

NO ENQUANTO DA AÇÃO: AÇÃO FÍSICA COMO FABULAÇÃO CRIADORA

IN THE WHILE OF ACTION: PHYSICAL ACTION AS CREATIVE FABULATION

Itamar Wagner Schiavo Simões
Universidade Estadual de Maringá

Resumo: O texto apresenta uma reflexão sobre a ação física como fabulação criadora em interlocução entre teoria e prática. A ação física é investigada em experimentações com estímulos e em diálogo com o conceito de obra de arte como bloco de sensações. Esse é o ponto de partida para pensar a ação *enquanto* fabulação, circunstância qualificada como uma vidência, em que estados afetivos se tornam matéria expressiva. Ao analisar o processo criativo, enfoco as conexões sensoriais e o fluxo orgânico que emerge em uma *sítio-ação* de experiência, tempo-espaço de produção de singularidades. Esta, por sua vez, é refletida na perspectiva da fabricação de lembranças pelo si-outro afetado pelas potências de realidade, nos regimes do novo possível.

Palavras-chave: Fabulação. Ação física. Perceptos. Afectos. Subjetividade. Vidência.

Abstract: In the text I present a reflection on physical action as a creative fabulation, in dialogue between theory and practice. Action is investigated in experiments with stimuli in dialogue with the concept of work of art as a block of sensations. This is the starting point for thinking about action as fabulation, a circumstance qualified as clairvoyance, in which affective states become expressive matter. When analyzing the creative process, I focus on the sensorial connections and the organic flow that emerges in an “action-site” of experience, time-space of production of singularities. This, is reflected as the creation of other narratives and characterized as the fabrication of memories by the self-other affected by the powers of reality, in the regimes of the new possible.

Key-words: Fabulation. Physical action. *Perceptos*. *Afectos*. Subjectivity. Clairvoyance.

Recebido em: 17/04/2024

Aceito em: 11/07/2024

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

Introdução

Neste estudo abordo aspectos do processo de composição do(a) atuante na perspectiva da fabulação criadora. O estudo tem como base e é um desdobramento de questões da minha tese de doutoramento¹. Na referida pesquisa, a experiência sensível do(a) atuante foi investigada por meio de experimentos realizados com três variedades de estímulos: imagens pictóricas, sonoridades e fragmentos textuais. A pesquisa com cada estímulo foi realizada em uma fase distinta e cada processo investigativo gerou materiais cênicos compartilhados com o público². As reflexões deste artigo partem do trabalho de investigação com imagens e esse conjunto de estímulos foi formado por obras de artistas diversos. O trabalho de investigação foi realizado durante três meses contando com um encontro semanal de três horas de duração cada e com a colaboração de quatro artistas e pesquisadores da cena³.

Nessa pesquisa abordei o processo de criação como experiência, buscando olhar para a criação como acontecimento, para a situação de experiência, a *sítio-ação*. Utilizo esse neologismo em vez do termo convencional – “situação” –, buscando exprimir o lugar ocupado pelo corpo condicionado às circunstâncias do aqui-agora da criação. O termo denota ação situada e vinculada a um determinado espaço-tempo, ação *tocada* e movida pelo presente da criação, pelas possibilidades dadas como *presente* no aqui-agora da criação. A *sítio-ação* de experiência é um espaço-tempo de travessia, de atravessamento, de passar através. Estar nesse lugar significa estar aberto para as necessidades do momento, para as intercorrências do presente, para os encontros que se dão pelo caminho. Habitar esse lugar é ter disponibilidade para aventurar-se. É tomar consciência

¹ A pesquisa foi realizada no Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sob orientação do Prof. Dr. Milton de Andrade, entre os anos de 2017 e 2021, finalizada com a tese *Trajetórias de afectos, ações e impulsos: uma cartografia sobre a experiência sensível em processos de criação do(a) atuante* publicada pela Editora Appris (2023).

² Da etapa de experimentação com imagens foram criadas duas performances: *Identidades e Individuação*, sendo essa última uma reconfiguração cênica da primeira. *sonorizaÇÃO* é fruto da pesquisa com o material sonoridades e *Corpocasa de Palavras* do processo investigativo com os fragmentos textuais, sendo que esse trabalho foi realizado de forma *online* e compartilhado na forma de uma videoperformance, com vídeo finalizado e editado.

³ Trabalhamos com imagens diversas de obras de Pablo Picasso, Francisco Goya, Peter Bruegel, Frida Kahlo, Cândido Portinari, Lasar Segall e Bruno Pontirulli, um total de dezoito imagens. Os encontros de pesquisa foram realizados nas dependências do Centro de Artes da UDESC, entre os meses de agosto a novembro de 2018 com a colaboração de Cris Fabi, Neusa Borges, Cleiton Rocha e Thaís Alvez.

do que acontece. É, segundo Jorge Larrosa (2014), cultivar a atitude de um pirata, aquele que é capaz de se expor atravessando um espaço indeterminado e desconhecido, colocando-se à prova, buscando oportunidades, buscando uma ocasião. Experiência é exposição, “ex” de existência e, também, de exterior. Estar em experiência é estar disponível para o que o ocorre, para as forças que se dão na ocasião, no dentro-fora do corpo do(a) atuante.

A dimensão do sensível no processo criativo: a obra de arte como bloco de sensações

O trabalho com o estímulo imagético tem como ponto de partida o sentido da visão, a abordagem da imagem inicia com o olhar, mas desvia-se para o corpo. Buscamos cultivar uma atitude de ver-sentir, estimulando a dilatação da atenção, uma abertura das potencialidades perceptivas e, igualmente, de acolhimento ao que acontece. No processo de trabalho com as imagens faço a opção pelo recurso da projeção, ampliando-as em uma parede, buscando favorecer a interação sensível com o material e permitir que os(as) atuantes possam - por meio de um jogo de aproximação e distanciamento - perceber detalhes e ocorrências como convém a cada momento. No processo de experimentação e criação abordamos os estímulos através de modalidades de atenção-criação, a saber: rastreio, toque, gesto de pouso e reconhecimento atento.

Figura 1 – O que eu vejo-sinto sob os olhos que me olham



Fonte: acervo pessoal do pesquisador, 4/09/2018

A abordagem de cada estímulo imagético inicia com o rastreio que se configura como uma varredura de campo. A atenção flutua em busca de um alvo que está em movimento, presente, mas que não é exatamente conhecido, podendo surgir imprevisivelmente. Importa perceber pistas e signos de processualidade através de uma atenção movente e sintonizada com o processo a se aproximar. Durante o rastreio, outra modalidade de atenção-criação é despertada, o toque, uma sensação que acontece, algo se faz sentir e notar, o que não caracteriza-se como uma figura, propriamente, mas como uma rugosidade proveniente do ambiente. Trata-se da afetação pelo mundo, não na dimensão da matéria-forma, mas da matéria-força. O toque convoca um foco. A atenção é capturada de modo involuntário e os receptores sensoriais se voltam para a fonte da mudança, momento em que se faz necessário um gesto de pouso, um abrir de janelas. No gesto de pouso a percepção sinestésica para, hesita, ocorre um *zoom* sobre um plano de observação que se abre, marcando quadros de apreensão pregnantes, momento do reconhecimento atento. Essa modalidade de atenção-criação busca acompanhar um processo em vez de representar objetos e se processa com o desdobramento no corpo das forças e sensações que emergem na interação com a imagem. Reconhecimento em que os estados afetivos que surgem das relações sensíveis são geradores de materiais expressivos do(a) atuante: ações físicas⁴.

A abordagem de cada imagem ou aspectos distintos das imagens é finalizada com o registro corporal de ações físicas. Essa fase do *reconhecimento* ocorre por experimentação: o(a) atuante experimenta nas janelas de atenção os estados sensíveis que emergem da interação, desdobrando as sensações que o(a) acometem em ações físicas, gerando uma série de ações. No processo acional, buscamos enfatizar e valorizar o afetamento às potências da relação com o estímulo, o contato sensível, permitindo que tais expressões sigam o ritmo e a dinâmica de acontecimento, das conexões e reconexões sensoriais.

Buscamos, com essa metodologia de trabalho, o encontro com energias, pulsações, potências [como definir o que nos afeta?] capazes de nos provocar, mobilizar sentidos,

⁴ Os distintos momentos ou etapas de abordagem aos materiais é inspirado nas variedades de funcionamento da atenção pesquisados por Virginia Kastrup (2015), variedades essas que fomentam outros modos de percepção e relação com dados, informações e forças que configuram o processo de investigação (SIMÕES, 2023, pp. 53-56).

sensações, mobilizando a nós mesmos, mas com um outro. Buscamos, na lida com o que afeta, valorizar os saberes do corpo, aprimorar sua permeabilidade, sua presença na e para a *sítio-ação* de experiência. Corpo conectado com as ocorrências do dentro-fora de si, que se dão como acontecimento.

As energias que nos afetam chegam pela via do sensível, através das sensações, provocando sensações: a obra de arte é um bloco de sensações. Este conceito de Gilles Deleuze e Felix Guattari (2010) é oportuno para essa investigação sobre o aspecto sensorial da criação; me faz pensar que as coisas possuem uma carga sensível que atinge o outro, as coisas que criamos e as coisas com as quais criamos. Essa carga sensível instaura a relação com a obra de arte e, também, o processo de criação dela, ela chega ao corpo e pressiona para uma experimentação: quando criamos experimentamos a carga sensível que as coisas exercem sobre nós, e provocamos, com o objeto artístico, as pessoas experimentarem algo com a criação, também ato de criação, composição. A obra de arte é um bloco de sensações, um composto de perceptos e afectos e o(a) artista é mostrador(a), inventor(a) de afectos em relação aos perceptos ou as visões que nos dá: “Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com eles, ele nos apanha no composto” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 207).

O(a) artista nos alcança no composto e propõe uma experimentação no sentido de uma transformação com o objeto artístico, porque os afectos não são mais as afecções ou sentimentos, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles e os perceptos não são mais as percepções, independem do estado daqueles que os experimentam. Isto é, afectos e perceptos não são mais as afecções ou sentimentos ou percepções do(a) artista ao criar a obra, são qualidades sensíveis que surgem no ato da criação, outras formas de sentir e de ver que o(a) artista entrega como objeto estético. Perceptos e afectos que compõem a obra tornam-se independentes de quem cria, estão dados, disponíveis para serem atualizados, cada pessoa tem uma relação, um processo de experimentação, uma transformação do que já está dado.

O(a) artista apanha da existência os afectos necessários para a sua composição, transformando em arte as conexões entre seu corpo e as coisas que o envolvem. Na composição dos blocos ele(a) nos entrega uma espécie de mensagem codificada que se dá aos sentidos: *eu vi isso, escutei aquilo, li aquilo outro, foi isso que eu senti*. É a partir de afetamentos e atualizações que o(a) artista cria, formando o bloco de sensações, o

composto de perceptos e afectos: o que se manifesta, na criação, não são mais as percepções associadas aos objetos nem afecções sentidas na interação com estímulos de criação, mas seres de sensações. A composição se dá por estados sensíveis em correspondência aos afetamentos, ocorre por processos de atualizações e diferenciações, criando singularidades, dando consistência a afectos e perceptos através da experiência do(a) artista. Os afectos criadores derivam compostos de sensações e são esses seres de sensações que dão conta da relação do(a) artista com o público.

O(a) artista nos faz transformar porque nos impacta no composto que faz as vezes de linguagem, “a arte é linguagem de sensações que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons, nas pedras” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 208). A sensação entra na palavra, no som, no acorde... no movimento, na ação, e afeta, e toca, ou atravessa o espectador ou mesmo permite que ele entre na palavra, no som, na ação. Nessa perspectiva, para Deleuze e Guattari, a arte não tem opinião, ela desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões da experiência imediata, que substitui pelo composto de perceptos e afectos, pelo bloco de sensações. O(a) artista propõe e se relaciona a partir dessa outra linguagem.

O objeto artístico, enquanto bloco de perceptos e afectos, provoca um engajamento sensível e a vivência dos sentidos. A experiência se processa em zonas afetivas, em *situações* de indeterminação, em que vigoram processos de atualização e diferenciação. Para os autores, a própria arte “vive destas zonas de indeterminação quando o material entra na sensação” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 205). O(a) artista atualiza e ultrapassa as percepções e afecções vigentes, devém em estados sensíveis que surgem na relação com as coisas que o atravessam, “arranca o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 208), produzindo singularidades, dando consistência ao bloco, compondo e se compondo. O bloco encarna o acontecimento, e faz a obra durar.

O que a faz durar são os estados sensíveis atualizados junto ao material da composição, é o bloco de perceptos e afectos que transbordam, que se dão para uma relação. O que faz a obra durar está relacionado com o contato, ser tocado pela obra como composto de sensações, com a possibilidade de atualização de seus perceptos e afectos. No caso das artes performativas, os objetos das composições são constantemente atualizados, a cada vez que o espetáculo/performance se realiza, pelo(a) próprio(a) artista.

O(a) espectador(a), por sua vez, pode revisitar a obra, atualizar seus blocos de perceptos, revendo a obra ou enquanto durarem as lembranças que tem dela. O que é essencial é o que transborda da obra, a comunicação que se efetiva e que nos atinge no plano do sensível.

A *lógica* de afetar com o objeto artístico é a mesma de ser afetado para a criação do objeto. A criação corresponde ao devir de estados afetivos nos afetamentos pelos movimentos do mundo. Se dá por atualização e encarnação de forças em *sítio-ação* de experiência. Em nossa prática, o corpo está entregue às potências do devir, os estados afetivos do reconhecimento atento são incorporados e transformados em matéria expressiva, compondo o bloco de sensações.

No enquanto da ação

O ponto de partida para a criação das ações são as sensações que surgem da relação com o material pictórico. Experimentamos ações sobre as conexões sensíveis com os estímulos, ações que conservam, ou sustentam, ou correspondam às sensações, como se quiséssemos prolongar essa conexão sensível, entregar-nos a ela, permitir que ela possa contagiar, reverberar pelo corpo. A premissa é de estar aberto para se expressar a partir dos sentidos, o que significa uma disponibilidade para vínculos afetivos desconhecidos, que se presentificam na duração das relações, ao encontro do que se vê-sente, para além do que está dado, pensado, imaginado.

Nessa proposição a ação adquire um caráter de continuidade, de repetição em um espaço-tempo, pois em *sítio-ação* de experiência, o que mais importa, a princípio, não é a ação como significado, mas como condição. Interessa-nos *enquanto dura a ação, enquanto ela acontece*. Enquanto é *condição* a ação erige o composto, o bloco que resta e transborda. A continuidade da ação é fundamental, pois buscamos experimentar e cultivar as conexões sensíveis com o material pictórico. O enfoque sobre essa qualidade da ação permite ao(à) atuante integrar distintos estados corporais, envolvido(a) nas relações que acontecem com os estímulos⁵. Optamos pelo aspecto contínuo da ação, enfatizando as

⁵ Tal abordagem sobre a ação não exclui o potencial sensível da ação que não é contínua, que não se repete, pois muitas das ações físicas ocorrem como um ato único em um intervalo mais curto de tempo. É possível registrar, por exemplo, uma ação de bater as palmas das mãos como expressão de alegria como ato único ou de forma contínua, repetível.

sensações no processo compositivo; o caráter contínuo da ação, inclusive, favorece a própria percepção dos processos interiores desencadeados pela ação e, conseqüentemente, seus registros.

Tal proposição para a ação física se conecta com o conceito de obra de arte como bloco de sensação. O material de que é feita a obra e que se conservaria nada mais é do que uma condição. O que se conserva, o que interessa, na perspectiva da experiência sensível é enquanto é preenchida essa condição. Em nossa investigação, os estímulos são materiais *de* criação e a ação, o material *da* criação, ou o material de que é feita a obra (performativa), ou sua condição de existir, assim como as palavras do romancista, os acordes e melodias do músico, as figuras e o traço do pintor. A condição erige o bloco de sensações, o composto de perceptos e afectos, elementos que compõem o mundo sensível que restam e transbordam da obra.

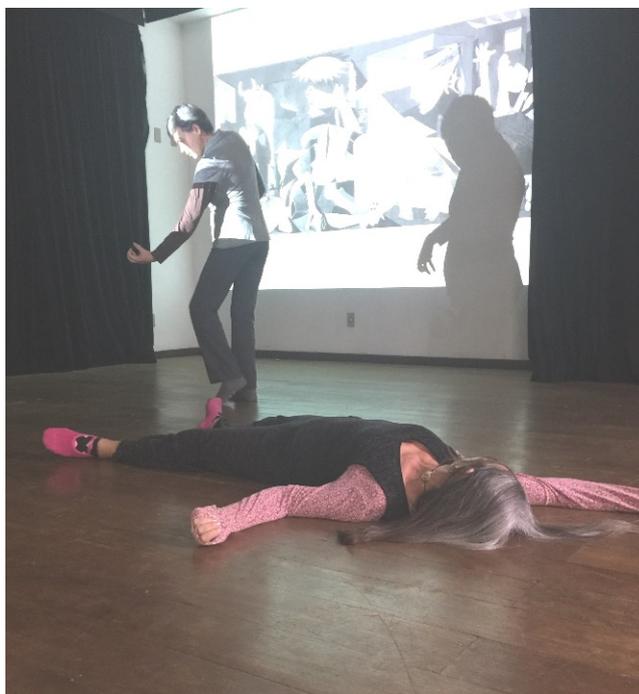
Está claro que o componente visual da ação física, seu *aspecto exterior*, é importante no processo compositivo. Mas, no que diz respeito à experiência sensível, considero fundamental o enfoque sobre aquilo que se dá para além do visível: as centelhas de vida que atravessam as ações executadas pelos(as) atuantes e que são importantes na consolidação de sua presença. Enquanto é preenchida a ação, ela invade o plano de composição das sensações, se integra à sensação, na composição com os perceptos e afectos que constituem o bloco, que atravessa o que é visível e compõe com ele uma multiplicidade de sentidos.

É a partir dessa sensibilidade que apreendemos e desdobramos o fluxo orgânico essencial da ação. É nesse território do fluxo orgânico, das centelhas de vida, que eu encontro a chave que me abre a porta para pensar e trabalhar a ação como bloco de sensações e como processo de fabulação. As centelhas de vida *co-respondem* ao afetamento às forças da ocasião, na duração das relações com as potencialidades virtuais, sentidas, capazes de se atualizarem, diferenciando-se em matéria expressiva. O composto é gerado através da ação e dos estados corporais que se manifestam. A ação é o material da criação do(a) atuante e a condição para que sua obra seja criada, no *enquanto* da ação, durante seu acontecimento. É nesse acontecimento que surge o bloco, de sensações. É nesse plano do sensível que o(a) atuante exerce seu ofício, se colocando em condições, criando e retomando condições, através das ações, para que o bloco possa ser construído,

reconstruído, outro dia e mais outro... *sítio-ação* de experiência. Plano em que ele se entrega, se coloca, se revela, se descobre.

No vídeo a seguir é possível ver recortes de um processo acional:

Vídeo 1 – O enquanto da ação



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador (18/09/19)
<https://www.youtube.com/watch?v=siAj6nhjUe4>

Considero importante pontuar, a partir desse vídeo, que, na perspectiva do trabalho com o sensível, interligam-se processos perceptivos do estímulo e do corpo em relação de composição com ele, ou seja, o estímulo continua presente e continua a afetar. A atuante continua a perceber a imagem e enquanto corresponde a ela, já está criando e continua criando. A ação, em continuidade, desdobra-se, acontece entre distintas intensidades, manifestando estados corporais. Há uma ação disparadora desse percurso, e algumas outras que surgem no cultivo das conexões entre o corpo e a matriz de criação. Entendo que os estados corporais possuem relações com o que Constantin Stanislavski chamava de processos interiores, e para ele, a ação funcionava como catalisadora desses processos (STANISLAVSKI, 1994, p. 8).

Aqui, é importante considerar, que, texto, circunstâncias dadas, acontecimentos, objetivos - elementos importantes do percurso criativo do mestre russo -, constituíam

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

estímulos para o(a) atuante. Em nossa pesquisa não temos a presença de tais elementos, mas a questão do fluxo orgânico das ações é um fundamento; mais precisamente, a descoberta do fluxo orgânico da ação com os estímulos, que, para Stanislavski, seriam os elementos do universo textual, experimentado e encarnado em ações. Ao formular o Método das Ações Físicas⁶ o mestre russo dá à ação o protagonismo no processo criativo, trabalhando com a possibilidade de experimentar e vivenciar internamente as ações, o seu componente, emocional e sensorial que representa a organicidade que justifica as ações. O mestre percebeu que era mais fácil de lidar e de direcionar o corpo, do que a alma, de caráter “caprichoso”, portanto mais adequado criar a linha física do papel - através da partitura de ações, do que a psicológica - representada pelo estudo/entendimento das forças motivas:

Mas será que é possível que exista a linha física sem a psicológica, quando a alma é inseparável do corpo? Claro que não, por isso, simultaneamente à linha física do corpo aparece, por si mesma, a linha interna do papel. Esse procedimento tira a atenção do criador da emoção, deixando-a para o subconsciente, que é o único que pode dominá-las e direcioná-las da forma correta. Graças a essa abordagem escapamos da violência sobre as emoções e colocamos a própria natureza para trabalhar. (Stanislavski *apud* MOSCHKOVICH, 2021, p. 124)

Em nossa investigação a ação é disparadora dos processos interiores orgânicos, emocionais; e a presença do estímulo é o elemento disparador da ação. Trata-se de um processo perceptivo que reverbera no corpo na forma de ações, que instaura o processo acional, e que abre outras zonas perceptivas e uma multiplicidade de sentidos ao longo da execução da ação. No momento do reconhecimento atento, o(a) atuante explora distintos aspectos das imagens nas janelas de atenção, quando é tocado(a) por tais aspectos gerando uma série de ações, estando afetado(a) pelas potências do estímulo e pelas conexões sensíveis com ele e, conseqüentemente explorando os estados afetivos que desabrocham das ações. As possibilidades expressivas emergem do jogo com virtualidades sensoriais, permitindo o entendimento da ação física como ação da fabulação como veremos a seguir.

⁶ O Método das Ações Físicas foi desenvolvido naquela em que muitos autores consideram a segunda fase do trabalho do diretor: iniciada em 1918 no Estúdio de Ópera e finalizada no ano de sua morte, 1938. Essa etapa de pesquisa caracterizou-se por mudanças efetivas sobre o modelo da Linha de Forças Motivas em que Stanislavski considerou a dificuldade de fixação de elementos como a vontade e os sentimentos, ao contrário das ações físicas que podem ser fixadas e repetidas (Bonfitto, 2006, p. 24).

Criar, fabular

Para Deleuze e Guattari (2010) o artista compõe os blocos por fabulação criadora, condição em que é possível observar uma peculiar operação da percepção, memória e seus estados afetivos, questões importantes para nossa investigação em que trabalhamos com as modalidades de atenção-criação, buscando dilatar e intensificar o processo perceptivo e o acolhimento do que acontece.

A memória integra o fenômeno perceptivo de dois modos: pelo reconhecimento automático e pelo reconhecimento atento (Bergson, 1999). No primeiro, através da construção de mecanismos motores voltados a uma ação imediata do nosso corpo, armazenando ações do passado e condicionando uma série de hábitos. No reconhecimento atento, imagens do passado se dirigem ao presente disponibilizando representações mais propícias à circunstância atual. A percepção já não é lançada a uma ação imediata, se afasta do objeto para sublinhar os seus contornos através da intersecção de imagens mnêmicas e afecções correspondentes que vêm sobrepor-se a ele. Para que as imagens-lembranças do passado se sobreponham à percepção do presente é preciso que haja uma fenda no equilíbrio do aparelho sensório-motor, condição que representa uma atividade criadora com base nas demandas do presente.

No plano da nossa prática, essas ideias são importantes, pois cultivamos um gesto de suspensão que quer dizer *colocar entre parênteses os juízos sobre o mundo*, buscando estar alheio aos automatismos da ação e abertos ao que a percepção sensível pode oferecer. Esse instante corresponde a mudanças na direção da atenção no sentido de acolher o que acomete, dando espaço para as imagens, afecções e sensações que afluem no processo de experimentação e criação com os materiais. Esse processo está relacionado com irradiação da atenção a circuitos mnêmicos cada vez mais amplos e sucessivos, possibilitando que imagens e estados afetivos virtuais correspondentes possam responder às demandas do presente (SIMÕES, 2023, p. 59). Tais imagens e afecções correspondem a potências sensoriais exploradas nas janelas de atenção de abordagem dos estímulos, potências tornadas ações que trazem consigo no fluxo orgânico de seu fazer os estados afetivos que as constituem.

Voltando à ideia do bloco de sensações, em criação, o(a) artista ultrapassa percepções e afecções vividas compondo o ser de sensação que faz as vezes de

linguagem. A fabulação criadora não tem exatamente a ver com uma lembrança, mesmo ampliada, ela corresponde ao devir de estados afetivos. O material de criação dos escritores, por exemplo, dizem Deleuze e Guattari (2010), são as palavras e a sintaxe criada que se ergue ao plano de composição, que entra na sensação. Para sair das percepções vividas “não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como um fator conservante do presente” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 198). Se a obra é monumento, assim o é, não porque comemora um passado, mas por ser um bloco de sensações presente “que dão ao acontecimento o composto que a celebra” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 198):

O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância que são devires criança do presente. A música está cheia disso. Para tanto é preciso não memória, mas um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras, nos sons. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 198)

Os elementos do fenômeno, percepção, memória, estados afetivos se tornam em ação, no reconhecimento. A composição da ação física não se faz com lembranças e arquivos, com opiniões, o que seria um equívoco com o vivido, mas pelo afetamento às forças da ocasião, através dos estados corporais manifestados na criação. O(a) artista excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido, “é um vidente, alguém que se torna” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 202).

Essas considerações, associadas à nossa prática, vão ao encontro do entendimento de fabulação como experiência no presente, como atualização e encarnação de forças. Os estados afetivos mobilizados na composição correspondem a devires que *acontecem* na expressão artística, o devir sensível, que é “ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro”, que é uma alteridade “empenhada numa matéria de expressão” (DELEUZE e GUATTARI, p. 209). Isso implica que, em tais instantes, ou se acolhe o acontecimento, permitindo que essa energia potencial se desdobre e entre na composição com o material tornando-se linguagem de sensações, ou se bloqueia a experiência para tentar localizar dados definir contornos ou buscar entender o que se passa. Em nossas experiências de experimentação-criação com as imagens o corpo está entregue às potências do devir, os

estados afetivos são velozmente incorporados e transformados em matéria expressiva, compondo o bloco de sensações. Na *lógica* do fluxo da criação, os estados afetivos mnêmicos não operam por impressões objetivas, localizadas, ou a partir de uma experiência mental, imagética, mas correspondem às atualizações, à vivência dos sentidos no ato, uma vivência corpórea. O que constitui o bloco não são dados ou informações, precisamente, mas uma resposta material e energética do corpo, intensidades transformadas no ato, já na ação. A materialidade criativa e singular que irrompe de algo registrado, mas mesmo assim, mutante, reorganiza a própria corporalidade colocando-a de fato na pulsação da *sítio-ação* da experiência, e no tempo-ritmo da ação. A vivência somática se corporifica em ação física viva no presente.

Os estados afetivos são atuação do corpo vida em correspondência ao que acontece no presente, na fabulação do material expressivo. Na atuação do corpo vida os detalhes das experiências existem, mas são superados, são transformados, tem sua ordem e seu ritmo modificados, apresentam outras qualidades no fluxo do acontecimento presente. Os estados afetivos em devir dizem respeito a atualizações de saberes do corpo que impulsionam e configuram a expressão, por um fluxo de dados sensíveis que integram uma linguagem específica do corpo que corresponde ao ato. A matéria expressiva do(a) atuante é efêmera, construída em ensaios e reapresentada a cada nova realização do espetáculo; ela não está fixada em palavras ou em acordes ou traços e cores... mas em ações físicas, que são realizadas de novo a cada apresentação. A cada dia o(a) atuante retoma seus processos de fabulação, reconstruindo seu bloco de sensações.

Dizem Deleuze e Guattari (2010) que o artista nos apanha no composto de sensações alterando a qualidade da nossa experiência com seus afectos criadores. Ele cria afectos não conhecidos ou desconhecidos, e nos faz transformar com as visões que ele nos dá, pois a arte produz conhecimento através das sensações, pelo composto de perceptos e afectos, partindo da linguagem sensível do corpo, atravessada pelas forças que vibram no mundo. A linguagem da arte nos permite sentir e enxergar a multiplicidade das coisas ao nosso entorno, as singularidades que se dão para além dos esquematismos já prontos que antecipam a percepção e a leitura do mundo. Neste sentido o(a) artista é um(a) vidente.

A arte como vidência de novos possíveis

Em conformidade com Lucas Dilacerda (2020a) o vidente é aquele que pode ver o invisível, que é capaz de escutar o silêncio e de operar sobre uma linguagem dominante desestabilizando-a, tornando-a uma língua menor; o vidente é aquele que possui, potencialmente, capacidade de criação de algo novo⁷. O vidente é aquele que vê o que os outros não vêem, que pensa o que ninguém pensa, ou imagina aquilo que outros não conseguem imaginar. O vidente corrói a linguagem, as visibilidades, promovem desterritorialização das formas de percepções hegemônico-dominantes; e neste processo de desestabilização, ocorre a emergência do novo, de uma nova sensação, um outro pensamento, ou imaginação, ou ideia:

a vidência é um afeto, uma duração, uma passagem, um devir que produz uma afecção (modificação) no nosso corpo e, simultaneamente e paralelamente, produz uma ideia dessa afecção na mente. O vidente é afetado por uma vidência que faz dele um olheiro ativo. (DILACERDA, 2020b, p. 93)

A vidência está, portanto, relacionada com uma sensibilidade aberta às forças do nosso entorno, a uma capacidade de ver-sentir o que elas podem provocar e mobilizar em nós.

O vidente vê alguma coisa numa situação determinada, algo que a excede que a transborda e nada tem a ver com a imaginação. A vidência tem como objeto a própria realidade numa dimensão que extrapola seu contorno empírico para nela apreender suas virtualidades inteiramente reais, porém ainda não desdobradas. Ele enxerga a intensidade, a potência a virtualidade. Não o futuro, nem o sonho, nem o ideal, nem o projeto perfeito, porém as forças em vias de se redesenharem em real. (DILACERDA, 2020a)

A fabulação é uma operação do(a) vidente, está vinculada ao afetamento às forças da multiplicidade que constituem o real. E toda multiplicidade implica em elementos atuais e virtuais: “Todo atual se envolve de uma névoa de imagens virtuais. Tal névoa se eleva de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais se distribuem e correm

⁷ Obra citada por Dilacerda: O Abecedário (Paris: Éditions Montparnasse, 1995). Coloquei essa referência pois é uma obra citada por Dilacerda no vídeo em questão, ela não entra nas minhas referências pois não foi consultada por mim)

as imagens virtuais, que compõe o real” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 121). O real é, portanto, a própria multiplicidade que se dá no plano de imanência que compreende, ao mesmo tempo, o virtual e sua atualização. E o virtual depende das “singularidades que o recortam e dividem-no no plano de imanência” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 122). O virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual, e o virtual são os pontos sobre os quais se achegam as visões do vidente. A sensibilidade do vidente volta-se para a parte virtual do real, que é o novo possível. O possível é uma falsa noção por supormos que o real a ele se assemelhe e, nesse sentido, damos a nós um real já feito, preexistente a si mesmo e que segue uma ordem de limitações: “já está *tudo dado*, o real todo já está dado em imagem na pseudoatualidade do possível” (DELEUZE, 2012, p. 85). Logo, não é o real que se assemelha ao possível, mas do contrário, o possível se assemelha ao real porque nós o abstraímos do real, tendo ele acontecido. Nós extraímos arbitrariamente o possível do real como um “duplo estéril” (DELEUZE, 2012, p. 85), e com essa operação nada se pode compreender do mecanismo da diferença e da criação. Tal operação nos concede sempre o possível como atual.

Sobre esse regime de possível, François Zourabichvili (2000), diz que ele envolve o que pode acontecer efetivamente ou logicamente, “é um horizonte de tudo que pode ser imaginado, concebido, projetado, esperado em uma dada época” (ZOURABICHVILI, 2000, p. 337). Esse possível atual é o contrário do novo. As potencialidades dos novos possíveis são dadas pelos virtuais. Em conformidade com Deleuze (2012), ao atualizar-se, a virtualidade se diferencia, e se desenvolve, através de linhas divergentes que correspondem a graus da totalidade virtual. Nesta ocorrência, um todo coexistente dá lugar a linhas de atualizações e a linha que atualiza um nível do virtual se separa, encarna pontos notáveis do virtual ignorando o que se passa nos outros níveis. E, se recolocarmos os termos atuais no movimento que os gerou, relacionando-os às virtualidades que neles se atualizam, é possível compreender “que a diferenciação nunca é uma negação, mas uma criação, e que a diferença nunca é negativa, mas essencialmente positiva e criadora” (DELEUZE, 2012, p. 88). É desta operação que emerge um outro campo de possíveis, o possível virtual, que Zourabichvili observa não como algo que se processa como alternativa – como o possível atual – mas que se dá como uma potencialidade. É sobre as linhas de diferenciações, imanentes, desta operação, que o vidente, enxerga, sente,

imagina outras possibilidades que pedem para se realizar. Elas correspondem a outros potenciais de existências, de relações, capazes de gerar transformações.

No plano da criação artística, pensando a arte como uma capacidade de vidência, Deleuze e Guattari afirmam que o artista excede, na composição dos blocos, as percepções e as afecções vividas. Tais percepções e afecções são visões e sensações dos possíveis atuais, daquilo que já se sabe, já se conhece, já foi pensado, sentido, imaginado, visto. O bloco de perceptos e afectos corresponde ao afetamento às forças do novo possível, a processos de atualização e de produção singular que, através da experiência, acrescenta novas variedades ao mundo, outros sentidos, outras visões. A fabulação está relacionada a multiplicidade das forças que nos afetam no processo de criação, ela é processo-produto de outros modos de existência, que se dão a partir de outras relações e conexões, para além das alternativas e possibilidades atuais.

A fabulação é a possibilidade de contrução de outras narrativas, expondo a singularidade do real na trama da narrativa. Ela se opõe a a um modelo de verdade ficcional estabelecido, deixando sobressair a experiência na medida em que fabular é um processo de devir e de produção de singularidades. A recusa de um modelo de verdade pela irrupção das singularidades, abre espaço para a alteridade e, assim, o processo de fabulação é permeado por potências de realidade que se oferecem à ficção: outras verdades surgem, então, da experiência das relações singulares.

A fabulação como experiência do si outro

No território da literatura, segundo Gabriel Cunha, Deleuze relaciona a fabulação ao intempestivo, “ao processo de criação de um estilo ou de uma língua singulares ou estrangeiros como um insulto contra o presente realizado pela manifestação da capacidade explosiva da vida de recriar continuamente os seus limites expressivos” (CUNHA, 2014, p. 93). A fabulação opera a partir de um exercício de despersonalização em que os sujeitos “simplesmente não podem recorrer ao artifício de dizer Eu” (p. 93); e é nesta condição que a arte pode nos provocar no “no interstício da relação Eu – Outro” (p. 94).

A atividade fabuladora coloca o sujeito em confronto com a alteridade, está sempre relacionada a um indefinido. Essa faculdade, através da arte, opera “descobrimdo sob as

aparentes pessoas a potência de um impessoal” (DELEUZE, 1997, p. 13), de forma que, a enunciação fabulatória só começa no instante em que “nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (p. 13). A arte incita essa operação de indefinição, a possibilidade de outras visões, de outros sentires, pois esses mesmos, enquanto fabulação, são operações de indefinição: “a função fabuladora, não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge, sobretudo, essas visões, eleva-se até esses devires ou potências” (p. 13).

Essas considerações me fazem pensar no *sujeito* da experiência sensível (que fundamenta essa investigação) que não é, propriamente, um sujeito, mas uma incógnita instalada no interstício da relação eu-outro. Larrosa (2014) contribui com essa discussão ao dizer que a experiência é sempre do singular, não do individual ou do particular; e o singular não é orientado pela ciência, mas pela paixão: “A paixão é sempre do singular porque ela mesma não é outra coisa senão afeição pelo singular. Na experiência, o real se apresenta a nós em sua singularidade” (Larrosa, 2014, p. 68), nos é dado como não identificável, transbordando qualquer identidade; como irrepresentável, ultrapassando qualquer representação; e incompreensível por não aceitar a distinção entre o sensível e o inteligível transbordando qualquer inteligibilidade.

Experiência é então, transbordamento para além do sujeito, é uma operação impessoal, de despersonalização do si mesmo. Ela não pode ser antecipada, planejada ou prevista e sendo assim, segundo Larrosa (2014), ela é da ordem do que não se sabe, não se diz, não se pode, não se quer, não sendo da ordem da nossa vontade, acontecendo independente daquilo que desejamos, queremos, possamos pensar que deve ser. Os limites da experiência seriam os limites do real que é traçado, desenhado no aqui-agora de cada acontecimento, em um dado presente como um *presente*, como uma possibilidade outra, como algo que é novo e surpreende, nos torna extraordinários e únicos. O real é infinito e dinâmico, de caráter caótico e fragmentado, pois sempre extrapola qualquer pretensão em querer abarcá-lo, unificá-lo, compreendê-lo, nos diz Larrosa (2014). O real se configura como potencialidades.

Essas ideias vão ao encontro do aponte sobre as multiplicidades que compõem o real, e nesta perspectiva, é possível entender que o *sujeito* da experiência opera através de recortes diante das potencialidades que se dão como real, por afetamento às potências de realidade, os virtuais e suas atualizações. Na acepção deleuziana (DELEUZE e

PARNET, 1998, p. 121), os regimes de emissão e absorção, criação e destruição dos virtuais ocorre em uma brevidade que os mantém sob um princípio de incerteza ou indeterminação. Seriam sobre esses instantes tão breves quanto potentes que se achegam as visões do vidente em operação de fabulação criadora, que convoca *alguém* incapaz de dizer Eu, em processo de despersonalização.

O que determina o *sujeito* da experiência é sua própria abertura para essas potencialidades, para o que pode acontecer, ou seja, uma indeterminação. Ela não pode ser determinada, pois é existência e como existência é excesso, transbordamento, possibilidade, criação e invenção. Larrosa (2014) nos diz que a coisificação e a objetivação destroem o real, o põe a perder, e por isso, o *sujeito* da experiência não é um *sujeito* objetivador ou coisificador, que busca domesticar o real ou controlar e categorizar a experiência, criando uma distância que o coloca em um lugar confortável, ao preço da indiferença, de que nada o toque ou o atinja ou o afete. Ele é um sujeito que se deixa afetar pelo acontecimento, pelo movimento da criação: ele se distancia do hábito e da repetição aproximando-se da natureza em sua própria duração ininterrupta e criativa, do élan vital. E se põe a fabular; fabulação que

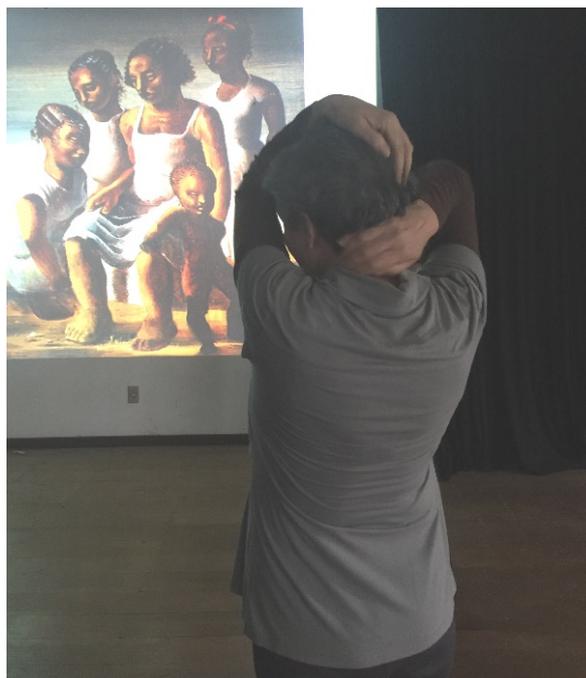
não seria outra senão aquela que se detém no próprio ato, na dimensão aberta que se revela na experiência mesma de representar não como um sujeito ou observador distanciado da realidade representada, mas como um sujeito dissolvido numa duração interior do objeto. (CUNHA, 2014, p. 97)

A proposta metodológica da nossa pesquisa fundamenta-se em uma atitude de abertura para o encontro e aliança com forças que surgem na experiência da investigação. Essas forças são entendidas como outros potenciais sensíveis que envolvem o estímulo investigado e o(a) atuante se coloca disponível a essas potências que o afetam. A ação física enquanto bloco de sensações é fruto das estimulações sensoriais e efeito dos encontros com as forças em exercício no fazer; elas são registradas em partitura e marcam o encontro com esses potenciais expressivos.

Nas performances que são realizadas, como compartilhamento público dessa investigação, esses registros são retomados diante do público, pela ação do espectador. O público escolhe as imagens que acionam o trabalho do(a) performer, que traz de volta as ações registradas, explorando a continuidade da ação, valorizando como o corpo encontra

sensivelmente, de novo, esse material, consentindo que o processo acional siga o fluxo do aqui-agora, que a ação possa afetar e transformar a si mesma no fluxo do fazer. O que acontece nesse processo é que, embora haja um registro, a realização da ação, em sua continuidade, permite que essa ação se transforme gerando outras expressividades, reinventando-se através dos estados sensíveis em devir, que se instalam no corpo.

Vídeo 2: ação-afetação-transformação



Fonte: Daniela Colossi, 8/06/2019

<https://youtu.be/2pR-CHBjSPk?si=62S0FzYHWhyjOjs8>

Deixar-se afetar pelo que acontece é abrir-se para caminhos de fuga da repetição, aproximando-se da duração criativa que essencialmente é multiplicidade. Em nossas práticas, o trabalho com a continuidade e o fluxo da ação borra seus limites representativos, gerando uma falha ou uma fissura que impede o corpo de dizer *Eu sou um hábito*. O procedimento perceptivo de abertura para outras conexões no fazer representa a possibilidade de que circuitos de memória cada vez mais amplos possam se associar a uma imagem ou afecção atual. Na continuidade e na transformação em fluxo da ação, o hábito perde força pelos afetamentos às energias que se desdobram, tornam-se indiscerníveis possibilitando a experimentação de outras potencialidades que envolvem esse instante de fabulação criadora, através de afectos que atingem o corpo.

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

Na fabulação, a ocorrência dos estados mnêmicos e das temporalidades é dinâmica e espontânea. Deleuze nos diz (*apud* Pimentel, 2010) que a verdade da experiência do tempo não se encontra no hábito, nem na inteligência, mas no futuro e em sua relação com o passado, o que nos propicia experimentar o passado em si como coexistência heterogênea das dimensões do tempo. Neste sentido, se quisermos “apreender o passado em sua essência é preciso que paremos de lembrar, e comecemos a criar lembranças” (PIMENTEL, 2010, p. 129). E a arte é um signo voltado para o futuro e capaz de fabricar lembranças, através da fabulação criadora.

A arte como signo fabricante de lembranças nos possibilita tornar visível e *sentível* o tempo, essa esfera da nossa existência que não nos é dada a ver e sentir, devido ao nosso organismo. É a arte que nos permite ser afetados pelas temporalidades, não pelo real, mas pelas potências de realidade que se fazem ver-sentir por detrás das fissuras que se estabelecem, conforme Pimentel, “entre nós *homo faber* e a vida que fez de nós animais sem mundo, condenados a criá-lo e recriá-lo incessantemente” (PIMENTEL, 2010, p. 130). Tais possibilidades de ver-sentir se dão como “potência maquinica de fabricação de mundos que a arte põe em funcionamento ao nos instalar no interior da fissura” (PIMENTEL, 2010, p. 130).

A faculdade fabuladora nos permite apreender o real para além de uma relação verídica, apreendê-lo em sua materialidade, consistência, em sua resistência, em vez de formatá-lo a partir de um modelo. O encontro da função fabuladora é um reencontro do elo entre a vida e a ficção, fazendo ver a realidade da ficção, compreendendo-a como uma potência falsificadora criadora de mundos: não se trata de afirmar a verdade da ficção, mas sua realidade falsificadora; não se trata de ver o passado em si, mas atribuir ao falso a potência que faz dele uma memória. A faculdade da memória, nessa circunstância, não está propriamente relacionada com a conservação do passado, mas se volta para o futuro, pois a fabulação se insere no sistema produtor de imagens, tendo a capacidade de falsificar a memória, “substituindo as imagens-lembranças reais por imagens falsas, imagens-fábula, as quais interferem diretamente em nossa ação sobre o mundo” (p. 135).

O(a) atuante quando explora o bloco de sensações se conecta com potências afetivas em devir podendo elaborar outras narrativas a partir de perceptos e afectos atualizados no processo acional, desvelando a realidade da ficção que é a verdade da experiência em curso, não exatamente daquilo que retorna do fenômeno perceptivo, da

associação pela opinião ou racionalização entre o estímulo e o que ele desencadeia no corpo. O estado afetivo não é uma conservação do que se fora, mas um bloco de imagem-sensação-fábula, que transforma, corresponde a novos olhares e sentires.

Essas considerações me levam ao encontro do ver-sentir do vidente e os regimes do possível. O vidente é aquele que pode ver o *invisível*, sentir o *insensível*, afetando-se com as forças da multiplicidade que compõe o real, suas virtualidades ainda não desdobradas, falsificando a memória, entregando-se a outras possibilidades, promovendo a emergência de um novo possível através de outras imagens, novas sensações, construindo um outro pensamento, uma nova ideia. O vidente enquanto se caracteriza como uma sensibilidade aberta às forças da ocasião e do acontecimento, ao mesmo tempo, coloca a identidade do presente em risco forçando-o a passar e a mudar e questionando: *Eu é um outro?* O vidente falsifica a memória reconduzindo-a em direção ao futuro, na criação de novos e potentes perceptos e afectos que nos força a passar, que nos incita a dizer *Eu é um outro*, criando memórias voltadas ao futuro: a fabulação é um modo de criação voltado ao futuro.

A criação de novas possibilidades, está ligada ao devir sensível, à elevação às potências de realidade. O devir, para Deleuze, não está relacionado com o atingir uma forma, no sentido da identificação, imitação ou mimese, mas com o encontro da zona de vizinhança, de indicernibilidade que atravessa as formas do vivido.

Pois 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. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal etc. (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 3).

A fabulação no sentido do devir sensível é pura potência, nos permite ficcionar, indo ao encontro de outras verdades, o que não se confunde com as formas que engendra e com os modelos que daí advém. O si mesmo se torna um outro quando se põe a fabular. Essas considerações me permitem pensar que, em nossa prática, o(a) atuante é afetado por essas potências, busca se haver com forças informes, com sensibilidades de caráter impreciso que envolvem os processos perceptivos de criação e de realização performativa.

Essas forças são qualidades intensivas, potenciais em atualização, que se desdobram em materiais expressivos. A entrega em proveito das potências e das forças permite ao(à) atuante a possibilidade de perfazer procedimentos análogos às operações do devir. A experiência sensível na perspectiva do devir tem, assim, um caráter intensivista e imanentista. O(a) atuante devém das intensidades nos planos que se abrem, intensidades que reverberam, materializam-se no corpo e o impulsionam. Ele(a) faz e é o que os estados afetivos provocam e se tornam, ele(a) é processo-produto de afetações. A ação se concretiza em si mesmo-outro, no corpo experienciado, praticado, impulsionado no presente das conexões e criações.

Considerações finais: a ação fabuladora como pedagogia

A prática artística como ação da experiência sensível está relacionada àquilo que nos afeta, o que nos permite experimentações de outras possibilidades e, a partir deste ato de provar, fazer descobertas para além daquilo que já se conhece, em busca do novo, explorando um si-outro. Este estudo me permite reforçar, assim, a noção de uma pedagogia inerente à experiência com a arte que impulsiona aquele(a) que faz mas, também, aquele(a) que frui a obra para outra qualidade de relação com as forças que agitam o mundo, com as potências que se transformam em afectos e perceptos e que produzem efeitos no corpo e em sua condição de vivente. Esses efeitos são elementos em constate processo de recomposição que configuram outras maneiras de ver e sentir o que acontece à nossa volta.

Este estudo permite o entendimento de que as experiências da subjetividade, refletidas como fabulação criadora, são orientadas por um saber sensível que possibilitam vivências ao sujeito da experiência; vivências que rompem com visões e sentires habituais, com os esquemas do hábito, criando imagens, sons, sensações... que conservam em si o tempo de seu fazer e também a sua diferença. Nesta direção, a fabulação criadora processa-se como um acontecimento em que a forma impessoal do tempo nos separa do si-mesmo alimentando a produção de singularidades e de novas possibilidades do si-outro. A produção subjetiva, nesta perspectiva, é então, tornar-se, vir a ser, multiplicidade e repetição, mas da diferença.

Essa pesquisa possibilita a compreensão de que a produção de singularidades ocorre por composição com as forças que envolvem a experiência da criação, a partir dos estados sensíveis que se presentificam e que revelam um saber do corpo implicado e tomado pelo presente da experiência. A criação parte do ser provocado para provocar o ser: o ser que cria e o ser com o qual é compartilhada a criação, através dos seres de sensação, processo-produto da criação e elemento fundamental da linguagem do(a) artista. Neste sentido, é possível refletir e reforçar a relevância da criação a partir de um espaço de abertura para as ocorrências e as forças que configuram cada *sítio-ação* de investigação e composição.

O estudo possibilita reforçar, também, a importância do envolvimento sensível do(a) atuante no processo criativo. O engajamento sensorial vem a orquestrar uma *lógica* de criação centrada em um fluxo de dados menos objetivos e mais intuídos e sentidos que opera como uma resposta material e energética do corpo. Tal resposta é revista como atualizações de saberes do corpo, como intensidades que se descobrem na configuração das expressividades.

Esse trabalho contribui para sublinhar a ação física como elemento estruturante da criação do(a) atuante e fundamental às trocas sensíveis: a ação é processo-produto dos afetamentos, corresponde aos afetamentos, é *afetação*, e é a partir dela que o(a) artista afeta o(a) outro(a). Essa condição requer uma atitude de passividade para a experiência, que significa acolher, deixar ressoar e reagir às constantes mudanças que ocorrem no espaço interno-externo do(a) atuante. Trata-se de um encontro intensivo, autêntico e involuntário; é algo que atravessa e predispõe, incita, provoca a criar.

Por fim, o artigo colabora para articular a noção de experiência de criação à de arte como *vidência*. As descobertas daquilo que não se pode prever, o estado de *afeição* ao processual e ao acontecimento, possuem o potencial de proporcionar as descobertas de outros modos de existência, pelos afetamentos às multiplicidades que configuram o real. O objeto estético instaura uma relação sensível que joga com as virtualidades rompendo com os esquemas de percepção habitual e configurando outros olhares e sentires. O objeto estético se traduz como outra forma de se relacionar com as potências do mundo afetando a configuração de outros modos de existência, na vida e na arte, na arte e na vida.

Referências

- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BONFITTO, Matteo. O ator compositor. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CUNHA, Gabriel. **Memória e fabulação em Henri Bergson: considerações sobre a experiência do tempo no ensino da história**. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.
- DILACERDA, L. **A fabulação de novos mundos possíveis: entrevista com Lucas Dilacerda**. Youtube, Canal Caio Souto Conversações filosóficas, 2020a. Acesso em 18/01/2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LZIPA2nh6Q8>
- DILACERDA, Lucas. A visão do invisível em Deleuze. *In*: SILVA, Francisca.; ARAUJO, Hugo. SILVA, Francisco; BANDEIRA, Francisco (orgs.). **Pilares da Filosofia: estudos acerca da ética, política, linguagem, conhecimento e ensino de filosofia**. Porto Alegre: Editora Fi, 2020b.
- KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- MOSCHKOVICH, Diego. O Último Stanislavski em Ação. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- PIMENTEL, Mariana. **Fabulação: a memória do futuro**. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- SIMÕES, Itamar Wagner. Trajetórias de afectos ações e impulsos: uma cartografia sobre a experiência sensível em processos de criação do(a) atuante. Curitiba: Appris, 2023.
- STANISLAVSKI, C. **Manual del actor**. Ciudad del Mexico: Editorial Diana, 1994.
- ZOURABICHVILI, François. *Deleuze e o possível: sobre o involuntarismo na política*. *In*: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.