

Passividade: exercício da diferença na construção de uma ética cênica

Diego Elias Baffi

O lugar comum – partamos dele – costuma atribuir a eficácia da prática cênica pelo intérprete em algum ponto que se situe entre duas razões não necessariamente excludentes: mais antiga, mas ainda corriqueira especialmente dentre aqueles que não atuam profissionalmente nas artes cênicas, está a atribuição ao talento, ao dom, à aptidão, sinônimos que remetem a uma propensão inata do sujeito, a uma tendência natural. Na contramão desta está o discurso meritocrata, mais frequente dentre profissionais da área, que atribui o alcance da eficiência à persistência, à vontade, à capacidade de investir a transpiração¹ na busca por um ideal artístico.

Ambas as visões levam, em sua radicalização, a problemas de ordem prática. A primeira é uma das responsáveis pela não aceitação da prática cênica como profissão que demande o mesmo investimento de tempo e empenho das demais e que, portanto, mereça o mesmo reconhecimento financeiro. Se as consequências deste problema são óbvias o mesmo não se dirá da segunda visão. Compreender a problemática advinda desta demandará aqui certo aprofundamento, vejamos:

A tendência à sobreposição do elogio ao mérito sobre o inato (ao menos dentre os profissionais do ramo do teatro) parece remeter à disseminação dos estudos de Stanislavski e de sua defesa ao trabalho do ator sobre si mesmo. A leitura superficial de seus escritos, como também dos pesquisadores do trabalho do ator que se filiam sucessivamente a esta perspectiva, pode trazer uma falsa visão de que o trabalho do ator para estes teria sua eficácia garantida quanto mais complexo fosse o seu resultado final por consequência natural da habilidade motora adquirida por exercícios constantes. Isso é quase como tomar a habilidade do ator pela do acrobata. E isso, sabemos por experiência, não é uma equiparação aceitável. Não só uma não vale pela outra quanto sua coexistência se dá normalmente em caráter complementar, e não excludente seja por similaridade ou oposição, sendo comum em espetáculos circenses, por exemplo.

Eugênio Barba está em uma posição interessante nesta corrente de pesquisadores. Desde sua posição fortemente influenciada pelos estudos de Grotowski e

¹ Referência a frase atribuída a Thomas Edison “O gênio é um por cento de inspiração e noventa e nove por cento de transpiração.”

pela Antropologia Teatral até o estudo das técnicas desenvolvidas por seu grupo, o Odin Teatret, o tornam reconhecível como um dos grandes exemplos atuais da confiança no engajamento sistemático e continuado como ética para alcançar as habilidades necessárias para o trabalho do ator. É este mesmo homem de teatro, no entanto, que traz uma importante reflexão que inicialmente pode parecer ir na contramão de sua experiência, quando afirma em seu livro *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral* que:

“Pensar na sua presença cênica como energia pode sugerir ao ator a ideia de que sua eficácia depende do quanto possa forçar o espaço do teatro e os sentidos de quem o observa. Assim, em vez de dançar com a atenção do espectador, ele a bombardeia e a distancia. Decidiu expandir sua potência, trabalhar com toda a sua energia, mobilizá-la. E justamente por isso não está decidido.” (pág. 78)

Como dito anteriormente, essa contradição é apenas de primeira leitura. Uma visão mais aprofundada do tema como tratado pelo autor traz a tona o fato de que Barba não se opõe ao trabalho fisicamente engajado, mas à decisão como cisão, ou seja, a dualidade que se cria quando o ator ‘decide’ fazer algo e se coloca como sujeito da decisão e como sujeito da ação correspondente à efetivação deste desejo. Esta cisão seria consequência da opção do ator quando busca estar em cena em plena atividade no exercício de suas decisões, e fala, ainda segundo Barba, de uma percepção já presente em Grotovski quando este descreve seu interesse pelo Sunyata, haja vista que:

“(...) o Sunyata é a negação absoluta desse mundo mediante uma técnica de Sabedoria que não se baseia no pensamento racional, mas na *experiência*. Uma prática que está exatamente entre o afirmar e o contestar, entre o agir e a renúncia à ação. Não é possível alcançar a Iluminação se você quer alcançá-la, porque até o momento em que se deseja alguma coisa, existe dualidade: um eu que aspira o fim desejado e um Não-Eu ao qual se aspira. Só se alcança realmente a iluminação quando não se quer alcançar mais nada.” (2006, pág. 43, grifo meu)

A referência à experiência nos auxiliará igualmente a conceber alternativas possíveis a essa tendência dos sujeitos à dualidade, que a prática do Sunyata viria a se diferenciar. O que haveria entre o *afirmar* e o *contestar*? E entre *agir* e a *renúncia da ação*? Em “Notas Sobre a Experiência e o Saber da Experiência” Jorge Larossa Bondía fala do lugar do sujeito da experiência, como aquele que, para poder vivenciá-la, tem de se esquivar do pensamento dual:

“Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial.” (pág. 24)

É a passividade que não se opõe, mas inclui igualmente a atividade, a passividade construída como espaço de abertura à diferença que aqui chamaremos de passivatividade – por ser um vocábulo onde se torna visível a união entre ‘passividade’ e ‘atividade’ em interdependência –, é, em suma, esta atividade que será a chave para compreendermos a ética cênica que nos falou Grotovski e Barba, uma ética na qual o atuator prescinde do emprego da vontade como cisão.

O encontro entre o atuator e a sua prática – prática como ato, como acontecimento artístico, não como abstração – ou, antes, a posição do atuator no sentido de propiciar que esse encontro se dê, pode ser igualmente analisado a partir de reflexões geradas por princípios manifestos na filosofia de Gilles Deleuze, presente já no conceito de ‘acontecimento’² que abre este parágrafo. Permitirei me alongar um pouco nestas reflexões com vistas a aprofundar a relação da passivatividade com o exercício da diferença, expressa no título deste.

O encontro deleuseano – relação que ocorre necessariamente entre diferentes e pelo exercício desta diferença ou, antes, de um *processo de diferenciação* – se coloca como fundamental tanto à origem do pensamento quanto da criação. Isso porque, no caso do pensamento, este partiria necessariamente de uma ação violenta à sensação, criando uma instabilidade que obrigaria, como consequência, o pensamento.

O exercício deste pensamento, desta percepção que atravessa os sentidos, poderia, no entanto, tender tanto a reconhecimento quanto à construção de um acontecimento. O primeiro caso se daria toda vez que uma vibração de pensamento fosse imediatamente subjugada a mecanismos de simplificação, fossem eles dispositivos de *fixação de identidades*, de *semelhanças*, de *oposições* ou de *analogias*, ou seja, quaisquer processos que promovessem o deslocamento do pensamento em ato ao terreno do (re)conhecível por decorrência das estratégias ordinárias àquele que pensa.

Mas existiria ainda outra possibilidade – ou outras infinitas possibilidades – de

² Aqui consideraremos o ‘acontecimento’ como um encontro intensivo que modifica os elementos nele envolvidos.

encontro com o pensamento, estas, passíveis de constituir ‘acontecimentos’. Estes se dariam na medida em que o contato com os fluxos de sensibilização que produzem o pensamento pressionassem a construção de novos modos de sentir e perceber, gerando *intensidades* e *velocidades* que impulsionassem aquele que pensa ao auto-extravasamento, a um vetor para fora do que podia ser até então ‘*com-preendido*’ e, desta forma, o ato de pensar se mesclasse a (re)construção do pensar em si. Pensar o novo é aqui indissociado do processo *em continuum* de constituição de uma nova forma de pensar, de construção de caminhos outros de potencialização do pensamento.

A diferença entre os processos listados se daria menos na ação da sensibilização que fomentará o pensamento e mais na postura de abertura daquele que pensa a *afectos* e a *perceptos*. A abertura a *afectos* diria respeito a afetar-se pelo que se apresenta de forma que se construam novos modos de sentir; já a abertura a *perceptos* permitiria que a percepção em si se contaminasse pelo que se apresenta de forma que o que se apresenta muda a *forma* de perceber. Essa abertura constrói-se por uma busca permanente de estar à *espreita* dos encontros que possam produzir nos sentidos, e, conseqüentemente, no pensar, uma intensidade tal que os acontecimentos façam-se possíveis.

Tanto a abertura (atividade) quanto a *espreita* (passividade) diriam respeito a aspectos de uma postura ética possível àquele que pensa. Tal postura seria eficaz para agir *com* o encontro primeiro que fomenta o pensamento de maneira a potencializar este pensamento para um território outro que não o referente à *reconhecimento*; seria eficaz como uma possibilidade de criação de alterações no padrão de pensamento que, desta maneira, poderia tocar aquilo que ‘ainda não foi pensado’, o novo.

Assim poderíamos caracterizar de que forma a filosofia deleuseana relaciona o *encontro* à construção da potência necessária ao pensamento. Vejamos agora como este mesmo encontro se faria presente quando tratamos da criação e, mais precisamente, da criação artística cênica.

Se o encontro que atravessando os sentidos promove o pensamento é caracterizado em Deleuze por sua ação violenta, o encontro que se relaciona à criação será caracterizado por sua *impossibilidade*.

A criação, surgida igualmente a partir do encontro, virá justamente daquilo que o impede de acontecer de fato, já que, estando em *processo de diferenciação*, os elementos envolvidos no encontro potencializam igualmente um espaço que se

diferencia *em continuum*, que escapa deste movimento de encontro remetendo para fora, criando dobras, gerando *linhas de fuga*.

Se os elementos não podem se encontrar plenamente, por outro lado, produzem, neste *avizinhar* um espaço de intensidade *entre*. É este espaço que permitirá que o acontecimento se configure *em* criação, e que o movimento de encontro remeta não a somatória de seus elementos constitutivos, mas um vetor ‘para fora’, para o território que extravasa os encontros conhecidos, onde existem velocidades e potências, onde a ordem dá lugar a caótica.

A postura frente a tais acontecimentos contribuirá igualmente que estes configurem espaços de criatividade ou sejam absorvidos pelo *plano de organização*. Com efeito, sempre que as experiências decorrentes dos encontros com potência de criação forem reduzidas – pelos mesmos procedimentos de identificação, semelhança, oposição ou analogia – a nomes já dados e/ou experiências já vividas, sua potência será amainada e a criação, cooptada pelo *plano de organização*, dará lugar à reprodução.

A criação que não se pretenda a mera combinação de elementos já presentes nos territórios conhecidos – e aqui, de certa forma, já falamos *com* a especificidade da criação artística –, não se estabelece como instituição, mas como processo permanente de desterritorialização e territorialização destes territórios em outros, surgidos por demanda e possibilidade da especificidade de cada encontro. É importante atentarmos que cada elemento não *produz* encontros individualmente, mas cria, diante daqueles múltiplos processos de diferenciação, aberturas à concretização de espaços de potência *entre*, de forma a se tornar parte do encontro.

Aqui reside o espaço da postura ética como possibilidade de pressionamento da ocorrência de encontros intensivos com potência de criação. Se não cabe a cada elemento *produzir* encontros, lhe é possível potencializar os encontros intensivos em seu espaço de fronteira, de possibilidade de criação de intensidade. Assim, a relação por perceptos e afectos se faz novamente presente e, no caso do atuator, ela é significativamente perceptível já que este amplia muscularmente estas relações a um nível costumeiramente macroperceptível. Juntamente à espreita por encontros potentes nos servirá à especificidade destes processos criativos uma ação ativa de potencialização muscular de suas reverberâncias, no que diz respeito não apenas a estruturação de novas possibilidades de afecção e percepção dos outros elementos no

espaço de encontro, mas à atuação neste espaço.

É desta forma que a descrita capacidade de espreitar os encontros potentes – que não deixa de ser uma *passividade* construída – ganha aqui uma *atividade* intrínseca e correspondente. Ao partirmos em busca da construção de um possível entendimento da experiência cênica não-dualista dentro do recorte supracitado (Barba e Grotovski) inspirados por princípios da filosofia deleuseana, chegamos a configuração deste movimento correlacionado que configurará, por outra perspectiva, aspectos do que denominamos *passivatividade*.

Ao atuator que se pretenda neste exercício de criação artística caberá tanto a espreita à multiplicidade dos encontros em sua capacidade de produzir acontecimentos potentes a partir das incomensuráveis possibilidades oriundas da caótica com a qual compõem seu território; quanto compor *com* este encontro, ou seja, avizinhar-se muscularmente *em* processo de diferenciação com aquela multiplicidade e aliar-se, reverberando a diferença arrebatadora que pode, repentinamente, dar a oportunidade de dali contrair um acontecimento artístico.

Dentro de sua especificidade de produção artística, ao atuator caberá igualmente o exercício de manutenção da potência deste encontro. De fato, as tentativas de acesso a territórios de potência de criação são igualmente pressionadas por ações recorrentes, doxas de movimento, corporais e comunicativas e clichês expressivos que visam planificar a ação do atuator no plano de organização e cada exercício de atuação encontra formas particulares de manutenção da potência de diferenciação e criatividade na arte que realiza.

O atuator pressiona a diferença, a intensifica muscularmente em exercício cinético, no espaço de criação, ou antes de co-criação, ativa com a passividade oriunda dos encontros vividos.

Cito aqui minha experiência artística que, acredito, dá ainda outra possibilidade de pensamento a respeito da presença da passivatividade na cena como apresentada ao público. Meu trabalho, calcado na palhaçaria, realiza-se de forma itinerante pelos espaços públicos urbanos. Apesar de ter desenvolvido elementos da personalidade do palhaço Felisberto e trajar em geral o mesmo figurino, são apenas estes aspectos que se mantêm como relativamente inalteráveis nas intervenções. Nos percursos aleatórios que realizo durante minha atuação artística, trabalho quase que exclusivamente com improvisações a partir dos encontros surgidos com o espaço físico e o público

participante, de forma que dificilmente reproduzo em intervenções posteriores as cenas improvisadas.

A postura da passividade vê-se aqui aplicada e nos servirá a título de exemplo. O que determina o mote, percurso e desenlace de cada cena, assim como seu tempo e espaço de realização, vêm a ser justamente a construção compartilhada com os elementos encontrados no espaço público – e este ‘compartilhada’ fala justamente da passividade, em similaridade ao que defende Barba, Bondía e Grotovski.

Ao exercitar-se passivamente em relação a diferença produzida no fluxo destes encontros, o artista cênico opta por uma ética, que lhe permitirá tanto estar atento aos encontros potentes que ocorram entre os elementos presentes no momento e no espaço da atuação quanto às possibilidades de atuação *com* estes elementos dentro da linguagem artística que realiza, sendo assim, ao mesmo tempo sujeito e processo, território e linha de fuga dos encontros pretendidos, seja com o espaço, com o tempo, ou com os outros elementos da cena teatral.

Bibliografia:

BONDÍA, Jorge Larrosa (2002). *Notas Sobre a Experiência e o Saber da Experiência*. Trad. João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação nº 19. Pág. 20-28. Disponível em http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/rbde19/rbde19_04_jorge_larrosa_bondia.pdf consultado em 30.10.2013.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Alves. 2. ed. Brasília, DF: Teatro Caleidoscópio; [S.l.]: Ed. Dulcina, 2010.

_____. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotóvski a Eugenio Barba*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo, SP: Perspectiva, 2006.

ORLANDI, Luís. *Deleuze*. Capítulo de Os Filósofos – Clássicos da Filosofia. Rossano Pecoraro (Org.). Editora Puc-Rio e Editora Vozes, Petrópolis, 2009, Vol. III, Pág. 259-279.