria esse processo e ao mesmo tempo o destrói constantemente. A atuação afirma-se por uma dinâmica paradoxal: ao mesmo tempo cria e destrói, mas isso é realizado em um tempo-espaço tão ínfimo e em uma dobra tão ínfima que não é percebida, mas certamente afeta (Deleuze, 1991). Gera microtempos nas micropercepções agenciando micro-ritmos espaço temporais virtuais, não porque são irreais, mas porque atuam num espaço-tempo impensável, mas perceptível nas sensações. A atuação gera esse território microperceptivo e sensorial que não se reduz somente a uma lógica de geração de sentido macroscópico inteligível, mas principalmente um universo de afetação sensorial, que, em última instância, gera uma lógica da sensação e não somente de sentido. A atuação é, ao mesmo tempo, um fluxo coerente de sentido vinculado a um fluxo incoerente (ou não), mas microperceptivo e de atualizações e virtualizações que territorializam sensações. Enfim, um fluxo de sentido-sensação contínuo.

Bibliografia Citada

ALLIEZ, ÉRIC. **Deleuze: Filosofia Virtual**. Trad. Heloisa B.S. Rocha. São Paulo. Editora 34, 1996(1)

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

DELEUZE, GILLES e GUATTARI, FELIX. **Mil Platôs : Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. – Rio de Janeiro : Editora 34.,1996.

----- **A Dobra – Leibniz e o Barroco**. Trad. Luís B.L. Orlandi. Campinas : Editora Papyrus, 1991

----- **Lógica do Sentido**. Trad. Luís Roberto salinas Fortes. São Paulo : Perspectiva, 2000.

FERRACINI, RENATO. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP, 2001

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

LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM. **Novos Ensaíos sobre o entendimento humano**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

STANISLAVSKI, KONSTANTIN. **Manual do Ator**. Trad. Jefferson Luís Camargo; Revisão João Azenha Jr – São Paulo : Martins Fontes, 1997