



<https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/cosmopoliticas-da-polinizacao/>

Cosmopolíticas da polinização: uma ecologia de práticas da Flor nas artes da presença

Vinicius Huggy[1]

RESUMO: Apresentamos a polinização como processo de uma ecologia de práticas, como um desdobramento do gesto de transmitir uma Flor, como sugeria Zeami. Este é um Caminho feito por muitas pisadas de diferentes pés, por enraizamentos vindos de diferentes rizomas, em diversos territórios e tempos, antes e depois da pedagogia de Zeami, em forças que estendem-se na futuridade do presente e desafiam a composição do passado. A partir da pesquisa-criação tomei a transmissão da Flor como um processo de treinamento cultivado com a força transindividual de uma polinização em Artes da presença e a contraponho com os conceitos de peste/contaminação de Antonin Artaud. Ao final, relembro o que aprendi com a pedagogia da Flor em Zeami e como seu entendimento foi fundamental para expandir percepções sobre a prática que estudamos como arte da presença, no continuum do aprender com a Flor.

PALAVRAS-CHAVE: Flor da atuação. Pesquisa-Criação. Ecologia de práticas.

Cosmopolitics of Pollination: an ecology of practices of FLOWe in the arts of presence

ABSTRACT: We present pollination as a process of an ecology of practices, as an unfolding of the gesture of transmitting a Flower, as suggested by Zeami. This is a Path made by many steps of different feet, by roots coming from different rhizomes, in different territories and times, before and after Zeami's pedagogy, in forces that extend into the futurity of the present and challenge the composition of the past. From the research-creation, I took the transmission of the Flower as a process of training cultivated with the transindividual force of a pollination in Arts of Presence and contrasted it with Antonin Artaud's concepts of plague/contamination. In the end, I recall what I learned from Zeami's pedagogy of the Flower and how its understanding was fundamental to



expand perceptions about the practice we study as art of presence, in the continuum of learning with the Flower.

KEYWORDS: Flower of acting. Research-Creation. Ecology of practices.

Na tradição oral, ao invés de entender a Flor você deve primeiro observar uma flor desabrochando na natureza, e depois entender isso como uma metáfora para o princípio da flor em todas as coisas. (Zeami, 2013, p. 110, tradução minha).

Partirei da seguinte hipótese: a transmissão da Flor é uma ecologia de práticas da arte da presença. Essa hipótese me parece fértil para conectar as leituras que faço sobre o conceito da Flor da atuação desde Zeami (1343-1443) com autoras(es) de filosofia do organismo, por meio de uma pesquisa-criação que tem como pergunta: o que podemos aprender com a polinização sobre o ensino da arte da presença? Para responder, mergulhamos no empirismo transcendental da transmissão da Flor, numa especulação sobre esse tema que resistiu tanto tempo à conceituação, para tratá-lo agora sem uma definição estática e determinista, mas viva, em uma orientação filosófica que pode ser chamada tanto de processual como do organismo. Para alcançar o vivo em seu movimento contínuo de devir o que a pesquisa-criação faz não é criar novos métodos, mas, segundo Erin Manning, “é pedir-nos o envolvimento direto com um processo que, em muitos casos, não será ou não pode ser articulado na linguagem” (2017, p. 30), e seu objetivo não é, portanto, nomear aquilo que resistiu em ser nomeado até aqui, mas, em suas palavras:

[...] envolve honrar a dissonância do empurra-e-puxa das texturas e movimentos de práticas que recusam ser nomeadas, sentindo as reverberações daquilo que não pode ser colocado em palavras, ao ativar na escrita, o infrafino que ressoa em tudo o que pode ser dito. (MANNING, 2017, p. 30)

Nas palavras que escolho para tratar da Flor, todas colhidas de minha prática como ator-bailarino e como ator-pesquisador que se aventura com a filosofia, proponho relacionar diferentes modos de pensamentos em uma aventuras com as ideias de Alfred North Whitehead (1978) e outras(os) filósofas(os) contemporâneas(os) que são influenciados pelo seu pensamento processual, que podem suplementar nosso estudo sobre a Flor sem defini-la como objeto, ou limitá-la em um sujeito, mas em contraposição oferece subsídios conceituais para abri-la ao campo transcendental



de um plano de imanência da Flor da atuação, ao infinito do infinito que se manifesta na singularidade de um corpo em movimento, de uma vida em cena. Gilles Deleuze diz que há imanência quando:

O Uno é sempre o índice de uma multiplicidade: um acontecimento, uma singularidade, uma vida... Pode-se sempre invocar um transcendente que recaia fora do plano de imanência ou mesmo que atribua imanência a si próprio: permanece o fato de que toda transcendência se constitui unicamente na corrente de consciência imanente própria a seu plano. A transcendência é sempre um produto de imanência. (2002, p. 14)

Transcender a Flor em um plano de imanência seria permiti-la não depender de nenhuma objetificação ou sujeição ao devir-Flor na pesquisa-criação de uma vida, essa não é nem a Flor de alguém e nem a Flor de ninguém, e não é também a "flor-em-si". Isso significa permitimo-nos perceber a Flor em sua pura imanência, ou seja no seu plano de imanência:

A imanência absoluta existe em si-mesma: ela não existe em algo, ela não é imanência a algo, ela não depende de um objeto e não pertence a um sujeito [...] Quando o sujeito e o objeto, que caem fora do campo de imanência, são tomados como sujeito universal ou objeto qualquer aos quais a imanência é também atribuída, trata-se de toda uma desnaturação do transcendental que não faz mais do que reduplicar o empírico [...] Assim como o campo transcendental não se define pela consciência, o plano de imanência não se define por um Sujeito ou um Objeto capazes de o conter." (DELEUZE, 2002, p 12)

Perceber a Flor, é mergulhar no seu cosmos, considerar sua materialidade infinita (como princípio da Flor em todas as coisas) como potência no campo relacional. O que não se constitui de passado ou futuro, dentro e fora, humano e não-humano, mas enquanto uma individuação em processos de metamorfoses contínuas, uma corporificação do pré-individual, como pedaço de estrela individuada em expressão, corpo, no nível em que as perguntas sobre a natureza da realidade nos permitem extrapolar a contenção que cinde corpo e natureza. Nessa linha de pensamento consideramos que o nosso corpo é uma região do mundo em que a expressão acontece, é nosso corpo mas é mais-que. Na perspectiva dessa cosmologia:

Nosso corpo, por exemplo, se encontra mais além de nossa própria existência individual. No entanto, forma parte dela. Nós pensamos a nós mesmos tão intimamente vinculados a nossa vida corporal que o homem resulta uma unidade complexa: corpo e alma. Mas o corpo forma parte do



... mundo exterior e há entre ambos continuidade. De verdade, não forma menos uma parte da natureza que outra coisa alguma - um rio, uma montanha ou uma nuvem. Mas, se queremos ser rigorosamente exatos, não podemos definir onde começa o corpo e onde termina a natureza exterior. (WHITEHEAD, 1944, p. 31 e 32, tradução minha)

Com a virada não-humana nas ciências humanas (ver *The nonhuman turn*, 2015), observamos um interesse cosmopolítico no pensar-fazer da artisticidade mais-que-humana e passa a ser importante nos estudos de “humanidades” a busca por uma nova aliança com a natureza. Trago para conversar com a proposição de polinização e de transmissão de Flor o conceito de *ecologia de práticas* de Isabelle Stengers (2018). Em contato com o movimento político e intelectual que adere às práticas menos autoritárias em suas propriedades de saber, a proposição de pensar-fazer sob a insígnia de uma ecologia de práticas abre diálogo “teórico” com uma série de conhecimentos que ficaram impedidos de apreciação no campo da produção científica, apesar da pertinência e relevância nos assuntos políticos mais indizíveis, como nos alerta a autora:

As ciências ditas modernas seriam uma maneira de responder à questão política por excelência: quem pode falar de que, fazer-se o porta-voz de que, representar o quê? Mas eu corria o risco de fazer dessa questão política uma chave para a questão que eu tinha nomeado de “ecologia das práticas”, invenção das maneiras que poderiam ensinar a fazer coexistir práticas diferentes, respondendo a obrigações divergentes. Eu corria o risco de esquecer que a categoria de política com a qual eu trabalhava faz parte de nossa tradição, é emprestada das fontes de invenção própria a essa tradição. (STENGERS, 2018, p. 445)

Para nós, entender uma pedagogia da pesquisa-criação da Flor da atuação como mais-que-humana implica contornar modos de transmissão que tradicionalmente dependem do poder da presença do humano no mestre, e não da Flor mestra, que é pré-individual.

Busco ampliar as cosmopercepções que multiplicam perspectivas em diversas variações da expressão do corpo-cosmo numa constelação de acontecimentos, como fragmento vital que se espalha produzindo vida, brilho e movimento. E, nesse sentido, podemos entender a importância de reanimar no conceito de Flor da atuação, uma metamorfose do corpo num devir-cósmico que é, na menor das hipóteses, um devir-flor. É importante lembrar que um dos temas de nossa pesquisa-criação é, além de escapar da sujeição e objetificação, também evitar o uso metafórico do conceito de Flor de atuação, e estendemos essa preocupação à palavra polinização e à



expressão “transmitir uma Flor”. Quando Zeami sugere observar o florescimento como metáfora para o princípio da Flor não diz que a Flor é metáfora, mas que o observar o florescimento é metafórico para um processo real que é o princípio da Flor em todas as coisas. Em nossa leitura cosmopolítica entendemos que não podemos reafirmar tais conceitos, palavras e expressões como metáforas, mas ao contrário, próximo ao agenciamento metafísico, Stengers adverte:

É por isso que pode ser melhor reavivar palavras que foram afetadas por terem ficado restritas ao uso metafórico. “Magia” é uma delas: falamos livremente da magia de um acontecimento, de uma paisagem, de um trecho de música. Protegidos pela metáfora, podemos então expressar a experiência de uma agência que não nos pertence, mesmo que ela nos inclua, estando este “nós”, porém, sob a sedução de um determinado sentimento. (2017, p. 8)

Quando saímos das asas protetoras da metáfora expomos o problema conceitual e prático de como entendemos certos aspectos da metafísica, que não é de nenhum modo “mística” só porque desafia os parâmetros da física clássica. A Flor da atuação não é metafórica quando estamos cultivando-a como uma ecologia de práticas. A polinização não se preocupa com o problema de uma árvore genealógica da Flor. Vamos pensar a Flor como um rizoma.

Zeami (2013) diz que a Flor do mestre amadurece e floresce sua versão verdadeira com pelo menos 50 anos de idade numa prática artística contínua que deve começar aos sete anos. Essa é uma prática que alimenta o trabalho do corpo em momentos, é metamorfose, é *patuidade* entre a presença do ator e a do público. De outro ponto de vista, em sua percepção sobre o universo do teatro, Etienne Souriau usou o raro conceito de patuidade para descrever um aspecto da presença cênica, “que designa a existência brilhante, que se manifesta poderosamente nos espíritos” (1963, p. 31). Ao contrário da extensão temporal de uma vida individual, que podemos chamar de “experiência” no sentido do acúmulo de memórias, ou de “biografia” como uma narrativa que atribui sentido e cronologia à uma vida, com a noção de patuidade temos que admitir um cosmo onde a Flor instala-se e manifesta-se como “um universo em presença brilhante... um universo apresentado em seu pleno poder de nos emocionar, de nos transformar, de impor a sua realidade, de ser, para nós, durante uma ou duas horas, toda a realidade” (SOURIAU, 1963, p. 31). É a Flor em sua pura imanência, quando ela não é imanente a nada.



A arte da presença como Flor é um reencantamento manifesto que revela-se enquanto cria novos mistérios, propõe outros segredos numa cosmopolítica inefável das relações de aprendizagem que não estão no domínio da linguagem, das gramáticas, ou que pode se entender como presença pertencente aos reinos do sujeito, indivíduo, pessoa. A Flor movimentada padrões climáticos, a Flor cria atmosferas. É a Flor, é a flor, é a flor e é ainda a Flor expandida: polinizando.

Polinização versus contaminação

A polinização no contexto das artes da presença aparece para indicar outras direções possíveis para a compreensão dos conceitos de *peste* e de *contaminação* de Antonin Artaud (1999), que eram até então evocados como figuras de potências da transmissibilidade de um corpo, no que concerne às suas forças transcorporais, do acontecimento, da presença, da vida. *A priori* estes termos formaram referência para a incorporação de um teatro ritual em nosso processo de pesquisa-criação, até chegarmos à noção de polinização como complementar ao que estamos interessados em cultivar na Flor.

A transmissão da Flor é o fluxo do aprender com o tempo, o processo de aproximar, observar e conviver com a Flor mestra depois de encontrá-la dentro de outro florescendo por si mesmo. A prática do mestre nesse cultivo é como plantar sementes em meio a uma floresta de potencial multi-diverso, difundindo germens de mundo pelas várias naturezas humanas e mais-que-humanas. Quando cultivamos encontros para a aprendizagem, seja como produtor(a), professor(a), ou amigo(a), etc, estamos polinizando. Polinizar, transmitir a Flor da atuação é um acontecimento, forma-se uma Flor que não é minha nem sua, é uma oportunidade Flor.

Antonin Artaud desde *O teatro e seu duplo* (1999) anunciava o poder de contágio em potencial tanto na peste como no teatro, alegoricamente. A contaminação artaudiana que vemos inicialmente tem um ar de expansão de camadas, proliferação de vivências e é visível na convivialidade, na presença cênica e no acontecimento, quando a singularidade espalha-se, multiplica-se na diferença. A contaminação é uma micropolítica zoonótica, viral, transcende aos fenômenos de contágio comunitário de regiões (ou de órgãos), ou ainda de famílias, espécies e



modos de existência específicos de certa temporalidade ou lugar. A contaminação tem um comportamento é mais-que onda, raio ou linha, é afeto. A peste é a coisa mais transmissível, é capaz de passar para o outro com a potência dos desejos, como uma febre dos apetites.

Cassiano Quilici em *Artaud e os Yanomami* (2020), faz uma especulação entre o xamanismo amazônico e o devir-xamã nas ideias visionárias de Artaud, no sentido em que ambos tratam de uma certa crise das relações ecológicas e afetivas que carrega o pesar daquilo que Davi Kopenawa (2019) chama de “*xawara*” e o que Antonin Artaud (1999) chamou de “peste”. Durante muito tempo a alegoria da peste serviu como uma imagem capaz de reanimar em nossa percepção o vivo e o potencial que os acontecimentos têm de manifestar-se em sua natureza nua. Em minha pesquisa, a partir de 2020 em diante, com toda a crise pandêmica do Covid-19 e seus efeitos globais inéditos, a contaminação tornou-se uma das mais presentes e indesejáveis condições em nosso tempo, e o que chamávamos de “arte de presença” em nossa área entrou provisoriamente em colapso assim como praticamos até então, quase deixou de acontecer no tecido da potência dos encontros.

Em 2020 o mundo todo se contaminou rapidamente. Atingiu dessa vez ao globo todo aquilo que Kopenawa, Krenak e muitas vozes indígenas brasileiras denunciam há tempos, as consequências do pensamento monocultural e da prática colonial sob toda a pele de Gaia, das consequências da presença do Homem e sua branquitude nessas terras, águas e ares.

Em um processo distinto à descrição feita por Artaud sobre a contaminação está a expansão da natureza que produz-se com e sobre micropolíticas do desejo e, portanto, da vida, que podemos chamar de polinização, modos de transmitir Flor ao outro e ao futuro. Ao contrário da contaminação, a polinização como mecanismo de proliferação da Flor é desejável, como “proliferação de políticas ativas do desejo” (Rolnik, 2018, p.60). A polinização, de antemão, supõe um processo em que o humano não está no centro, mas está engajado assim como diversos elementos da natureza e fatores climáticos, como o vento ou a água, e por seres menores como insetos, pássaros e morcegos, entre outros polinizadores.

Quando a polinização é feita somente por humanos é chamada de artificial, talvez por isso Zeami alertava aos jovens artistas da mimesis antiga a cuidar com a artificialidade, para que possam



encontrar a Flor verdadeira. Em vários sentidos a Flor pode ser encontrada nos reinos do não-humano e do mais-que, e sua produção por cultivo nem sempre é uma jardinagem, e nisso reside o devir-selvagem da polinização, criando ecossistemas caóticos, vida e floresta.

No campo teatral, em diversas formas de aproximação e distanciamento com o devir artaudiano no teatro latino-americano, encontramos a possibilidade de uso dessa palavra, polinização, como um conceito para a prática de expansão de missões complexas da vida que transcendem as ações de um indivíduo, que é maior que a pessoa. A missão: transmitir uma Flor da atuação. Como um movimento pode transmitir uma Flor? No sentido em que uma proposição pedagógica pode desencadear uma expansão de encontros desejanter e ativos? Com uma arte da presença que continua na prática do outro? Como podemos ver no conjunto das notas para uma vida não-cafetinada reunidas em *Esferas da Insurreição* (2018), de Suely Rolnik, sobre o contexto de pesquisa e formação das Artes Vivas na cena performativa colombiana:

O termo "polinização" me foi sugerido por Rolf Abderhalden, artista, fundador do Mapa Teatro junto a Heidi Abderhalden e do Mestrado interdisciplinar em Teatro e Artes Vivas na Universidade Nacional da Colômbia. Ele aponta que o termo "contágio" tem sua origem na Medicina e é deste campo que foi extraído pela Sociologia. Tendo em vista que o termo contágio diz respeito à contaminação de doenças, reservarei ambos para qualificar os fenômenos de proliferação de políticas de desejo reativas, mantendo a noção de "polinização" apenas para os fenômenos de proliferação de políticas de desejo. (ROLNIK, 2018, p. 91)

Neste diálogo entre os Abderhalden e Rolnik observamos uma torção do sentido dado à leitura da contaminação desde Artaud, no sentido em que contágio/contaminação é uma qualidade considerada por Rolnik como uma reatividade das micropolíticas do desejo. Ou, uma representação doentia que pertence à subjetividade *antropofaloegocêntrica* com sua bússola moral delirando diante uma febre catastrófica energética-químico-política.

A contaminação opera, nessa perspectiva, um mecanismo de posturas, ações e gestos, em embate com a conservação de um mundo-sombra em desmantelamento, ruptura e ruína. Em contrapartida, sugerimos a polinização como micropolítica ativa do desejo, que desemboca em um processo de transmissão de “vida”, pulsão vital. A polinização é um processo que pretende o florescimento de práticas que proliferam a manifestação das sensibilidades de aprender com o



outro, extrapolam os currículos da educação, suas disciplinas e as linguagens das artes. A transmissão da Flor é mais-que-um desejo de formação do outro ou de si-mesmo na pedagogia da presença cênica, são muitos Caminhos.

A polinização não é fruto do pensamento de um teatro “latino-americano”, pois a fazemos em diálogo com o pensamento indígena. Em diálogo com Jaider Esbell (*in memoriam*), Ailton Krenak (2019) faz uma crítica à colonialidade adjacente ao nome “América” que não podemos esquecer quando pensamos na identidade latino-americana, Krenak sugere nessa fala que “nosso lugar de fala deveria ser o cosmos”. Isso nos permite florir na experiência polinizadora no teatro brasileiro contemporâneo e na micropolítica ativa de uma dança de raízes que se comunicam e produzem uma cosmologia dos rituais, cosmos-em-nós. É importante lembrar que este anseio não pretende territorializar um modo de fazer teatral no mundo, já que, conforme Suely Rolnik afirma:

“América” é um nome mítico. “América” é o nome de qualquer lugar do planeta que tenha as características que lhe sirvam de critério na escolha da cidade de sua expedição científica. E são muitos esses lugares. Agora ele entende por que achou, tão fácil e rapidamente, essa cidade-piloto: é que a “América” está por toda a parte. Ela está em todos. América-em-nós. Ele apenas escolheu uma cidade da “América” no Sul. (2006, p. 106)

Suely Rolnik convida a pensar nos territórios das micropolíticas do desejo como a extensão de uma topologia sentimental em âmbito social. Sua perspectiva é avessa à polarização dentro-fora do esquema representacional da subjetividade compreendida “dentro” do sujeito, como se existisse qualquer mundo que não se relacione com o outro, como na fita de moebius. Distancia-se também da objetividade calculada no “fora” da experiência incorporada, mais ou menos superando a velha discussão do equívoco que insiste no argumento de que aquilo que se produz “subjetivamente” pertence de forma isolada à intimidade de uma sociologia particular e de um inconsciente intrapsicológico que cada indivíduo-sujeito-pessoa conserva em si mesmo. Apesar dos avanços sobre inconsciente coletivo, intersubjetividade, transindividualidade e processos de individuação, esse tipo de perspectiva da subjetividade interior é mantida nas mais diferentes esferas do reativismo como o campo das “coisas que não se discutem”, o reino do individual.

A polinização como uma tendência de um ambiente, em seus fatores climáticos, é fruto de uma revolução que as vidas não-humanas fazem despontar nas várias perspectivas dos humanos



sensíveis à Flor. Isso é o que Coccia (2018) chamou de *virada vegetal*. A epistemologia cósmica tem apontado direções para o pensamento contemporâneo nas ciências ditas “humanas”, seja em filosofia, educação, antropologia, literatura, feminismos, ecologia ou na arte. Para perceber as forças e formas das micropolíticas ativas e chamar atenção para as produções de subjetividade como paisagens mais-que intrapsíquicas, precisamos considerar a noção de Rolnik (2018) de “descolonização permanente do inconsciente”, da crítica da “plantação cognitiva” de Jota Mombaça (2020) e do conceito de “monoculturas da mente” da feminista indiana Vandana Shiva (2003), que estendem o problema ecológico para o nível das lógicas, das lutas e do comum.

A polinização como uma atuação tão cósmica quanto corpórea, compõe uma perspectiva cosmopolítica da pedagogia do sensível nos corpos físicos e vibráteis que afinam efeitos de presença com as forças do acontecimento, em um viés de transmissão da experiência pedagógica que poderíamos descrever como um cosmoteatro, numa polinização:

Os efeitos do pensamento exercido dessa perspectiva tendem a ser: o “contágio potencializador” das subjetividades que o encontram, ou mais precisamente, sua “polinização”; a “transfiguração” da superfície topológico-relacional de um mundo em sua forma vigente pela irrupção desse corpo estranho em seu contorno familiar; a “transvalorização” dos valores que nele predominam. (ROLNIK, 2019, p 91)

A contaminação, como sugere Artaud (1999), tem o poder de expandir-se por meio de espectros de um potencial afetivo, assim como no teatro da polinização, os acontecimentos ganham corpos e atmosferas que o atualizam, em vidas que carregam o virtual ao atual. O que está em jogo é aquilo que se transmite, aquilo que está por toda volta da transmissão de algo mínimo, quântico, molecular. Aquilo que não se pode conter nos objetos e sujeitos, nem nas substâncias e nos nomes, seu tecido não é nem a consciência e nem a forma, é a vida. Quando conseguimos experimentar as reverberações que se mobilizam no nível do afeto, na intensidade qualitativa que vibra, tratamos sobre e com o vivo. Estas não são apenas transformações de “si mesmo”, mas do corpo-organismo-ambiente e de suas ecologias de presenças da natureza percebida.

A polinização é a antítese da contaminação. A contaminação espalha aquilo que não é desejável no campo das multiplicidades, alimenta os medos ontológicos da existência: morrer, enlouquecer, fracassar. A experiência de uma dissolução de si pelo sentimento de uma disseminação do



sofrimento é o que vemos na contaminação, pelo avesso, a polinização é uma expressão implicada e incorporada que refere-se a uma imagem não-apocalíptica para o fim deste mundo de representações que encoraja o potencial do vivo no acontecimento, criando aberturas para criar outros mundos possíveis, a polinização se manifesta na cena e na vida.

A polinização está engajada com um tipo de ecologia que envolve ambos os sentidos em que o conceito de natureza se “bifurca”, segundo Whitehead (1994), ou seja, em uma homogeneidade entre mente e natureza em que podemos pensar a natureza sem pensar o pensamento, e em uma heterogeneidade de pensamento sobre a natureza e a natureza apreensível pela percepção que nos faz pensar sobre o pensamento quando pensamos também sobre o conceito de natureza, como coloca Whitehead em *O Conceito de Natureza*:

A natureza é aquilo que observamos pela percepção obtida através dos sentidos. Nessa percepção sensível, estamos cômicos de algo que não é pensamento e que é contido em si mesmo com relação ao pensamento. Essa propriedade de ser autocontido com relação ao pensamento está na base da ciência natural. Significa que a natureza pode ser concebida como um sistema fechado cujas relações mútuas prescindem da expressão do fato de que se pensa acerca das mesmas. (1994, p. 7)

Em uma cosmologia da Flor estamos sensíveis à natureza de uma Flor em si mesma e ao pensamento sobre a natureza através do conceito de Flor. Com a especulação da Flor estamos experimentando o corpo em várias formas de não-representações, criando imagens e fazendo usos da Flor em treinamento-poema. O que experimentamos é uma abertura dos sentidos ao ponto em que percepção e consciência se expandem, criando novas cartografias de produção de presença que caem do campo transcendental para a cena e a vida. A polinização está acontecendo.

O que é uma Flor da atuação?

A Flor da atuação é a singularidade da performance, da dança, do teatro, mas não como atributo de qualidades intrínsecas do sujeito, mas, antes, como parte de um conjunto de matéria e não-matéria que é corpo e mundo, uma parte do infinito do infinito, é o corpo-cosmos.

O interesse que este corpo concentra em sua dança e um tal “charme” manifestado é o que podemos entender como “presença cênica”. O primeiro a escrever sobre o conceito de Flor é o



mestre Zeami (1363-1443), que registra no tratado *Fushikaden* (2013) as primeiras ideias escritas sobre essa pedagogia da presença cênica que se transmite com a Flor. Buscamos a concepção de Flor da atuação de dentro para fora do teatro Nô, buscando expandir com seus campos formais de estilo, sua determinação territorial de cultura e a patrilinearidade de transmissão de saberes para facilitar a invenção de modos de existir como Flor em processo em nosso contexto de pesquisa.

Na última versão da tradução de William Scott Wilson, o tradutor do tratado *Fushikaden* apresenta um comentário sintético sobre o conceito de *hana* (ideograma da Flor) que aponta as palavras “graça”, “charme”, “interesse” e “singularidade” como sinônimos ao dizer a Flor é:

Um dos conceitos mais centrais no *Fushikaden* de Zeami, o qual, de todo modo, ele não define verdadeiramente. No começo do texto, flor significa quase uma implicação de um tipo de graça em performance - física, psicológica e espiritual - o que impressiona o público com uma qualidade única. No final do tratado, é mais claro uma sensação evocada no público de charme, interesse, singularidade da performance do ator. (WILSON in ZEAMI, 2013, p. 168, tradução minha)

Wilson (2013), sublinha que ao longo do *Fushikaden* a concepção de Flor para o teatro Nô vai se desvendando sem se definir totalmente, apresentando-se enquanto reserva algo de secreto e indescritível. Ao fim, Zeami aponta o significado de Flor a ser percebido como uma qualidade única e singular, apresentado como o efeito que carrega uma sensação percebida na relação mais-que do acontecimento teatral e que elucubra a noção de presença como aquilo que acontece entre público e ator, como um interesse, uma atenção, um charme sutil.

Segundo Sakae Murakawa Giroux (1986), Zeami usa a palavra “flor” para se referir ao “belo” no teatro Nô. Todavia, a Flor do teatro de Zeami é uma flor do palco, e possui uma complexidade diversa da flor natural, seja ela selvagem ou decorativa. Murakawa Giroux descreve que, para Zeami, a palavra Flor admite algumas instâncias de significado:

Em primeira instância, a flor é captada como o objeto do Belo, a flor como imagem da aparência, ou seja, o Belo da flor. A flor da voz, a flor da aparência, a flor d'alma são todas as flores que, enquanto objeto, refletem-se nos olhos do espectador. O livro *Besshi kuden* “Notas complementares: a tradição oral” diz que a flor é apenas o insólito no sentimento das pessoas que a observam, ou seja, a flor é a imagem do Belo que incita o sentimento do espectador, através da linguagem expressiva



contida na própria representação. Por outro lado, ela difere da simples flor da natureza, na medida em que a flor do palco - que é o Belo refletido nos olhos do espectador - deve coincidir com a flor que é concebida subjetivamente pelo ator. A concepção de que, a alma é a flor, a semente é a técnica está contida no livro 3, ou de que a flor que nasce da técnica é o que suscita o sentimento imprevisível na alma humana do livro 7, se relacionam à flor que pertence ao ator que, por sua vez, conhece já, de antemão, a flor do espectador, ou seja, a flor que é refletida nos olhos e na alma do espectador. A ambiguidade e o significado diverso da palavra flor, no tratado Fushikaden, seja talvez proveniente desse duplo significado, contido na flor do palco. O Belo da flor que se reflete aos olhos do espectador e a alma da flor que surge do íntimo do ator formam o verso e o reverso de uma mesma flor, que se juntam sutilmente, criando a complexidade que se instala na palavra flor. (1986, p. 109)

No início de seu tratado, Zeami (2013) cria uma distinção para entender o conceito de Flor para seu teatro-dança, com os princípios de flor autêntica e flor temporal. Percebemos que a “flor autêntica” é aquela que se observa no movimento dos mestres, é a mais difícil de obtê-la, demanda uma vivência transcendental na qual o indivíduo dissolve a si mesmo quando já não se preocupa com as técnicas que foram apreendidas no treinamento, é a quintessência da presença na qual não se pode perder, sendo a mais “verdadeira” pois se manifesta com a força de uma vida.

A flor verdadeira se refere a um estado de presença do corpo que transcende o domínio das técnicas corporais, quando a prática se experimenta a partir da pré-aceleração da expressividade, ou pré-expressividade que, segundo Ferracini, “é aquilo que vem antes da expressão, da personagem construída e antes da cena acabada. [...] É o nível de presença, onde o ator se trabalha [...] é o alicerce do trabalho não-interpretativo”. (2001, p. 86) e segundo Franco Ruffini “pode ser definido como aquele no qual o ator constroi e dirige sua presença no palco, independente e antes das metas finais e resultados expressivos” (in Barba, 1995, p. 64)

A questão da semente (técnica) não é menos importante, mesmo não sendo central. Christine Greiner comenta que (2000), “os exercícios que devem ser realizados pelos atores conforme a faixa etária, tendo em visto a técnica, o ofício da flor, ou seja, a semente. No teatro nô, a semente seria a técnica e o repertório desenvolvido pelo ator”. (p. 39) As sementes são invólucros de potência que se abrem, mas não são a Flor em sua totalidade. Segundo Caputo, “sementes são ações



artísticas relacionadas por algo ou alguém [...] e que possam, elas mesmas, serem reestruturadas nas linguagens do nô” (2016, p. 66)

A Flor verdadeira se dá quando a presença desprende-se das técnicas cultivadas no corpo, explode sementes, faz passagem, manifesta-se a flor verdadeira, flor autêntica, flor de uma vida. Um artista que se aproxima distintivamente da corporificação das características de uma “flor verdadeira” na dança contemporânea é, para mim, a imagem de Kazuo Ohno dançando “Mãe”.

O Fushikaden, o tratado mais importante de Zeami e da pedagogia do Nô, está reunido em sete cadernos e é um dos documentos mais remotos da “grande pedagogia teatral”. Destaca-se como o caminho de formação que conservou uma importância para um detalhe da experiência cênica que se ativa na relação entre-momentos, no interstício do que acontece, no íntimo dos organismos, na imanência. Antes de ser fenômeno, Flor é potência, é afeto, é o insólito:

Zeami fala na necessidade de o ator conquistar o ‘insólito’ e o ‘interessante’ da sua interpretação. Esses termos não são usados no mesmo sentido que se costuma aplicá-los no cotidiano. Assim, o que torna a atuação interessante é justamente o insólito. A sua semente é a surpresa. Mas o insólito não é, no caso, sinônimo de raro e diferente. As flores de cerejeira, lembrava Zeami, são sempre as mesmas que desabrocham todo ano, mas são eternamente apreciadas devido à sensação que experimentamos ao rever o que há muito tempo não víamos. (GREINER, 2000, p. 40)

Como insólito, o acontecimento da Flor enlaça tanto pessoas quanto ambiente, entidades atuais e o virtual, humanos e o mais-que humano, pois estende-se entre corpos e mundos, encontros e desencontros, produzindo uma miríade de sensações percebidas nas qualidades que conferem ao acontecimento uma concrecência e um elemento transcendental. Há uma sensação comum, extra-sensorial, uma experiência mais-que perceptual que se ativa nos gestos menores, entre o transcendental do corpo e o empírico do metafísico, que voltamos a chamar de presença.

Zeami descreveu o ensino das artes da presença como um gesto de transmitir uma Flor. Em minha pesquisa de mestrado (ver *BIBLIOGRAFIA OMITIDA PARA REVISÃO ÀS CEGAS*) investiguei os vários sentidos atribuídos nesta expressão, em diálogo com a filosofia do organismo. Neste meio se encontram as práticas de diferentes estéticas e linguagens, da arte e da vida, que se produzem por



consequência de modos de cultivo acumulados ao longo e ao decorrer de uma vida. Tudo que pode-se entender como “cultivo”, há de produzir energia vital para criação de Flor nas práticas.

A pedagogia dessa presença em criação é seu próprio processo de diferenciação e de produção de singularidade. A transmissão não é individual, acontece por meio da polinização, (re)produz-se (repete) no mundo-outro, e assim por diante criando constelações de mundos. Mas, continuam as perguntas, como se dá continuidade desse tipo de transmissão? Como pensar esses processos de continuidade sem estabelecer relações hierárquicas, de territorialização, colonialismo, identidade, hereditariedade e legitimidade? Mais uma vez, vem a “transmissão”. Grotowski argumenta:

No oriente, a transmissão não é interrompida. Não se costuma pisar sobre o seu antecessor para se auto-afirmar. Também há o que dizem os tibetanos: é preciso ultrapassar o seu mestre em um quinto, em vinte por cento, senão a tradição se deteriora. Para mim, a questão da transmissão hoje é fundamental. (1996, sem pg.)

Todos os antepassados que gentilmente colocamos aqui criando concordâncias (insólitos) e discordâncias (comuns) para cultivar os Caminhos que nos fizeram chegar até aqui são importantes para o processo assim como os praticantes fazem da Flor da atuação uma escola viva, uma pedagogia intuitiva tão antigo e ao mesmo tempo em eterno cultivo no agora. Essa é uma parte do quinto que proponho colocar no mundo daquilo que aprendi com minhas (e meus) mestres sobre o cultivo da Flor da atuação.

Bibliografia

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes 1993, 1999.

BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: HUCITEC, 1995.

CAPUTO, Flavio dos Reis. **Semente-estrutura-composição: os três caminhos de Zeami para a criação de uma peça nô**. 2016. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. 1.ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.



DELEUZE, Gilles; SILVA, Tomaz Tadeu da; CORAZZA, Sandra Mara. **A imanência: uma vida..** Educação & realidade. Porto Alegre. Vol. 27, n. 2 (jul./dez. 2002), p. 10-18, 2002.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Editora da UNICAMP, 2001.

GIROUX, Sakae Murakami. **A concepção da flor no teatro nô.** Sessão de Comunicações ("Teatro e Literatura"). Centro de Estudos Japoneses da USP. II Congresso Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, 1986.

GREINER, Christine. **O Teatro Nô e o Ocidente.** Annablume, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. [Em entrevista concedida a Jean-Pierre Thibaudat] **Jornal Libération** (Paris-França) em 26 de julho de 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/9/26/ilustrada/2.html> Acesso: 15/09/2024

GRUSIN, Richard (Ed.). **The nonhuman turn.** University of Minnesota Press, 2015.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.** Editora Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. [Em entrevista concedida a Jaider Esbell]. **Diálogos:** Desafios para a decolonialidade. UnBTV. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=gFZki_sr6ws Acesso em 15/09/24

MANNING, Erin. **Proposições para uma Pedagogia Radical, ou Como Repensar Valores.** Tradução: Bianca Scliar. Revista NUPEART, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 22–31, 2017.

_____. **The Minor Gesture.** Duke University Press Durham And London, 2016.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Artaud e os Yanomami: pestes, rituais e artes performativas.** Conceição/Conception, v. 9, n. 1, 2020.

MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva.** Arte e descolonização: MASP Afterall, São Paulo, v. 3, p. 1-11, 2020.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada.** n-1 edições, 2018.

_____. **Cartografia sentimental.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

_____. [Em entrevista concedida a Paula Sibila]. **Narciso no espelho no século XXI.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GjsRiQB_5DY Acesso: 15/09/2024

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da Mente: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia.** São Paulo: Gaia, 2003.



SOURIAU, Etienne. **O cubo e a esfera**. In: REDONDO JR. (org.). *O teatro e a sua estética*. Vol. 2. Lisboa: Ed. Arcádia, 1963.

STENGERS, Isabelle. **A proposição cosmopolítica**. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 442-464, 27 abr. 2018.

_____. **Reativar o animismo**. *Cadernos de leitura*, v. 62, p. 1-15, 2017.

WHITEHEAD, Alfred North. **Modos de pensamento**. Argentina. Bs. As. Editor Losada. Traducción de Joaquín Xirau, 1944.

ZEAMI. 1363-1443. [Fushi kaden. English] **The Spirit of Noh: a new translation of the classic Noh Treatise The Fushikaden/Zeamí**; translated by William Scott Wilson. Previously published: Tokyo: Kodansha, 2006. Boston: Shambhala Publications Inc, 2013.

Recebido em: 15/09/2024

Aceito em: 15/11/2024

[1] Doutorando na linha de pesquisa Pedagogia das Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Email: viniciushuggy@gmail.com