

Invenção como Composição: Presença e Treinamento¹

172

**Renato Ferracini²**

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Acredito ser importante localizar o território de minha escrita. Sou ator e pesquisador do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade de Campinas. Se por um lado a UNICAMP se organiza de uma forma muito parecida com as outras universidades com seus institutos e faculdades, ela também, desde o seu nascimento, se propôs a organizar institucionalmente outro modo de arranjo de pesquisa chamado, internamente, de Sistema de Centros e Núcleos. Esse sistema formal de organização nasce com o intuito de promover a interdisciplinaridade e autonomia da investigação e, portanto, esses centros e núcleos não são vinculados a nenhum instituto ou

1 Uma versão desse artigo foi originalmente publicada como parte integrante do livro *As práticas corporais no campo da saúde: pesquisa interinstitucional e formação em rede* Organização de CARVALHO, Y.M.; GOMES, I.M.; FRAGA, A.B. Editora Hucitec, 2016 com o nome de “Inventar com Protocolos: presença e treinamento”.

2 Doutor em Multimeios pela UNICAMP. Ator-pesquisador.

faculdade; são 21 unidades de pesquisa autônomas, institucionalizadas e independentes vinculadas diretamente à reitoria e que possuem, inclusive, uma carreira própria: o pesquisador, chamado na UNICAMP de Pq. Diferente da carreira docente nós (os pesquisadores, e eu sou um pesquisador – Pq – do LUME) somos “liberados” das aulas na graduação para focar efetivamente nossas ações na pesquisa interdisciplinar.

Falo, portanto, como ator-pesquisador de um núcleo interdisciplinar territorializado na área de teatro. E, talvez, essa pesquisa continuada desenvolvida no LUME desde 1985 possa criar pontos de contato com a área da saúde coletiva. Para entendermos o foco de investigação específica desenvolvida nesse núcleo teatral preciso explicar, de forma reduzida, o impulso de sua criação.

Luís Otávio Burnier, encantado de forma prematura em 1995 com apenas 38 anos, foi um docente da UNICAMP que criou o LUME depois de estar na França e trabalhar durante 8 anos com um grande mímico chamado Etienne Decroux considerado, hoje, a pai da mímica moderna ou mímica abstrata. Burnier sempre nos contava uma história: quando observava Decroux em cena, ele percebia uma força que “emanava” de seu fazer e que ele denominava, metaforicamente, de “leão”. “Era como se eu visse um leão em cena”, nos dizia Burnier. Ao mesmo tempo ele observava os alunos de Decroux, e mesmo com corpos mais jovens e com a técnica mais precisa não “emanavam”, segundo Burnier, este “leão”, essa força. Quando Luís Otávio volta ao Brasil ele cria um grupo para investigar a seguinte problemática: é possível trabalhar esse “leão” ou esta força nos atores, nos dançarinos, nos performers, nos circenses, sem a necessidade de ensinar, a priori, uma técnica codificada de atuação? Em outras palavras: é possível trabalhar no corpo dos atores esta força, esta potência, sem lançar mão de técnicas codificadas de expressão?

Um exemplo do que podemos chamar para técnicas codificadas de expressão seria o balé clássico. Além de ser uma técnica organizada expressiva em sua culminância, todo o seu processo de aprendizagem também é normatizado. Existe uma clara pedagogia para o aprendiz de bailarino que vai de um léxico menos complexo ao mais complexo. O espaço para o “leão” deverá ser construído pelo bailarino por seu próprio risco e conta nos entremeios dessas técnicas e formas extremamente

codificadas. Portanto, o que é ensinado ao bailarino são procedimentos concretos e formais por meio de um processo pedagógico objetivo. Isso não é, em absoluto, uma crítica a esse método e nem a verificação de uma impossibilidade da emergência desse leão ou dessa força nesse tipo de procedimento formal e objetivista. Verificamos artistas, nesse plano, que promovem essa emergência de forma sublime como, por exemplo, Nijinski³. O que anseio sublinhar aqui é que Burnier, ao criar o LUME, desejou subtrair esta pedagogia objetivista do treinar algo previamente codificado e já partir para a investigação da emergência concreta dessa força ou desse “leão”, enfim, dessa imaterialidade do trabalho do ator.

O LUME nasce em 1985 com esta problemática e a persegue até os dias de hoje. Talvez sejamos bastante incompetentes por não termos chegado a nenhuma conclusão objetiva ou mesmo a respostas concretas e científicas a esta questão. Mas esta problemática leva a muitas outras. O mais interessante dessa questão é que, seja qual for o nome que se dê a este “leão”, estaremos dizendo de algo impalpável, imaterial, portanto nada concreto, objetivo ou científico *stricto sensu* - o que nos salva, em parte, de nossa incompetência. No máximo podemos usar uma definição paradoxal para esse “leão”: uma espécie de concretude abstrata. Estamos falando, no limite, de uma força. Burnier criou um Núcleo de Pesquisas na Universidade Estadual de Campinas para pesquisar uma força, que na definição em Física Clássica, é algo que se efetiva na relação entre dois ou mais corpos e só pode ser mensurada no efeito que causa neles. Em última instância, o LUME nasce para pesquisar o que acontece entre os corpos, na relação entre-corpos. Pesquisamos maneiras de inventar relações, modos de convite à relações qualitativamente potentes. Convites e modos relacionais mediados pela poética teatral.

Uma consequência: no LUME trabalhamos essas forças que existem na relação entre dois ou mais corpos e que não são mediados

3 Vaclav Fomic Nižinskij 12/3/1890, Kiev (Ucrânia) - 8/4/1950, Londres (Inglaterra). “[...]era chamado por muitos como deus da dança. Revolucionou o balé no início do século XX, conciliando sua técnica com um poder de sedução da plateia. Seus saltos desafiavam a lei da gravidade. Com coreografias de Fokine, dançou “Silfides”, “Petrushka”, “Sherazade” e “Espectro da Rosa” entre outros. Seu maior triunfo foi elevar a figura masculina à mesma altura que o elemento feminino nos balés.” (<http://acervo.estadao.com.br/noticias/personalidades/nijinsky.1028,0.htm> acesso em 30/07/2015 às 15:07).

por protocolos expressivos a priori. Isso significa que esta força deveria emergir a partir da materialidade dos corpos envolvidos, e só dos corpos envolvidos. Não existe uma forma específica e codificada a priori para uma dança ou uma atuação. Pouco importa se o atuator tem uma perna ou duas, se ele é gordo ou magro, se tem experiência prévia em artes cênicas ou não. Perguntas práticas emergem: como, com este corpo específico, o atuator pode “convidar à força”, ou seja, promover e efetuar uma relação qualitativamente ampliada? Como, com estes corpos específicos (o meu corpo e o corpo dos outros atores do LUME ou o corpo daqueles alunos nossos que vêm de todos os lugares do Brasil e do mundo) podemos trabalhar a materialização de um convite ao encontro, poético e inventivo, com o outro sem um código expressivo-estético a priori? Ou se ele existir, como pode estar a serviço da construção de um encontro qualitativamente potente?

Nesse contexto, podemos pensar o teatro para além da acepção comum de ser uma arte coletiva e defini-lo, de forma mais precisa, como um território de composição em ato a partir de um coletivo que comunga o mesmo tempo-espaço. A partir desse plano podemos discutir duas questões: a primeira é o conceito de presença. No teatro, um ator que possui a capacidade de gerar uma composição poética no ato presente da ação cênica é um ator que “possui” presença. O que seria esta presença? O que é um ator que “tem” presença?

No Dicionário de Teatro de Patricie Pavis (2001) verificamos a definição *communis opinio* de presença como a capacidade do ator de chamar a atenção sobre si. Nesse caso, o senso comum define presença da mesma forma que se define egolatria e um ator que possui presença passa a ser, em última instância, narcisista. Essa definição qualifica a presença como atributo de um corpo e a insere no plano espacial. De uma forma simplista, a presença, nessa definição, passa a ser 1) um corpo material presente no espaço e 2) que possui o atributo de chamar a atenção sobre si. Ela é demarcada como uma materialidade no espaço do aqui-agora que direciona a percepção para esse próprio material. Não concordo por ser uma demarcação demasiadamente parcial! Acima definimos o ator que “possui” presença como aquele que trabalha com forças, ou seja, com uma imaterialidade concreta de forças condensadas a partir de corpos que se relacionam com o intuito de intensificar de forma qualitativamente mais potente todas as partes

envolvidas na composição. Portanto, pouco interessa a mera presença material de corpos no espaço – mesmo que esses corpos possuam a capacidade de focar a percepção - o que interessa, de fato, é como essas presenças materiais se relacionam e como elas criam, geram efeitos delas mesmas de forma intensificada. Gumbrecht (2010) fala especificamente desses efeitos de presença que emergem da relação das materialidades e como esse coletivo de forças intensificadas – efeitos de presença - ampliam ou diminuem a potência das partes envolvidas.

Os efeitos de presença, pensadas dessa forma, tocam o pensamento de Espinosa (1992) pois – permitindo-me uma simplificação de seu pensamento – a definição de corpo para esse pensador é a de um conjunto de partes que na sua relação definem aquele corpo. Um corpo é definido, em última instância, pela relação de suas partes em composição e não pela identidade ou função de seu conjunto. Assim, um corpo sempre propõe um processo de composição em ato desse mesmo corpo numa criação dele mesmo, processo auto-composicional inventivo que Maturana e Varela (1997) definem como *autopoiesis*. Mas o mais importante em Espinosa (1992) é que nesse processo de composição-corpo existiria – ou deveria existir - uma ética de intensificação qualitativa e aumentativa de potência na qual as partes envolvidas na composição ampliam sua capacidade de ação no mundo. O pensador da imanência nos propõe um *ethos*, uma postura, enfim, uma ética na qual, nos encontros e nas relações, no plano concreto de experiência, buscássemos uma ampliação de potência de todas as partes envolvidas. Nunca a potencialização do MEU corpo, pois essa postura promove a identidade e o individualismo hedonista tão em voga em nossa contemporaneidade, mas a intensificação de meu corpo em relação ao outro corpo que constrói, nesse processo, um corpo “Eu-Seu-Nós” que deve ser pensado enquanto ampliação de potência: a intensificação de um certo afetar e ser afetado.

A esse processo de composição em ato de um corpo que amplia a capacidade de ação no mundo das partes envolvidas, Espinosa (1992) vai dar o nome de Alegria. Ao contrário, quando no encontro as partes diminuem a sua capacidade de ação no mundo, ele dará o nome de tristeza. Temos aqui uma questão ético-política muito instigante. Todos os encontros, todas as partes, todo fluxo de experiência numa coletividade deveria buscar a ética da alegria, ou seja, promover

uma composição em ato de um corpo – social, político, estético, pedagógico, amoroso etc - no qual todas as partes envolvidas ampliem sua capacidade de ação no mundo.

Gumbrecht (2010) nos lembra que o conceito de presença se define pela relação de materialidades que geram, nessa composição, efeitos de presença. Ele pressupõe pensar experiências de presença ou ainda efeitos de presença no qual qualquer tipo de relação afetiva com seus elementos materiais “tocará” os corpos que estão em relação de modos específicos e variados, ou seja, essa inter-relação material entre-corpos está sempre sujeita a efeitos de maior ou menor intensidade (GUMBRECHT, 2010, p. 39). Podemos aqui realizar uma ponte entre Gumbrecht (2010) e Espinosa (1992): efeitos de presença alegres que ampliam a capacidade de ação no mundo, ou efeitos de presença tristes que diminuem essa capacidade⁴.

Passemos a tratar agora da busca de efeitos de presença alegres enquanto postura ética. Como realizamos essa busca no LUME? Tomemos como exemplo um corpo espetacular. Temos aqui várias partes envolvidas: os atores, o tempo, o espaço, o público, o figurino, o cenário, a luz, os procedimentos de criação, as técnicas (de atuação, vocais, relacionais etc.). Há na composição de um espetáculo cênico muitas partes envolvidas, cada qual um corpo em si absolutamente complexo. Pensemos esses procedimentos de criação e esse conjunto de técnicas como códigos expressivos. A questão problemática: como, a partir de todas essas presenças - o público, os atores, o espaço de encenação, o tempo, e os códigos expressivos - podemos gerar efeitos de presença no processo de composição em ato de um corpo-espetacular que busca uma postura de alegria? Como efetuar uma postura ético-política de compor um espetáculo no qual todas as partes envolvidas ampliem a capacidade de ação no mundo? Este é o campo problemático de investigação do LUME e há algumas consequências positivas nessa postura. Uma delas é verificar que os códigos expressivos são apenas uma parte-corpo a entrar na composição do espetáculo, ou seja, a meta não é aplicação *sine-qua-non* de qualquer tipo de código, tampouco o objetivo do acontecimento cênico é o ator, o espectador, o espaço, a luz ou mesmo dramaturgia, mas é a composição de um evento poético

4 É óbvio que essa relação, longe de ser dualista, é múltipla e complexa. Numa mesma composição há partes que podem se potencializar enquanto outras partes se despotencializam. Essa simplificação aqui é apenas de ordem didática.

cênico em ato desses corpos na busca de ampliação de potência ou de alegria. Como lançar os códigos nessa zona de composição? E já que Deleuze e Guattari (1992) definem a arte e a criação como uma composição complexa de matérias de expressão uma outra pergunta idêntica, porém mais instigante, se apresenta: como inserir os códigos numa zona de inventividade?

Quando falamos de inventividade não nos referimos ao novo – “*a busca do novo é muito velha*” como diria meu amigo Fernando Villar, professor de artes cênicas da UnB - mas na disposição de inventar outros modos de composição. Inventar, nesse caso, seria uma capacidade composicional cuja postura ético-política propõe ampliação de potência de todas as partes envolvidas: alegria. O ato de invenção não se vincula à busca do novo, mas está relacionado a como compor. Outro nome de inventividade enquanto capacidade de composições outras poderia se aproximar do conceito de jogo, mas não me adentrarei nesse tema.

178

Posso dizer que as artes presenciais são, como todas as outras áreas, um campo no qual os códigos, enquanto modos de operação de processos criativos, se colocam de uma forma muito contundente, mesmo que sejam códigos temporários. Digo ainda que esses códigos mediam a maioria dos modos de produção cênica na atualidade, ou seja, existe um modo de criação cênica em que são determinadas as funções dos atores, diretores, espaço, texto, luz, som, dramaturgia cênica e, até mesmo, modos organizados de recepção, de “fazer sentir” e até mesmo um modo protocolar de “fazer pensar”. Existe uma construção mediada, transversalizada e hierarquizada pelos códigos. É uma composição? Sim, é uma composição. Tem efeito de presença? Sim, tem efeito de presença. Mas é um efeito de presença e uma composição reconhecida, normatizada, organizada, capturada e que busca afirmar o mesmo. Vale afirmar que a questão não é negar os códigos pois são corpos necessários na composição. Impossível realizar um concerto de Rachmaninoff com apenas duas aulas de piano. Se não praticarmos o processo de reconstrução para que as mãos e o corpo com um todo se componha com o piano, não tocaremos Rachmaninoff. Os códigos, enquanto técnicas, são absolutamente necessários. O problema é: como colocar esses protocolos em composição inventiva?

Seria um grave erro buscar uma resposta definitiva para essa

questão, pois essa postura nos levaria a uma espécie de meta-código. Esse assunto, antes de nos levar a possíveis respostas, nos insere diretamente num campo ético-político (ou ainda ético-micro-político) inventivo de outros modos possíveis de composição. Investigar esses outros modos composicionais posiciona nosso foco de atenção nos elementos processuais. Talvez sejam os próprios processos composicionais que nos darão pistas sobre seus outros modos de operação. Em outras palavras: é o próprio processo de criar um evento cênico que engendra o corpo-espetáculo. Para deixar ainda mais complexo: a obra final é ela mesmo um processo.

Um exemplo do que estou chamando de processo ou de composição em ato fora do contexto das artes presenciais para nos proporcionar o tão sonhado, e impossível, distanciamento do objeto: compramos um livro sobre como surfar. O lemos do início ao fim. Além do livro ainda temos um conhecimento muito profundo do atrito da prancha com a água e do corpo com o vento. Após muitos cálculos exatos, sabemos os tamanhos das ondas e a velocidade do vento naquele momento e realizamos um estudo minucioso sobre o equilíbrio dos corpos. Munido de todas essas informações, pegamos nossa prancha e surfamos? Não! Por que? Porque existe uma espécie de “conhecimento” presencial do processo da ação de surfar que se dá na composição em ato entre a prancha, a onda, o vento, o corpo, o equilíbrio, o atrito e todo o treinamento técnico, erros e acertos anteriores da busca desse surfar. Existe a invenção em ato de um corpo-prancha-vento-onda-técnica-do-surf que nos faz surfar e que se dá na composição entre as materialidades de suas partes, tão complexas quanto a própria composição: antes da invenção do corpo-ato-de-surfar precisamos ter treinado, construído esse outro corpo enquanto técnica do surfar; precisaríamos da prancha, da onda e do vento porque sem esses elementos não surfamos. Esses artefatos estão dispersos, e portanto, precisamos construir e compor um só corpo com todos eles. Composição é o ato ontogenético da ação; uma ontogênese da ação em ato. E é nesse sentido que a composição é um processo; um processo que podemos chamar de conhecimento e que emerge da ação de experimentação gerando efeitos de presença. Mas o que interessa não são os efeitos de presença em si mas aqueles que possuem o *ethos* de uma relação alegre que amplie qualitativamente a capacidade de potência das partes envolvidas.

Gostaria agora de adentrar na segunda questão e focar um pouco mais especificamente no assunto código e em sua construção. No teatro e mais especificamente no LUME chamamos esse processo pedagógico de formação técnica e criativa de treinamento. Treinar significaria, no contexto desse texto, proporcionar a geração de códigos expressivos para o ator.

Existe, na área de artes presenciais, uma tendência atual de negação da técnica. Essa negação possui como pressuposto uma ação positiva que é a busca de composição presente, de autonomia criativa. Em função dessa “vontade” criativa a técnica, muitas vezes, é considerada a vilã responsável pelo bloqueio inventivo já que sobrecodifica a expressão dita “verdadeira” e espontânea. Existe, portanto, na contemporaneidade, alguns focos de discursos espontaneístas da criação assentados, muitos deles, na negação da técnica. Esse discurso, obviamente, se estende para o treinamento já que é ele quem gera e dá sustentação corpórea à técnica nas artes presenciais.

180

Portanto, muitas questões são levantadas a partir da palavra treinamento. No contexto teatral arrisco dizer que não se trata mais de uma simples palavra mas de um conceito, um conjunto de práticas, uma operação ética e estética que ainda causa confortos, desconfortos, ataques, defesas, confusões, pedidos de desculpas e aquele gesto tão comum em falas de conferências dos dedos das mãos fazendo a mimese linguística das aspas para significar corporalmente que: - Pois bem, estou falando essa palavra, mas não é bem isso o que quero dizer, porém, nesse momento, não achei outra melhor.

Em face dessa confusão conceitual reinante podemos ter, como pesquisadores, ou a postura de desistir da palavra e buscar criar outro conceito ou conceitos que deem conta da ampliação e multifacetamento do ato ou efeito de treinar; ou repensamos, deslocamos, problematizamos e ampliamos esse essa ideia. Ambas as ações são potentes, a meu ver. Possuo, ainda, a segunda postura com a abertura de recorrer a primeira opção se for parcialmente necessário. Não procuro, de forma alguma, resolver a questão conceitual do que é treinar respondendo ao que acredito sejam falsos problemas: treinar é acumular conhecimento ou gerar experiência? Treinar vem antes da encenação? O treinamento está conectado ou não com a estética espetacular? Esses problemas mal colocados territorializam o pensador/

fazedor de teatro na suposta necessidade de escolha entre dois ou mais termos de territórios polarizados. Não resolvemos nenhum problema com essa postura; somente somamos um nome a mais ou a menos numa das pontas da polaridade dos que são a favor ou contra esse território conceitual/conjunto de práticas. Sim, porque a real questão com o termo treinamento é muito menos conceitual e mais como atualizar dispositivos de conjunto de práticas para o corpo do ator coadunado com seu plano de experiência poética. Não vejo, como pesquisador, nenhuma postura criativa e potente nesse tipo bastante estranho de prática do escolher-um-dentre-dois-ou-três-ou-mais-lados ou ainda ser simples e infantilmente contra ou a favor de um termo ou conceito.

Vou me ater para isso apenas na questão etimológica da palavra treinar para problematizar essa questão. Ao pesquisarmos a etimologia do verbo treinar ou o substantivo treinamento no dicionário etimológico da língua portuguesa (CUNHA, 2010) e no *dicionário on line priberam*⁵ somos remetidos a adestramento; preparação para uma competição ou para uma atividade; ensinar ou aprender determinada ação ou prática; adestrar, acostumar; preparar ou preparar-se para uma prova, uma competição ou uma atividade; tornar apto, adestrar, habilitar. Essas questões remetem claramente a uma noção quase militar da palavra treinamento ou do verbo treinar como adestramento psicossomático, acúmulo de habilidades, preparação para a competição, aprendizado de uma prática. Esse parece ser o sentido de treinamento comumente criticado quando se trata da aplicação desse conceito na área de artes. Deve-se afirmar, inclusive, que essa crítica parece ter razão e se apoia em sua etimologia. A censura ao termo possui mais motivo ainda quando o que se busca na área das artes corporais presenciais é justamente gerar uma linha de fuga dos corpos adestrados e habituados territorializando-os num terreno criativo composto de outras intensidades e potências dele mesmo. Adestrar o corpo, habituá-lo, realizar um aprendizado como acúmulo de práticas técnico-mecânica parece ser justamente o oposto do que se busca de um estado criativo do corpo.

Mas curiosamente a mesma etimologia da palavra nos leva para um território pouco conhecido: treinar tem como origem adestrar a ave para a caça e seria derivado do latim *traginare* e do substantivo *treina* que era o animal dado ao falcão para o treinarem na caça. Uma rápida pesquisa na internet sobre a etimologia da palavra *traginare* e o terreno

5 <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx?pal=treinamento> (acesso em 30/07/2015 às 15:16).

se amplia: *traginare*, significa “adestrar o falcão a pegar a sua caça, levando-o a perder o medo de certa ave selvagem ao lhe dar de comer uma galinha sobre uma ave domesticada da mesma espécie daquela selvagem, com isso o falcão se habituava com as características daquela ave e quando fosse lançado à caça da mesma já não mais lhe tinha medo” (MOREIRA, 2003, 16). Treinar, etimologicamente, seria ensinar o falcão a caçar uma ave que ele não caça. Ora, já é lugar-comum entre os ornitólogos as habilidades de caça dos falcões. Portanto, *traginare* o falcão não seria ensiná-lo a caçar, já que essa ave é uma caçadora nata, mas sim ampliar suas capacidades de caça para além daquela que ele já possui. A etimologia de treinar/treinamento parece nos remeter a um duplo paradoxal: seria tanto adestramento como a ampliação de uma capacidade já existente. O falcão já caça. Com o *traginare* ele amplia essa capacidade, intensifica sua capacidade. Ele não gera ou cria uma nova habilidade mas amplia essa já existente. Em última instância, com o *traginare* o falcão intensifica-se a si mesmo, amplia-se como falcão sem deixar de ser falcão: gera um devir-outro-falcão. A palavra treinamento, nessa faceta etimológica específica, nos leva para um território de intensificação de si. Diferente de aprender outras habilidades, acumular aprendizados técnicos estrangeiros, preparar-se para uma competição, o treinamento, derivado de *traginare*, nos convida a uma experiência de intensificação de si.

A etimologia da palavra treinamento parece forçar o olhar para um território duplo e paradoxal: ao mesmo tempo que nos remete para um aprendizado de habilidades, nos leva também para uma ideia e um conjunto de práticas que teria como função uma intensificação de si. O artista cênico presencial ao treinar parece, etimologicamente, estar num terreno movediço e flutuante entre o adestramento por um lado e a intensificação de si por outro. Fica clara a pista que esse deslocamento etimológico nos dá: o treinamento somente teria sentido nesse terreno paradoxal entre aprendizado, acúmulo de habilidades e intensificação numa co-relação e co-criação. Ao provocar uma transversalidade no ato de treinar podemos relacionar os termos nos quais um vincula-se ao outro: treinar o adestramento, o aprendizado, o acúmulo de habilidades estaria intimamente vinculado a intensificação de si e vice-versa. Portanto a questão, mesmo no nível etimológico, não seria descartar o código em prol da intensificação ou vice-versa pois não são polos opostos, mas habitam o mesmo terreno no qual se pode gerar um corpo criativo.

Uma objeção que poderia ser feita nesse instante seria a de que um atleta também tem esse objetivo paradoxal de acúmulo de habilidades, adestramento e intensificação. O atleta - um corredor por exemplo - adestra seu corpo para intensificar sua capacidade muscular de correr com o objetivo de ganhar uma corrida ou como objetivo maior, ganhar uma medalha olímpica. Ele também conclama seu corpo ao “impossível” e o desafia até o limite de suas capacidades inatas. Seria, então, adequado comparar um ator, um dançarino, um performer a um atleta? Creio que sim e isso já foi feito pelo próprio Artaud ao dizer que o ator é um atleta afetivo (ARTAUD, 1999). O atleta assim como o ator adestra-se, habitua-se, enfim, treina para proporcionar um plano de intensificação de si. Mas Artaud (1999) nos aponta claramente a diferença: enquanto a intensificação do atleta visa uma ampliação de potência muscular, aeróbia, mecânica, ou de certas habilidades físico-mecânicas específicas; o artista cênico presencial intensifica sua capacidade de afeto. Ele é um atleta do afeto e um profissional da intensificação afetiva. Adestra-se, cuida de si para intensificar sua capacidade afetiva. O profissional da saúde coletiva não poderia fazer o mesmo? Acredito sinceramente que sim.

São essas as duas questões que nos aproximam: o efeito de presença não como atributo mas como composição ética de ampliação qualitativa de potência e o treinamento não somente como ação de normatividade mas também como intensificação de potência da nossa relação com o mundo. Esses deslocamentos conceituais, práticos e etimológicos podem parecer irrelevantes mas nos obrigam a repensar todo um modo de operação criativa e pedagógica na área de artes presenciais e acredito que também no campo na saúde coletiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro. Lexicon:2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI. *O que é Filosofia?*. São Paulo: editora 34, 1992.

ESPINOSA, Bento de. *Ética*. Lisboa : Relógio D'água : 1992.

FOUCAULT, Michel. *Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo : Martins Fontes, . 2004.

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

184

GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora PUC-Rio, 2010.

MATURANA, Humberto, e VARELA, Francisco. *De máquinas e seres-vivos – Autopoiese – A organização do vivo*. Trad. Juan Açuña Llorens. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MOREIRA, Célia Emília de Freitas Alves Amaral. *Interfaces da AIDS*. – Campinas, SP: [s.n.], 2003. Orientador : Maria Helena Salgado Bagnato. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.