

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



## Um Corpo para uma Vida

Estudo para uma teoria do corpo e o trabalho do actor  
a partir de Michel Foucault e Gilles Deleuze

Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da Silva

Orientador: Doutor Nuno Gabriel de Castro Nabais dos Santos

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Filosofia, na especialidade de Filosofia  
Contemporânea

2018

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



Um Corpo para uma Vida  
Estudo para uma teoria do corpo e o trabalho do actor  
a partir de Michel Foucault e Gilles Deleuze

Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da Silva

**Orientador:** Doutor Nuno Gabriel de Castro Nabais dos Santos

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Filosofia, na especialidade de Filosofia Contemporânea

**Presidente do júri:** Doutor José Viriato Soromenho Marques, Professor Catedrático e Membro do Conselho Científico, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

**Júri:**

- Doutor José Augusto Bragança de Miranda, Professor Associado com Agregação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
- Doutora Golgona Luminita Anghel, Investigadora do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Doutora Christine Mathilde Thérèse Zurbach, Professora Associada com Agregação, Escola de Artes da Universidade de Évora;
- Doutor Nuno José Ferreira Melim, Investigador do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa.
- Doutora Maria da Graça da Parro de Oliveira Corrêa, Investigadora do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, e do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve;
- Doutor Nuno Gabriel de Castro Nabais dos Santos, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Doutora Patrícia Maria Leal Soares Martins, Professora Auxiliar, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

FCT – Bolsa de Doutoramento

SFRH / BD / 45811 / 2008

**2018**

## Resumo

O presente texto procura ser uma expressão, entre as possíveis, de uma problemática do novo campo de estudos denominado *Performance Philosophy*. Como tal, pretende colocar-se na fronteira de dois pensamentos, ou apresentar-se como um híbrido buscando a sua autonomia e validade quer na Filosofia, quer nos Estudos da Performance. O que determinou a investigação foram as possibilidades e potências do Corpo, tal como as apreendemos enquanto praticante das artes teatrais e performáticas, enquanto actor/performer e assistente de encenação.

O Corpo foi o conceito-charneira entre as duas disciplinas. Foi em torno dele que as nossas preocupações, como praticante, se enovelavam e, enquanto investigador, se denodavam com o pensamento de alguns filósofos do século XX. A investigação guiou-se por um particular movimento interno: de pontos problemáticos surgidos da e na prática do corpo procurámos a sua resolução com a teoria. Do seio de dois pensamentos singulares, Foucault e Deleuze, esboçámos uma teoria do corpo e do trabalho do actor, que apontasse uma outra via prática, a qual, por seu turno, igualmente tem seu mote num movimento contínuo da prática artística para a vida quotidiana e vice-versa, procurando, porém, um maior impacto na segunda.

Foucault ofereceu-nos as directrizes de uma certa leitura do corpo «normalizado» e «subjectivado» a desconstruir, bem como o fundo pelo qual questionámos a subjectividade e a criação de um *êthos*. Deleuze dotou-nos de ferramentas várias para experimentar um pensamento em torno do Corpo, tendo como base um outro entendimento de experiência, a partir do qual propomos a construção de *um Corpo para uma Vida*: uma experimentação enquanto *ascética*, ou modo de existência, sustida em várias práticas artísticas do corpo, como forma de «abrir» o corpo quotidiano a uma dilatação do *estado de atenção*, propiciando a criação de *Espaços de Acontecimento* que apontam para a Anarquia.

**Palavras-chave:** Corpo, Subjectividade, Experiência, Experimentação, *Êthos*.

Gostaríamos de agradecer a todos, colegas e professores, que nos acompanharam durante o nosso percurso académico de doutoramento, aos meus pais pelo apoio incondicional, aos meus irmãos e irmã pela preocupação; e aos mais próximos amigos que sempre se mostraram atentos, presentes nos nossos piores momentos e fazem vigorar a palavra amizade ainda hoje, mal-grado o silêncio. Em especial a C.J., com quem *uma vida* ganha um sentido.

## **Abstract**

This text intends to be an expression, among many others, of a problematic amidst the new field of studies known as *Performance Philosophy*. As such, pretends to set on the frontier of two thoughts, or present itself as an hybrid searching its autonomy and validity in Philosophy as well as in Performance Studies. The possibilities and potencies of the Body, such as how we apprehended while theatrical and performative art practitioners, may it be as an actor/performer or as assistant director, has determined our research.

The Body was the joint-concept between these two disciplines, for it was around it our concerns, as practitioner, entangled and, as researcher, disentangled with the thought of some 20<sup>th</sup> century philosophers. The research was guided by a particular internal movement: from problematic points sprouted in and from the practice of the body we searched its resolution with theory; amidst Foucault's and Deleuze's singular thoughts we designed a theory of the body and the actor's work that pointed to another practice, one equally bearing a continual movement from artistic practice to quotidian life and vice-versa, although looking for a bigger impact on the later.

Foucault has offered us the guidelines of a certain reading of the body, a «normalized» and «subjectified» one to deconstruct, as well as the ground by which we questioned subjectivity and the creation of an *êthos*. Deleuze endowed us with many tools to experiment a thought around the Body, based on a different notion of experience, from which we proposed the construction of a *Body for a Life*: an experimentation as an ascetic, or mode of existence, supported by diversified artistic practices of the body as a mean to «open» the quotidian body to an expansion of the *state of attention*, providing the creation of *Spaces of the Event* that point to Anarchy.

**Key-Words:** Body, Subjectivity, Experience, Experimentation, *Êthos*.

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO	p. 9
0. No limite «fala» um corpo.	p. 14
1. <i>O vir à vida de uma Vida na expressão de um corpo.</i>	p. 19
1.1. As forças de <i>uma vida</i> . Espinosa e Autopoiésis.	p. 20
2. As dobras de uma vida.	p. 29
2.1. Leibniz e a dobra.	p. 29
3. <i>Singrama.</i>	p. 38
3.1. Breve nota em torno do poder: relações de força e <i>diagrama</i> .	p. 39
3.2. Do <i>singrama</i> e da subjectividade. A formação do incorporal do Corpo.	p. 44
3.3. O <i>de-fora</i> e sua relação com o <i>singrama</i> .	p. 49
3.4. <i>Singrama</i> e subjectividade.	p. 54
4. A experiência enquanto Acontecimento.	p. 60
4.1. Em torno do Acontecimento.	p. 60
4.2. Corpo sem Órgãos (CsO), experiência e experimentação.	p. 66
4.3. A cada Corpo a sua Realidade. Corpo, experiência e pequenas-percepções.	p. 74
5. Impessoalidade, apropriação e propriedade.	p. 84
5.1. Corpo, Acontecimento e Linguagem.	p. 84
5.2. Um Corpo: um exemplo.	p. 93
5.3. Clarificação do Corpo.	p. 104
6. Dos a-normais aos acrobatas de <i>uma vida</i> .	p. 110
6.1. Corpo, sujeito, disciplina e poder.	p. 110
6.2. Disciplina e a construção do sujeito. A experiência grega.	p. 126
6.3. Disciplina e construção do sujeito. A experiência estóica e a <i>ascética</i> .	p. 147

7.	<i>Ascese</i> ao encontro de <i>uma Vida</i> .	p. 174
7.1.	Do <i>fantasma</i> . Notas para o <i>fantasma de cena</i> , parte i.	p. 174
7.2.	Pensamento, simulacro e <i>fantasma</i> . Notas para o <i>fantasma de cena</i> , parte ii.	p. 181
7.3.	Tempo e Actor em <i>Lógica do Sentido</i> .	p. 187
7.4.	Para o trabalho do actor: Corpo, <i>fantasma de cena</i> e o <i>dom da impropriedade</i> .	p. 217
7.5.	Para o trabalho do actor. Técnicas corporais para um corpo-extra-quotidiano.	p. 223
8.	Para a catástrofe de um corpo.	p. 276
8.1.	CsO e experimentação.	p. 276
8.2.	A catástrofe de um corpo. Diagrama, sensações e ritmos.	p. 286
8.3.	O diagrama como experimentação. O exemplo do <i>Devising</i> .	p. 292
8.4.	Corpo, mapa, devires e ritmo.	p. 297
8.5.	Corpo e <i>hecceidade</i> .	p. 306
9.	Do <i>encontro</i> e do <i>Espaço do Acontecimento</i> .	p. 315
9.1.	Em torno do <i>estado de atenção</i> e do <i>Espaço do Acontecimento</i> : uma leitura crítica de José Gil.	p. 315
9.2.	Algumas notas em torno do projecto AND_Lab.	p. 323
9.3.	Do <i>encontro</i> , parte i. De volta ao <i>singrama</i> .	p. 328
9.4.	Do <i>encontro</i> , parte ii. Agenciamento, ritornelo e Corpo.	p. 335
9.5.	Do <i>encontro</i> , terceira e última parte. A proposta do <i>Imediatismo</i> .	p. 343
	CONCLUSÃO	p. 354
	BIBLIOGRAFIA	p. 367

*A way of life is a way to life*  
Peter Brook in GROTOWSKI, 2002: 12

*Living is not being contracted, nor is it being relaxed: it is a process*  
GROTOWSKI, 2002: 208

*Whatever we do in every domain, wether concrete (walking) or abstract (philosophical reflection), involves us totally in the body, for it takes place through our structural dynamics and through our structural interactions. Everything we do is a structural dance in the coreography of coexistence*  
MATURANA e VARELA, 1998: 248

*Whoever goes in search of humans will find acrobats*  
SLOTERDIJK, 2013: 13

*The secrets are the same although they hide behind words or theories which are different. This prevents us from starting from scratch, as if nothing could be handed down from one generation to another. When we follow the so-called methods – norms and suggestions – of those we call masters, we feel we are on the right road. We believe that it is enough to apply them faithfully and they will take us to our destination. Unfortunately, this is not true. We always have to find a way to make them work for us. Reinvent them, that is, extract the objective technical nucleus that allows us to use them in our own way, to redraw them according to our historical situation and biography, our professional and emotional appetites.*  
BARBA, 2010: 160

*Ao contrário da vivência, a experiência radica numa descontinuidade. Experiência significa transformação. Durante uma conversa, Foucault observa que a experiência em Nietzsche, Blanchot e Bataille serve para «arrancar o sujeito de si próprio, de maneira a já não ser o mesmo ou a ser levado à sua destruição o dissolução».*  
HAN, 2015: 86.





## INTRODUÇÃO

*“(...) the new theatre was not born of the theatre and in the theatre but by the salvaging of the theatre's cultural, social and human complexity as a form of expressive communication and as a means for the realisation of man.”*

Cruciani in Barba e Savarese, 2004: 28

O meio académico dos Estudos de Teatro, no domínio português mais especificamente, está, o mais das vezes, preso às questões literárias e históricas e demais interrogações transversais vindas do campo das Ciências Humanas. Estudam-se os autores e o que neles ecoa, clarifica, pontua ou revela em torno de um domínio maior, o de uma História do pensamento crítico do animal humano. Por outras palavras, o Teatro, grafado com a devida respeitosa maiúscula, parece ser, por um lado, uma entrada, entre várias, para o que significa ser o animal humano e, por outro, um espaço singular com certas características únicas do campo literário; ou seja, o estudo do Teatro é a análise de textos literários dramáticos e dos problemas que colocam ao investigador, no que concerne à problemática maior do que significa ser humano: o poder em Macbeth, a loucura em Lear, a política de estado versus a lei religiosa em Antígona, por exemplo. Falamos, obviamente, em termos muito gerais e amparados pela nossa própria aprendizagem numa licenciatura em Estudos Teatrais.

Não nos podemos esquecer, igualmente, das análises aos espectáculos, com o carácter de uma hermenêutica secundária amparada por cada vez mais complexas semióticas. Aí, a figura proeminente, para detrimento de muitos teatrólogos, é a do encenador e o seu ponto de vista, a sua *teoria* propriamente dita, alçando-se ao estatuto de criador. Dizemos hermenêutica secundária pois trata-se de uma interpretação, que se quer profunda e articulada com as leituras canónicas, interrogando aqui e ali as opções estéticas, os subentendidos de posições críticas políticas, filosóficas, culturais, de uma prévia construção de sentido da parte do encenador, ela própria uma interpretação do texto e tendo em conta outras encenações. A questão maior, porém, permanece a mesma: interrogar o animal humano.

Creemos, no entanto, existir uma dimensão inquiridora ainda por desbravar. Não diremos mais directa mas, talvez, mais tortuosa, mais labiríntica, de clareza incerta, mergulhada na acção, na prática levada a cabo pelos actores e performers, dentro e fora de cena. Esta dimensão não invalida, de todo, o material existente literário, teórico, iconográfico. Um actor não pode, ou não deveria escusar um passado que o (in)forma, seja ele somente dramático ou filosófico-cultural. Esse mundo teórico deve ser tomado em conta, não como material primário, mas, a par do que se conquista com

o trabalho prático, fecundado por este, como que por um processo de inseminação e disseminação do sentido empírico no sentido lógico. Por outras palavras, não queremos com o acima exposto desacreditar séculos de investigação, de inquirição, de estudos, relegando para segundo plano quando se trata de pensar o corpo na figura do actor/performer e o que ele nos dá a pensar.

A questão primeira, aqui, foi evidenciar, muito resumidamente, a imersão do teatro — agora tida como uma das artes do corpo — no imenso dispositivo político-social-filosófico-cultural, esse mesmo que sonega ao corpo o seu lugar no conhecimento em favor de uma tradição aliada às noções de essência, transcendência, etc., expressa na permanente atenção dada ao texto. Se o texto pode ser entendido como uma representação, já ele afastado da verdade, ou de uma verdade — Derrida diz-nos que não, como se sabe, no seu La Pharmacie de Platon — observamos nos estudos teatrais a aferição do drama, o movimento cénico, os corpos que dizem o texto, que o fazem passar por ele, através dele, como uma representação de segundo grau, ainda mais distante que o texto. Daí o seu interesse ou inclinação na análise deste ao invés do que realmente se passa e acontece nos e aos corpos.

Tudo se passa como se o corpo, essa matéria temporal, que se esboroa, se desgasta, cai, decai, se exausta, se exaura, não pudesse com todo o seu vigor tocar em pleno rigor no sentido, na verdade, sem que maculasse ou pervertesse um e outra. Pode-se argumentar, contudo, que o corpo não deve ter lugar no campo dos estudos teatrais, mas aí estaríamos a falhar perante um dos pedidos capitais de todo e qualquer texto dito dramático: passar pela voz, vibrar na carne das cordas, permitir o ecoar e o reverberar das emoções grafadas em letra e tinta no seu canal por excelência, as quais, eco, reverberação e emoção não se restringem ao órgão vocal, sendo esse somente aquele que permite a audição mais perceptível, antes todo o corpo, ou pela junção de zonas e locais desenhando uma topologia ou geografia de intensas vibrações. Falharíamos igualmente perante o teatro, no seu sentido etimológico, na sua experiência contemplativa, na fulgurância háptica do olhar, onde um corpo nunca está ausente, como nos bem relembra o recém falecido teórico e encenador Herbert Blau, “não há performance sem o sempre vulnerável corpo material, ou na sua ausência, como num palco vazio, a sua expectativa, alguma projecção do corpo, como nos detritos do seu ser ausente, terrível e melancolicamente lá”.<sup>1</sup>

Poder-se-ia, ainda, argumentar que o corpo não pode ter lugar nos estudos académicos do drama literário, pois este é o material, por excelência, da pedagogia das escolas dramáticas

---

<sup>1</sup> BLAU in AAVV, 2009: 33. “there is no performance without the always vulnerable, material body, or in its absence, as on an empty stage, the expectation of it, some projection of the body, as in the detritus of its absent being, mournfully there, appalling”.

propriamente ditas, dos *ateliers*, dos conservatórios, das escolas. Nada mais certo. Porém, essa pedagogia, também ela enraizada numa tradição remontando ao final do século XIX, provém de uma muito particular preocupação por parte dos encenadores. Dito de outro modo, o nascimento da figura do encenador coincide com a preocupação pedagógica, quase ao jeito da *paideia* grega. Isso demonstra o autor, Fabrizio Cruciani, no artigo “Aprendizagem”, do ponto de vista ocidental, no já clássico *A Dictionary of Theatre Anthropology — the secret art of the performer* de Eugenio Barba e Nicola Savarese.<sup>2</sup> Os vários encenadores — a modo de *founding fathers* do teatro moderno — tornaram concomitantes os gestos de destruição das convenções teatrais que os antecederam, aliando uma volúpia criadora de uma linguagem própria, com a fundação das suas «escolas». De Stanislavski a Grotowski, passando por Meyerhold, Coupeau e Dullin, ou ainda Dalcroze e Lecoq, Cruciani resume deste modo a linha que os une:

“Se, por um lado, a escola (como o teatro) é um compromisso com o que já existe, por outro lado é um lugar onde utopias se tornam realidades, onde as tensões que sustentam o acto teatral tomam forma e são testadas. Numa idade em que o teatro do presente vive como uma iminência do possível teatro do futuro, mudança e mutação tornaram-se *institucionalizadas* em micro-sociedades de teatro. As escolas são começadas no sentido de renovar o teatro, para erguer as fundações de um teatro do futuro e para expandir as perspectivas do futuro do teatro.”<sup>3</sup>

As suas vontades, expressas de diferentes modos nas suas criações e técnicas desenvolvidas no interior das «escolas», acabaram, como já hoje nos parece natural, por ser capturadas pelas máquinas sociais e institucionalizaram-se. Mas o que nelas foi institucionalizado? Como se pode observar na grande maioria das escolas dramáticas no contexto português — não nos arriscamos a afirmar o mesmo resultado para as escolas de outros países, embora nos pareça, tendo em conta o contexto político, económico e social em que vivemos, não estarem muito longe do que por cá se passa — oferece-se aos alunos não só um espectro alargado de técnicas, facto que se deve na verdade congratular, mas — e é esta a questão que nos interessa para o caso —, exactamente por terem passado pelo crivo processual de institucionalização, essas mesmas técnicas são transmitidas como formas vazias do seu «conteúdo». O desejo idealista dos «pais fundadores», o de uma

<sup>2</sup> Vd. 2004: 26-29.

<sup>3</sup> *Ibid.*: 26. “If, on one hand, a school (like the theatre) is a compromise with what already exists, on the other hand it is a place where utopias become realities, where the tensions which sustain the theatrical act take form and are put to test. In an age in which the theatre of the present lives as an imminence of the possible theatre of the future, change and mutation have become institutionalised in theatre's micro-societies, schools are started in order to renew the theatre, to lay the foundations of the theatre of the future, and to enlarge the perspectives of the future of the theatre”. Itálico do autor.

transformação integral do animal humano, começando precisamente pelos actores que com eles fizeram escola, perdeu-se no desenrolar do tempo. As técnicas criadas e desenvolvidas por esses pensadores do corpo em movimento tinham como propósito primeiro desconcertar a organização cultural carregada pelos corpos, ao invés de visarem um sistema de representação. Buscavam libertar os obstruídos vasos comunicantes, essa rede tentacular nervosa incessantemente ligada ao mundo, que de imediato o acolhe, acolhendo não *o* sentido do mundo mas antes *um* sentido inobservado, inefável e inaudito, o qual somente surge na mistura dos corpos com o mundo — a haver um sentido, como *o* sentido, será, talvez, pela junção de todos os corpos passados, por vir e presentes, ou melhor, *o* sentido uma construção infinita. Por outras palavras, o sentido é o acontecimento de cada experiência imperceptivelmente marcado no corpo perfazendo *uma vida*.

O projecto inicial das técnicas do corpo no campo teatral, à luz do artigo de Fabrizio Cruciani e das nossas próprias leituras — para além do rumor que murmurava na nossa própria experiência enquanto actor e que agora, com certo cuidado e humildade, procuramos formular — não se abstinha somente a desbloquear o corpo ao furor da sua expressão, nem tinha mesmo, como já referimos, o propósito de formular uma linguagem típica deste ou daquele encenador, como se poderia pensar, por exemplo, com a biomecânica de Meyerhold, mas bem possibilitar o corpo na condução de uma aventura singular, uma transformação global no modo de existência, a produção de uma ética, um modo de vida que procura, sem se impôr — coisa bem difícil, pois, como se sabe, os actores são das pessoas mais históricas que existem, as que mais se impõem aos outros, com o seu jogo de, na «ausência de si», expandirem a sua «presença enquanto outro» –, tocar e mudar o mundo particular de cada um até transfigurar o mundo.

A aprendizagem das técnicas, no mundo ocidental (o único do qual podemos de facto e de direito falar), tem vindo a perder este fundo, se exceptuarmos este ou aquele caso que ainda procura resistir à força do tempo — Thomas Richards, aluno de Grotowski, em Pontedera, as intervenções dos membros ainda vivos e no activo dos Living Theatre, o Odin Teatret conjuntamente com o ISPA de Eugenio Barba –, em prol de uma máquina de produção de corpos actantes para o mercado da representação. Talvez sejamos ainda idealistas, ou padecemos de um caso agudo de ingénua cegueira, pois acreditamos ainda ser possível, através de uma paulatina investigação sobre o corpo, articulando a prática de técnicas com a análise do pensamento de alguns filósofos, colmatar o que apontámos acima criticamente como faltas, quer dos estudos teatrais académicos, quer das escolas dramáticas e transformarmo-nos enquanto ser humano, criar um modo de existência, um *êthos*, que aponta a liberdade, toda a potência da vida.

Tivemos a sorte — não há outra palavra — de nos formarmos numa licenciatura que, à parte as suas fraquezas indicadas anteriormente — a nossa crítica à pedagogia académica e profissional foi possível graças à vivência na fronteira entre os dois campos e conhecendo a realidade, por terceiros, procedendo por sinédoque — se estruturava, precisamente, de modo teórico-prático. O seu modo articulado procurou providenciar-nos com ferramentas capazes de nos fazer movimentar num e noutra campo de acção, ficando somente a dever-se a nós o caminho a prosseguir. O que pretendemos realizar aqui é procurar definir uma teoria em torno da prática do actor, atenta a certas práticas, tendo como material as nossas experiências enquanto actor/performer. Por outras palavras, partindo de uma certa vivência, o mais das vezes amparada no nosso trabalho desenvolvido fora de cena, na nossa preparação física e a que proporcionámos a outros, definir o que ela nos levou a pensar através das transformações sentidas e, também, presentidas embora só hoje postas em discurso.

O encontro com o pensamento de Deleuze e Foucault — as vozes mais presentes ao longo desta dissertação — providenciou-nos, confessamos, muitos conceitos que responderam às nossas dúvidas. Em várias partes esclareceram-nos, noutras forçaram, literalmente, o nosso pensamento. É disso exemplo o conceito de *singrama*. A teoria que ora apresentamos vem, talvez, tarde demais e, de certo modo, poder-se-ia tomá-la como na esteira do pensamento dos *founding fathers*. Talvez. O que começou por ser um estudo filosófico sobre o corpo nas práticas das técnicas corporais do actor/performer, lentamente transformou-se num projecto de inquirição sobre o animal humano. Demos conta dos efeitos que as técnicas nos proporcionavam, ao nível da percepção e da «consciência» ou, como faremos privilegiar, a *atenção*, ou ainda nas relações intersubjectivas; a análise de textos de encenadores e directores, de actores, performers e bailarinos do século XX, deram-nos pistas relativas a esses efeitos e da possibilidade de saírem do seu território; esses efeitos, por sua vez, têm uma raiz histórica, ou uma genealogia que remonta à Grécia antiga, a Roma, aos Estóicos (Foucault), aos ascetas, às práticas religiosas e às suas expressões desespirtualizadas e artísticas (Sloterdijk). O projecto tomou, então, a forma de uma espécie de «tratado» crítico-analítico, tendo em vista a transformação do animal humano: um desnudamento de si.

**0. No limite «fala» um corpo.**

Como muitos estudiosos afirmaram, o Corpo tem vindo a assumir uma predominância nas investigações, alcançando mesmo uma postura histórica ou uma moda na filosofia. O seu interesse, a sua relevância decorre, é referido quase em uníssono, da crise das metanarrativas sem, contudo, deixar de notar que sempre esteve presente nas cogitações.<sup>4</sup> Mas, o que define, realmente, um corpo? O Corpo é, em si, uma questão pertinente, inevitável e inadiável para a filosofia e o seu propósito, conhecer o animal humano no mundo e o mundo. Se o Corpo entrou em crise, a sua é da representação e não da apresentação. Essa é a sua dificuldade, a sua resistência, como assertivamente afirmou José Gil, porque “[e]le está em todo o lado, tudo forma um corpo, gostar-se-ia que cada grupo, associação, produção, criação fossem assimilados a uma unidade corporal. A esta docilidade da linguagem equivale uma violência real exercida sobre o corpo: quanto mais sobre ele se fala, menos ele existe por si próprio”.<sup>5</sup> Mas poder-se-á, na verdade, falar sobre o corpo fora dos limites da linguagem que, como se diz, são os limites do mundo? Para ele existir por si próprio ter-se-á de falar fora de toda a representação? E a utilização da linguagem não é precisamente estar dentro da representação?

Falar do Corpo é criar uma distância em relação ao Corpo, distância que a própria linguagem instaura, pondo e indicando limites, delineando o Corpo; mas o Corpo «fala», apresenta-se. A representação deixa um resto que não se arrasta, que não leva consigo, não transporta; e esse resto, talvez, não seja mais que uma *vida*<sup>6</sup> que todo um Corpo é, apresentando-se como o seu *limite*. Falar do Corpo joga-se entre duas posições, apresentação e representação, ou o Corpo fala por si a

---

<sup>4</sup> Argumentos a apontar nesse sentido: “O «corpo» é das categorias mais persistentes do pensamento ocidental. (...) O que chegou ao fim, ou está a entrar em crise, é uma certa imagem do corpo” BRAGANÇA DE MIRANDA, 2008: 115; “O «corpo» pertence ao conjunto de categorias mais persistentes na cultura ocidental” e, mais adiante, “É evidente que a crise do corpo é caudatária da crise dos fundamentos da nossa cultura e se articula com a crise do sujeito, a qual tinha como condição operatória a sua diferença do objecto que era, em primeira instância, o mundo do qual nós nos aprendemos a destacar, primeiro pelas narrativas míticas e depois pela dualidade que impusemos entre *logos* e *physis*” TUCHERMAN, 2004: 18 e 23. “The body has come of age; not only is it permissible, one might even say that it is popular nowadays to be a body” SHEETS-JOHNSTONE, 2009: 17. E para terminar, o filósofo português que mais atenção prestou ao corpo: “Pretende-se fazer falar o corpo, descobre-se a propósito de tudo e de nada «um discurso do corpo», pretende-se que ele se liberte ou se exprima.” GIL, 1997: 14.

<sup>5</sup> GIL, 1997: 13.

<sup>6</sup> Colocamos *vida* em itálico porque não encontramos, todavia, um conceito eficaz fora de qualquer pressuposto religioso; e «energia» liga-se demasiado às novas tendências místicas. Queremos com isto dizer que concebemos a «vida» como aquilo que anima todos os corpos, sejam eles macroscópicos, como os da flora e da fauna, como os microscópicos, como a mais pequena partícula energética ou outras maiores e que compõem os elementos «inanimados» do nosso mundo (pedras, etc.). Neste sentido afirmamos, também e desde já, que envolvendo esta palavra está o pensamento deleuzeano da Vida enquanto Imanência. Sobre o conceito de Vida e Imanência, vd. DELEUZE (2002b e 2003c); sobre o conceito de Imanência em Deleuze e as relações do conceito com a ontologia, a ética, a estética e a política vd. BEISTEGUI (2010); crítica ao mau uso do conceito de Vida e Imanência, em especial por Agamben, vd. BUCHANAN (2006); sobre Vida, Imanência e teatro vd. CULL (2011 e 2013); sobre a Imanência na filosofia continental vd. LAWLOR (2006).

outro Corpo — propriamente do plano humano, o único que podemos com alguma justeza falar, neste preciso momento em que escrevemos sobre o Corpo, enquanto *um* Corpo a ser lido, escutado, olhado por um outro Corpo — e trata-se aqui de uma doação, de um dar(-se), de uma imediaticidade, de uma presença já de si habitada por fantasmas, de um lugar onde um certo entendimento de ética (*ethos*, no sentido de modo de vida ou existência, aspecto que será abordado mais adiante com Foucault) nasce. Ou fala-se do Corpo à distância, numa relação com outros corpos sujeita à *différance*, posicionamento esse que dobra, ou assim parece, a posição do falante, porque esse falar não deixa de incluir a orientação anterior, não deixa de haver a mesma doação, imediaticidade, a mesma presença ainda mais concorrida por fantasmas.

Haverá sempre um limite diante, adiante, adiado, dado, posto. Pode-se, então, avançar com a afirmação de que tudo é Corpo (singular, molar, molecular), sendo em si limite ex-posto a tantos outros limites e somente se pode falar de um limite (numa linguagem, por exemplo), num limite.<sup>7</sup>

Um dos limites que obstam a ex-posição do Corpo pela linguagem decorre ainda antes de a linguagem tomar o seu lugar:<sup>8</sup> o da animação, do movimento, uma *vida* orgânica e inorgânica. A animação dos Corpos é já de si um problema limite, por exemplo, da biopolítica, não esquecendo de toda a história da filosofia (Descartes, Espinosa, Locke, Nietzsche, entre outros). A atenção do questionamento sempre se virou para a essência das coisas e cremos bem que assim foi — e ainda assim é, de certa forma — como reacção aos próprios limites do animal humano. Perante o desconhecido limite da morte do animal humano (de cada animal humano e de uma certa noção de *Homem*), da sua impermanência, do qual nada realmente se sabe, que destrói todo o sentido do mundo, esse medo atroz de que no fundo tudo seja um caosmos com sentido mas sem propósito, conduziu o animal humano, do alto do seu reino, a formular a duração, a permanência, um fundo para onde tudo desliza, escorre, o imo do mais íntimo das coisas, dos modos, do mundo, um resto que perdura, um «verdadeiro» sentido: a *essência*.

<sup>7</sup> Um limite que nunca será alcançado nem fechado — não seria isso a negação de limite? O limite nada fecha, ele é somente a projecção do problema, a colocação de uma distância entre o problema, o problematizado e o problematizante, impondo uma relação de movimento entre os seus elementos. Um problema passado e julgado resolvido é-o somente de acordo com os dados de um certo momento, digamos, histórico, a ser retomado segundo uma nova luz tardiamente, ou esquecido como uma palavra que não mais se usa, permanecendo adormecida e empoadada no dicionário, que não mais se toca. Um dos mais recentes livros de Gonçalo M. Tavares parece-nos revelador desta problemática. *Atlas do Corpo e da Imaginação*, dado a ler-se segundo uma estrutura enciclopédica tratando das múltiplas ligações, entradas e saídas, que une Corpo ao movimento, à linguagem, à imaginação, aos seus limites e relações com o Outro, o Mundo, o sujeito e a subjectividade, a ficção, a verdade, entre muitas outras problemáticas, demonstra bem, até mesmo na sua falsa conclusão, assim nos pareceu após a sua leitura, este questionar inacabável e ilusório fechamento de limites.

<sup>8</sup> Com as suas definições do Corpo em «corpo metafísico» «objectivo», «subjectivo», «vivo», «morto», para além das dificuldades decorrentes da tradução. Enquanto nós temos, em língua portuguesa, «Corpo», «cadáver», noutras línguas encontramos *corps*, *chair*, *body*, *corpse*, *Leib*, *Körper*.

Tudo terá uma *essência*. Sim, talvez, talvez tudo tenha uma essência, como já indicámos referindo *um resto* que escapa do todo. Mas, assim cremos, toda a essência decorre do medo que treme e freme no pensamento do animal humano de que talvez ele não tenha qualquer essência. Trata-se, sem dúvida, de uma hierarquização do animal humano no mundo, do animal humano em relação a tudo que há, houve e ainda está por vir, segundo uma regularização que fundamenta uma ligação entre a imanência e a transcendência, em que o animal humano é o mais próximo da transcendência, o mais íntimo, como limite da partilha da transcendência.

Se tudo é limite, o animal humano será o limítrofe, isso que está nas bordas do limite, de acordo, claro está, com a perspectiva antropocêntrica, na qual todo o pensamento da(s) essência(s) proveio. A posição do Corpo, em todo o pensamento filosófico, religioso e mítico, o seu lugar no pensamento ao longo da história, no fundo, deve em tudo à força com que a essência — como duração, partilha e proximidade com a transcendência — se fez pedra de toque em relação ao Corpo, com a sua impermanência, decadência e distância ao «Ser».<sup>9</sup> Não sabemos, pela nossa parte, se há ou não essência, alma, espírito. Sabemos, porém, que há animação, quer nos corpos inorgânicos, quer nos corpos orgânicos, do mais «simples» corpúsculo ao mais «complexo», que tudo nada mais é senão forças e relações de forças, dos *quarks* e do bosão de Higgins (e não serão estas nanocóspicas entidades as singularidades no seu mais estrito sentido?) ao animal humano com esse músculo complexo que é o cérebro: tudo é Corpo limitando forças indo ao *encontro* e de *encontro* a outros Corpos, cruzando, misturando, batendo, chocando, acariciando, raspando, comendo, destruindo, criando, etc. Arriscamos mesmo afirmar — com o pouco que sabemos, correndo o risco de, neste momento, com a investigação apenas começada e que não se dará por terminada com a conclusão deste texto, sem igualmente podermos sustentar argumentativamente o que humildemente cremos — que *um* Corpo indica o *aí* de uma *vida*, *um espaço ou espaçamento onde uma vida aí está*.

Mas o Corpo que aqui trazemos — o que somos e do qual aqui falaremos — é o complexo corpo do animal humano, com as suas potências, modos, atributos, composições, as suas qualidades, as suas estranhas capacidades. Por mais tentador que seja separar matéria e espírito, *physis* e *psyché*, não o faremos porque ambas são inseparáveis e não existe, como pretendemos aqui expôr, qualquer hierarquia, sujeição de uma em relação à outra. O Corpo é um composto de forma e força. Separadas é outra coisa, que «cadáver» ou «corpo morto» como seus nomes são uma fraca

---

<sup>9</sup> Chamamos a atenção para a excelente obra de Jean Derrida, *La naissance du corps*, versando sobre o pensamento neo-platónico de Plotino, Proclo e Damásio e o mito de Er. Como se poderá ler, toda a questão do nascimento do corpo trata dos movimentos da alma, dos seus atributos, da própria essência e de nenhum corpo em si.



representação do que se apresenta. E a questão é tão difícil de destrinçar, isso do que é um Corpo e o que é uma *vida* de um corpo de um animal humano<sup>10</sup> — relembremos o que há pouco foi escrito através das palavras de José Gil, que ainda o Corpo não «falou» e somente ainda escutamos os gritos moribundos das imagens do Corpo — que ainda hoje, com Esposito e na biopolítica, a diferença estabelecida por Aristóteles se vê discutida.<sup>11</sup>

Ora, tendo abordado muito ao de leve a questão do *limite* — muito haveria ainda por dizer, sendo a problemática por si tema suficiente para uma dissertação que não será nossa intenção, aqui, abordar e tratar exaustivamente, embora a ela voltaremos — sobrevoando, por assim dizer, a sua *pele* — conceito que será inquirido mais adiante e que apresenta em todos os seus temas e conteúdos semelhanças e afinidades com o limite por nós, agora, tratado — avançamos com o seguinte axioma: *não é possível falar de qualquer coisa sem se estar previamente incluso num território com limites mais ou menos definidos, ou como diria Derrida, no limite dos conceitos.*

Pensa-se a partir de um lugar, movemo-nos dentro de um campo, deslocando-nos até ao (seu) limite tendo em vista conhecer a fundo todo o campo, com o risco de se descobrir um abismo, ou expandimos o nosso com uma linha de fuga até a máquina reterritorializar a «abertura» capturando outro já existente ou pressentido mas fora do nosso campo, porque fora desse limite há outro campo, outro território ainda não delimitado pelo nosso. Razão pela qual cada capítulo é antecedido por uma «tese» ou «axioma» — na verdade, a forma resumida e partida da tese que estrutura esta dissertação. Tese estruturante e ideia «originária» andaram sempre a par ao longo da fabricação deste texto, avançando ora uma ora outra, mas ambas criando ou promovendo a formação desse lugar que é o presente texto, bem como o lugar que cada uma é no seio desta dissertação. Lugar este configurado como um *Espaço do Acontecimento*, ou seja, espaço de construção e desconstrução, de criação e repetição, espaço de encontro de múltiplas vozes

<sup>10</sup> Vida que na sua *essência* nada difere da de outra vida.

<sup>11</sup> ESPOSITO, 2010: 30-31. “Se quisermos ficar-nos pelo léxico grego, e em particular aristotélico, de facto, mais que para o termo *bios*, entendido no sentido de «vida qualificada» ou de «forma de vida», a biopolítica remete sem mais para a dimensão da *zoe*, ou seja da vida na sua expressão biológica mais simples ou, quando muito, à linha de junção ao longo do qual o *bios* emerge sobre a *zoe* naturalizando-se também ele. Mas justamente em razão desta troca terminológica a ideia de biopolítica parece situar-se numa zona de dupla indiscernibilidade. Para já, porque habitada por um termo que não lhe convém — e que se arrisca mesmo a distorcer os seus traços mais marcantes. Depois porque orientada para um conceito — justamente o de *zoé* — que ele próprio é de definição problemática: isto é, se é sequer concebível, uma vida absolutamente natural — ou seja, despojada de qualquer conotação formal? Ainda mais hoje, quando o corpo humano aparece sempre mais desafiado, e até literalmente atravessado, pela técnica [e se a técnica não for mais que o dispositivo de salvaguarda do limite da vida, daquilo que, enclausurando-a, a vivifica? Não há vida sem o limite de um Corpo, mas a técnica age sobre o corpo, que está vivo, e não sobre a vida em si]. A política penetra directamente na vida, mas entretanto a vida tornou-se outra coisa por si só. E então, se não existe uma vida natural que não seja, ao mesmo tempo, também técnica: se a relação a dois entre *bios* e *zoé* deve agora, ou talvez desde sempre, incluir como terceiro termo correlativo, a *tecnhe* [*sic*], como supor uma relação exclusiva entre política e vida?”

dialogando, guiando o avanço da «melodia» e de onde a nossa propõe um *solo* (voltaremos a este conceito, *espaço do acontecimento*, no final desta dissertação).

A criação desse espaço passa, portanto, pela definição de conceitos como marcas geodésicas que possibilitem um melhor esclarecimento dos temas, das teses, mesmo dos conceitos a serem discutidos, uma vez que a importação de alguns deles sofrem modificações e são adaptados pelo nosso entendimento.

Há decerto torções, distorções, mas também literalidade. Por outras palavras, há a tradução e a transdução de conceitos e pensamentos de filósofos para a criação do nosso discurso, processo esse já de si revelador da potência do Corpo. Tradução e transdução são propriamente processos corporais basilares na e da relação com *uma Vida*. Ora, um desses territórios ou, neste caso, conceito que tem de ser desde já explicado e definido é *Vida*.

1. *O vir à vida de uma Vida na expressão de um corpo*

**Tudo o que é, do inorgânico ao orgânico, é constituído por duas forças afectando-se mutuamente, andando a par: a *mimésis* e a *poiésis*. Segundo processos de dobragens e desdobragens das matérias, ou seja, variações de velocidade ou paragens no seu movimento e relações entre os seus componentes, estas duas forças constituem e formam todo e qualquer corpo ao longo de uma cada vez maior *complicação* das matérias e das singularidades nelas encerradas. Todo e qualquer corpo é, assim, a actualização de um possível, *uma vida*, ou seja, uma expressão possível de *uma Vida* enquanto imanência, sendo ela impessoal, neutra, a-significante: *o vir à vida de uma Vida na expressão de um corpo*.**

*“Life exists only in being differentiated, it is internal difference, or that which affirms itself only in differing from itself  
ceaselessly repeating itself at various levels”*

Zourabichvili, 1996a: 195

A tese com que damos início a nossa dissertação não foi formulada pela força da imaginação. Houve, como se poderá julgar, leituras prévias e que consubstanciaram a sua criação, se assim podemos afirmar. É um princípio, uma porta de entrada. Digamos que a nossa primeira intenção é esclarecer como se conjugam o corporal e o incorporeal, as duas dimensões de um Corpo, começando, justamente, por aquilo que os une, que se faz presente em ambas dimensões. Aquilo que para nós era ainda indeterminado, um rumor contínuo ruminando, impossibilitado de se amparar por si mesmo, ou seja, encontrar a sua forma de arredar o ruído para se tornar audível, conquistou outros contornos na leitura de *Autopoiesis and Cognition* (1980), *The Tree of Life* (1998), ambos de Humberto Maturana e Francisco Varela, bem como *Le Pli* (2009) — a questão da *dobra* será tratada no capítulo 2 —, de Gilles Deleuze, precisamente na abertura dessa fascinante obra em torno de Leibniz e do Barroco. Os conceitos de *poiésis*, *mimésis*<sup>12</sup> e *dobra* terão uma

<sup>12</sup> Os conceitos de *poiésis* e *mimésis* têm uma longa história, a qual não iremos abordar, infelizmente, ficando assim para uma outra investigação. Maturana e Varela recorrem ao conceito de *autopoiesis* para definir o modo organizativo de uma unidade (*unity*), ou seja a mais pequena *máquina autopoietica*, como por exemplo uma célula. Segundo os autores, “*a noção de autopoiesis é necessária e suficiente para caracterizar a organização dos sistemas vivos*” (1980: 82. Sublinhado dos autores). Se a autopoiesis é já suficiente e necessária para qualquer sistema dito vivo, daí, por um salto lógico não de todo ausente de inocência, somos levados a crer que já a força Vida é em si mesma poietica. O que iremos defender relativamente aos conceitos de *poiésis* e *mimésis*, como os nomes das duas forças dessa maior nomeada de Vida, é a polaridade inerente a esta de duas direcções, uma organizativa, a outra criativa. Porém, esta não é uma simples polaridade, já que a organização implica uma tendência criativa e, vice-versa, a criação uma tendência organizativa. Outro modo seria ver esta relação pela lente do par forma-conteúdo, sendo o primeiro pólo a *mimésis* e o segundo a *poiésis*.

importância determinante, no nosso entender, para a conexão entre o corporal e o incorporeal, a formação do sujeito e da subjectividade — a dobra é, aliás, uma imagem exemplar para a noção de auto-afecção, no sentido em que a subjectividade, enquanto relação de si a si e resultado de uma produção, como defenderemos a seu tempo, se dá como um reverter forçado, um olhar que volta para si por um gesto bem mais contorcionista do que de imagem reflectida pelo espelho. Assim, neste primeiro capítulo, trataremos de enunciar o que para nós são as forças dominantes de *uma vida*,<sup>13</sup> ambas presentes nas dimensões incorporeal e corporal. O sentido do movimento que nos guiará será ondulatório, ou senoidal, mergulhando numa e noutra dimensão, o que nos serve igualmente de mote para afirmar, nesse movimento, a inseparabilidade das dimensões.

As questões que nos preocuparão neste capítulo podem ser resumidas do seguinte modo: Como *uma Vida* cria um Corpo? O que força o seu surgimento? Que relação estabelece com um corpo, orgânico ou inorgânico? Em nosso auxílio veio a lúcida explicação de Deleuze do pensamento espinosista e leibniziano, bem como esta estranha impressão de que Maturana e Varela são uma quase expressão de um espinosismo na biologia.

### 1.1. As forças de *uma vida*. Espinosa e Autopoiésis.

Segundo Deleuze, a grande tese de Baruch Spinoza (ou Bento Espinosa) é a de que existe somente uma única substância possuindo uma infinidade de atributos: “*Deus sive Natura*”.<sup>14</sup> Cada criatura é um singular modo dessa substância, uma expressão, por assim dizer, desse Ser que nomeamos nesta dissertação: *uma Vida*. Outra tese espinosista de extrema importância e, para Deleuze, “das mais célebres” (2003: 28) é a de um paralelismo entre Pensamento e Extensão (neste caso um corpo). Segundo o filósofo francês, esta tese procura, por um lado, a desvalorização da consciência face ao pensamento e, por outro lado, a recusa de uma eminência do espírito relativa ao corpo. Espinosa recusou o princípio da fundação de uma Moral em torno da dependência do corpo pela consciência, a qual afirmava que “quando o corpo agia, a alma padecia (...), e a alma não actuava sem que o corpo padecesse por sua vez”.<sup>15</sup> Para Espinosa uma acção da alma é necessariamente uma acção do corpo, tal como uma paixão do corpo é uma paixão na alma. Assim, para Espinosa, de acordo com Deleuze, “trata-se de mostrar que o corpo ultrapassa o conhecimento

<sup>13</sup> Uma vez mais: usamos o artigo indefinido, tal como Deleuze e Guattari nos deixaram explicados principalmente na obra *Mille Plateaus* (1980), quanto à própria noção de vida, ou de hecceidade, ou seja, o indefinido aponta para uma impessoalidade a-subjectiva e a-significante. Discutiremos esta problemática no capítulo em torno da *Experiência como Acontecimento*.

<sup>14</sup> DELEUZE, 2003: 27

<sup>15</sup> *Ibid.*: 28. “quand le corps agissait, l'âme pâtissait (...) et l'âme n'agissait pas sans que le corps ne pâtisse à son tour”.

que dele temos, e que o pensamento não ultrapassa menos a consciência que dele temos”.<sup>16</sup> Espinosa revela assim, para Deleuze, a descoberta de um inconsciente do pensamento tão profundo quanto o que não se sabe do corpo. Para já, o que nos é essencial na pressentida presença de Espinosa na teoria biológica da cognição e da autopoiesis de Maturana e Varela não se prende, somente, nesta resumida exposição da tese do paralelismo e da univocidade múltipla — na verdade, estas duas teorias vão bem mais em nosso auxílio na defesa do corpo enquanto singular expressão de *uma vida*, na intrincada relação entre o corporal e o incorporeal. Há, na noção de *conatus*, enquanto o esforço de uma persistência de cada ser em se preservar no seu ser, bem como na noção de *afecto*, enquanto ideia dos efeitos cujas causas são ignoradas,<sup>17</sup> noção essa que permite a Espinosa, segundo Deleuze, passar da definição cinética do corpo para a definição dinâmica do corpo,<sup>18</sup> dados que retomam em Maturana e Varela e na autopoiesis. Embora estas duas definições do corpo, 1) cinética e 2) dinâmica, ser-nos-ão mais importantes mais adiante na dissertação, apresentamos já os seus significados: 1) todo o corpo se define por uma relação de movimento e repouso; 2) todo o corpo se define por um certo poder de ser afectado.

Diz-nos Deleuze que somos compostos por três componentes: 1) a nossa singular e eterna essência, ou seja, um grau de potência de afectar e ser afectado; 2) a nossa disposição cinética e dinâmica, ou seja, as nossas singulares relações de movimento e repouso, por um lado e, por outro, a capacidade de ser afectado; e 3) as nossas partes extensivas, que nos definem na duração, as quais pertencem igualmente à nossa essência enquanto efectuem as relações que nos compõem.<sup>19</sup> A nossa leitura é a seguinte: um corpo enquanto expressão de *uma vida* significa que um corpo é *uma vida*, um modo singular do Ser (sendo que Ser = Vida enquanto imanência), ou seja, somos compostos por uma parte dessa Vida, mas uma vez que cada corpo é já de si uma composição de múltiplos corpos simples ou partículas,<sup>20</sup> cada um/a imbuído/a de *vida*, pelo que essa «essência» é já de si um

<sup>16</sup> *Ibid.*: 29. “Il s'agit de montrer que le corps dépasse la connaissance qu'on en a, et que la pensée ne dépasse pas moins la conscience qu'on en a”. Sublinhado do autor.

<sup>17</sup> *Ibid.* “C'est que la conscience est naturellement le lieu d'une illusion. Sa nature est telle qu'elle recueille des effets, mais elle ignore les causes”.

<sup>18</sup> DELEUZE, 1981: 122. “Une affection, ce n'est rien d'autre que l'idée de l'effet, idée nécessairement confuse puisque je n'ai pas idée de la cause. C'est la réception de l'effet : je dis que je perçois. C'est par là que Spinoza peut passer de la définition cinétique à la définition dynamique, à savoir que le rapport sous lequel une infinité de parties extensives m'appartient, c'est également un pouvoir d'être affecté”.

<sup>19</sup> DELEUZE, 2003: 59.

<sup>20</sup> *Ibid.*: 165. “D'une part, un corps, si petit qu'il soit, comporte toujours une infinité de particules”. Gilian Howie opõe-se criticamente a Deleuze nos seguintes termos: “Deleuze describes the simple bodies in terms of infinities because to do so allows him to introduce the term simple bodies and to get his account of complex individuals off the ground. But once this is achieved the complex bodies make talk of simple (atomic) bodies quite redundant. It also allows him to bolster Spinoza's account of individuation, where the individual body can be defined in terms of the ratio of movement and rest internal to itself. This would mean that bodies are nothing more than infinitely divisible portions of the infinite expanse of matter, individuated by ratios of motion and rest. To put it otherwise, I contend

composto.

Um corpo é, deste modo, uma organização heterogênea de múltiplos corpos.<sup>21</sup> A individualidade de cada corpo, do mais simples ao mais composto, decorre das relações cinéticas das suas partículas, ou dos corpos simples que compõem os mais complexos. Cada corpo estabelece entre si e com os outros, com quem entra em composição, relações de movimento e repouso; cada corpo é imbuído de certa velocidade ou lentidão, de movimento ou repouso e toda a relação é diferencial. Esta relação diferencial já de si define o modo como somos afectados por outros corpos, pois as múltiplas relações cinéticas caracterizam um ritmo singular que consubstancia a forma que cada um é, a sua capacidade de ser afectado, como percebe e como é percebido. Embora cada corpo seja uma essência singular, um ritmo singular, o animal humano partilha um ritmo que possibilita a percepção de um outro corpo animal humano como tal, enquanto percebe um corpo animal não-humano como sendo de outro ritmo, comum àquele corpo animal não-humano, o qual, por sua vez, composto pelas mesmas três componentes tem outras relações diferenciais cinéticas e dinâmicas, percebendo de modo semelhante (as suas relações e ritmos comuns) e diferentemente.<sup>22</sup> Para Deleuze há um limite natural de quanto pode um corpo ser afectado sem ser

---

that Deleuze defines the simple body in terms we would more properly associate with the complex body and what we would normally call the complex body is merely the coming together of a number of these simple bodies. However, each individual must have a corresponding essence. If the simple bodies were individuals then each simple body would have its own essence” (HOWIE, 2002: 80). O problema, aqui, assim nos parece, é a doação de uma magnificência à essência, uma dimensão de pureza e unicidade. Todavia, aquilo que um corpo complexo individuante demonstra é que a individuação diferenciante não significa não pertença a um corpo ainda mais complexo ao infinito. Essência é *conatus*, é *vida*, a qual «produz um corpo» - ou seja desencadeia um processo de individuação diferenciante — como modo de expressão das suas forças — a gravidade adopta também os corpos para a sua expressão de atracção (poderá haver gravidade na ausência de corpos?). Assim, cada corpo simples tem uma essência, se pela palavra empobrecermos a magnificência, o peso teo-metafísico e a entendermos, *simplesmente*, por vida, ou com Espinosa, *conatus*, porque é próprio de *uma vida*, no geral, esforçar-se por se preservar no seu ser, no seu *corpo*. Uma questão bastante conflagrada e conflagrada nesta afirmação de *uma vida* como *conatus*, isto é, que se esforça por se preservar no seu ser, é o caso das doenças auto-imunes, de uma vida que se esforça por se levar à sua destruição.

<sup>21</sup> Vai também nesse sentido a leitura de Moira Gatens relativamente ao entendimento da noção de corpo em Espinosa: “The human body is understood by Spinoza to be a complex individual, made up of a number of other bodies. Its identity can never be viewed as a final or finished product as in the case of the Cartesian automaton, since it is a body that it is in constant interchange with the environment. Spinoza understands the body as a nexus of variable interconnections, a multiplicity” in AAVV, 1996a: 165.

<sup>22</sup> DELEUZE, 1981: 123. “vous avez toujours les affections et les affects que vous méritez en fonction des circonstances, y compris des circonstances extérieures ; mais une affection, un affect, ne vous appartient que dans la mesure où il contribue à remplir actuellement votre pouvoir d’être affecté. **C’est en ce sens que toute affection et que tout affect est affect de l’essence**”. Sublinhado do autor. DELEUZE, 2003: 165-166. “La forme globale, la forme spécifique, les fonctions organiques dépendront des rapports de vitesse et de lenteur. Même le développement d’une forme, le cours du développement d’une forme dépend de ces rapports, et non l’inverse. L’important, c’est de concevoir la vie, chaque individualité de vie, non pas comme une forme, ou un développement de forme, mais comme un rapport complexe de vitesses différentielles, entre ralentissement et accélération de particules. Une composition de vitesses et de lenteurs sur un plan d’immanence. Il arrive de même qu’une forme musicale dépende d’un rapport complexe entre vitesses et lenteurs des particules sonores. Ce n’est pas seulement affaire de musique, mais de manière de vivre: c’est par vitesse et lenteur qu’on se glisse entre les choses, qu’on se conjugue avec autre

destruído. A identidade de um corpo é dada, então, por termos das relações internas de movimento e repouso. A ligação da componente estrutural cinética liga-se com a análise dinâmica de um modo, dir-se-ia, *vital*, pois “quando as relações internas não são mais conservadas *então* não há mais qualquer «capacidade de ser afectado». Como uma consequência natural da organização do corpo, a capacidade do corpo de ser afectado também permanece constante excepto em circunstâncias excepcionais. Isto, então, dá-nos uma definição de partida: o corpo permanece contínuo quando as relações internas de movimento e descanso permanecem constantes”.<sup>23</sup>

Defendemos, pela nossa parte, que esta relação cinética diferencial das partículas que compõem um corpo, a qual está ligada à componente dinâmica e que proporcionará um ritmo e um corpo desse ritmo, é somente possível porque *uma Vida* é composta de duas forças: a *mimésis* e a *poiésis*. Em termos resumidos as duas forças definem-se pelo seguinte: a *poiésis* indica a força criativa e instaladora de diferenças, a *mimésis* a força da repetição e coordenadora de diferenças; a primeira determina as singularidades (e partículas e corpos) a serem encadeadas em resposta ao enquadramento, ou esquema, que a segunda propõe em relação ao que afecta um corpo. Assim, de certo modo, a *mimésis* compõe a relação diferencial cinética, uma *forma organizadora* de singularidades, partículas, corpos simples, mas o modo como esses elementos se compõem dinamicamente, determinando a sua capacidade de afectar e ser afectado, com os seus limites óptimos ou máximos e péssimos ou mínimos, decorre de como a *poiésis* instala as singularidades, partículas, corpos simples a serem formados. Por outras palavras, *a mimésis define o espaço onde a poiésis põe a dançar uma vida*.<sup>24</sup> Essa *vida*, essa expressão de vida, nunca é igual, é uma criação única, singular e irrepitível, pelo que “[nenhum] corpo, argumenta Deleuze, tem a mesma capacidade de ser afectado. Porque a capacidade de ser afectado é um poder, nenhum corpo tem o mesmo poder. Porque poder é substituível por 'poder de agir', e este poder é idêntico ao modo dessa essência, nenhum corpo tem a mesma essência”.<sup>25</sup> Por outras palavras, como a *mimésis* e a *poiésis* se relacionam produzindo *o vir à vida de uma vida na expressão de um corpo* é um acontecimento

---

chose: on ne commence jamais, on ne fait jamais table rase, on se glisse entre, on entre au milieu, on épouse ou on s'impose des rythmes”.

<sup>23</sup> HOWIE, 2002: 103. “When the internal relations are no longer maintained *then* there is no longer any ‘capacity to be affected’. As a natural consequence of the organisation of the body, the capacity of the body to be affected also remains constant except in exceptional circumstances. This, then, gives us a working definition: the body remains continuous when the internal relations of motion and rest remain constant”. Sublinhado do autor.

<sup>24</sup> A relação exposta nesta frase exprime igualmente a relação entre metabolismo e membrana descrita por Maturana e Varela. Vd. 1998: 46-47.

<sup>25</sup> *Ibid.*: 104. “No body, argues Deleuze, has the same capacity to be affected. Because the capacity to be affected is a power, no body has the same power. Because power is substitutable with ‘power to act’, and this power is identical to this mode’s essence, no body has the same essence”.

único, singular-plural e irrepitível; e esse “corpo individual age de acordo com a sua essência, natureza, se e quando activamente busca a sua própria preservação, ou seja, activamente se opõe a corpos contrários e activamente busca corpos compatíveis”.<sup>26</sup>

Essa *vida* que escutamos em Espinosa e Deleuze, pode igualmente ser vista na obra de Humberto Maturana e Francisco Varela. A radicalidade destes dois biólogos, reconhecida, por exemplo, por Sir Stafford Beer na introdução ao texto “*Autopoiesis*”,<sup>27</sup> encontra a sua expressão maior no modo como Maturana concebe um sistema social tendo como base a sua exposição teórica, cuja dinâmica e processo de mudança social desemboca numa sociedade anarquista.<sup>28</sup> A crença na sua teoria conduziu-o à experiência transcendental exposta *metaforicamente* do seguinte modo: a matéria é a criação do espírito e o espírito é a criação da matéria que a criou. Espírito, aqui, deve ser entendido como “o modo de existência do observador num domínio de discurso”.<sup>29</sup> Tendo em conta o pensamento espinosista esta metáfora, no entender de Maturana, não a é de todo. Ao invés define bem o *vir à vida de uma vida na expressão de um corpo*.<sup>30</sup> Esse *vir à vida de uma vida* ocorre antes da operação cognitiva de um observador. Um observador é uma máquina autopoietica, ou sistema, que “através de recorrentes interações com os seus estados linguísticos pode sempre

<sup>26</sup> *Ibid.*: 106. “an individual body acts according to its own essence, nature, if and when it actively pursues its own preservation, that is, actively opposes contrary bodies and actively pursues compatible bodies”. Sobre a questão de um corpo ser uma expressão de uma vida, apoiamo-nos para esta definição na asserção realizada por Pierre Macherey no seu texto “The encounter with Spinoza” in AAVV, 1996a: 139-161. “Expression is not some ideal order duplicated in its outward embodiment, but something whose very embodiment has a dual aspect that gives it a specific character, that one might call its rhythm or style” (143).

<sup>27</sup> MATURANA e VARELA, 1980: 65-66. “If we are to understand a newer and still evolving world; if we are to educate people to live in that world, if we are to legislate for that world; if we are to abandon categories and institutions that belong to a vanished world, as it is well-nigh desperate that we should; then knowledge must be rewritten. *Autopoiesis* belongs to the new library”.

<sup>28</sup> *Ibid.*: xxix-xxx. “(15) A human society in which to see all human beings as equivalent to oneself, and to love them, is operationally legitimate without demanding from them a larger surrender of individuality and autonomy than the measure that one is willing to accept for oneself while integrating it as an observer, is a product of human art, that is, an artificial society that admits change and accepts every human being as not dispensable. Such a society is necessarily a non-hierarchical society for which all relations of order are constitutively transitory and circumstantial to the creation of relations that continuously negate the institutionalization of human abuse. Such a society is in its essence an anarchist society, a society made for and by observers that would not surrender their condition of observers as their only claim to social freedom and mutual respect”.

<sup>29</sup> *Ibid.*: xviii. “the mode of existence of the observer in a domain of discourse”.

<sup>30</sup> Vd. MATURANA e VARELA, 1998: 43-46. “Our proposition is that living beings are characterized in that, literally, they are continually self-producing [an autopoietic organization] (...). First the molecular components of a cellular autopoietic unity must be dynamically related in a network of ongoing interactions [cell metabolism, for example] (...). Interestingly, this cell metabolism produces components which make up the network of transformations that produced them. Some of these components form a boundary, a limit to this network of transformations. In morphologic terms, this structure that makes this cleavage in space possible is called a membrane. Now, this membrane boundary is not a product of cell metabolism in the way a fabric is the product of a fabric-making machine. The reason is that this membrane not only limits the extension of the transformation network that produced its own components but it participates in this network. If it did not have this spatial arrangement cell metabolism would disintegrate in a molecular mass that would spread out all over and would not constitute a discrete unity such as a cell”.



interagir linguisticamente com os seus próprios estados como se com representações das suas interações”.<sup>31</sup> O primeiro *gesto* cognitivo de um observador é a distinção, porém distinção de qualquer coisa que já aí está: especificamos uma entidade distinta de um fundo e, nesse processo de distinção, caracterizamos quer a entidade, quer o fundo, atribuindo propriedades a ambos, bem como especificamos a separabilidade. Não poderia ser de outro modo já que nós, enquanto *observadores*, somos igualmente *observados*, ou seja, somos especificados, distinguidos, separados de um fundo e de outras unidades, ou sistemas, por outros *observadores* e por nós próprios. Consciência de si, assim, nada mais é que observação de si. Mesmo se a consciência e os seus processos sejam mais complexos,<sup>32</sup> esta observação de si pode muito bem ser entendida como um passo rudimentar para uma *atenção proprioceptiva* (*proprioceptive awareness*), ou até mesmo de um *eu ecológico* (*ecological self*).<sup>33</sup> O que esta distinção proporciona somente tem validade para o observador e o seu domínio cognitivo. O observador, por este procedimento, introduz no seio da unidade ou sistema autopoietico um domínio fenomenal extra, uma noção de causalidade e, por sua vez, uma dimensão temporal estranha à unidade. A causalidade só pertence ao domínio das descrições, ou seja, ao metadomínio produzido pelo observador. É a causalidade introduzida no novo domínio fenomenal que faz com que o tempo de uma unidade, a qual vive sempre no presente, ou seja, “[no] intervalo temporal necessário para que uma interação tenha lugar”, se veja

---

<sup>31</sup> MATURANA e VARELA, 1980: 137. “a system that through recursive interactions with its own linguistic states may always linguistically interact with its own states as if with representations of its interactions”.

<sup>32</sup> Para Maturana e Varela os fenómenos como a consciência de si, a atenção e a mente só podem ocorrer no seio da linguagem. A linguagem é a condição *sine qua non* da experiência da mente e só na e pela linguagem pode surgir o eu (*self*), “as the social singularity defined by the operational intersection in the human body of the recursive linguistic distinctions in which it is distinguished. This tell us that in the network of linguistic interactions in which we move, we maintain an ongoing descriptive recursion which we call the «I». it enables us to conserve our linguistic operational coherence and our adaptation in the domain of language” 1998: 231. Sublinhado dos autores. Para um entendimento mais científico em torno da complexidade da consciência, relações entre mente, cérebro, linguagem e emoção, vd. DAMÁSIO, 2011 e 2012; e ainda o volume interdisciplinar de contribuições interessantíssimas AAVV, 2001.

<sup>33</sup> AAVV, 2001: 15. “[a] conscious experience of the body, characterized as experience of the body as from the inside. This characterization distinguishes such awareness from visual and haptic experiences of one's own body”. Embora esta noção de *ecological self* esteja associada ao animal humano, como um dos cinco tipos de auto-consciência de acordo com Neisser, definido como um passo no desenvolvimento de um eu, se a concebermos ao invés como uma atenção ecológica elidindo o eu característico do animal humano, perceberemos que o que caracteriza esta noção é igualmente partilhada por animais não-humanos, uma vez que “Proprioception is a mechanism of self-sensitivity common to all perceptual systems”, George Butterworth in AAVV, 2001: 88. A *atenção ecológica* será assim uma relação dinâmica entre a propriocepção de um corpo qualquer (animal humano ou não-humano) e o mundo exterior a si; e a complexidade até a uma percepção ou consciência de si depende do ser: o ser (e não só o eu (*self*)) é objectivo, ou seja, “many of its characteristics are specified by objective information that allows perception both of the location of the self and of ongoing interaction with the environment”; a informação é cinética, “it consists of structures that change or remain invariant over time and that are available to several perceptual systems at once” *ibid.*: 89.

acrescentada de um passado e de um futuro pertencentes ao tempo do observador.<sup>34</sup>

Uma unidade, enquanto máquina autopoietica, é composta por componentes e pelas propriedades dessas componentes, as quais deverão ser entendidas como relações, pois são a rede de interações e transformações que podem entrar na produção da máquina. Assim, a *organização* da máquina autopoietica são as relações e as dinâmicas de interações e transformações dessa máquina enquanto unidade (enquanto distinta, especificada e separada de um fundo e de outras unidades), enquanto que a *estrutura* são as actuais relações tidas entre componentes que integram uma máquina concreta num dado espaço. Esta organização e estrutura promovem a homeostasia da máquina e o modo funcional de uma máquina autopoietica é a geração contínua da sua organização e da sua estrutura. Eis como os dois autores definem uma máquina autopoietica:

Uma máquina autopoietica é uma máquina organizada (definida como uma unidade) como uma rede de processos de produção (transformação e destruição) de componentes que produzem os componentes que: i) através das suas interações e transformações continuamente regeneram e realizam a rede de processos (relações) que os produziram; ii) constituem-na (a máquina) como uma unidade concreta no espaço onde eles (os componentes) existem ao especificarem o domínio topológico da sua realização como tal rede. Segue que uma máquina autopoietica continuamente gera e especifica a sua própria organização enquanto um sistema de produção dos seus próprios componentes; e fá-lo num incessante dobrar de componentes sob as condições de continuas perturbações e compensação de perturbações.<sup>35</sup>

É para nós muito difícil não ligarmos as definições de *organização*, *estrutura*, *homeostasia* e o modo como as máquinas se conectam com o ambiente ou outras máquinas e unidades, ao pensamento de Espinosa e explicitado por Deleuze. As máquinas autopoieticas 1) são autónomas — elas subordinam toda mudança na manutenção da sua organização, mesmo correndo o risco de serem profundamente transformadas durante o processo, pode dar-se o caso de uma máquina ser continua e negativamente afectada de tal modo que, embora sem perder a sua identidade, perca

---

<sup>34</sup> MATURANA e VARELA, 1980: 18. “The present is the time interval necessary for an interaction to take place; past, future and time exist only for the observer. Although many nerve cells may change continuously, their mode of operation and their past history can explain to the observer how their present mode of operation was reached, but not how it is realized now, or what their present participation in the determination of behavior is”.

<sup>35</sup> *Ibid.*: 78-79. “An autopoietic machine is a machine organized (defined as a unity) as a network of processes of production (transformation and destruction) of components that produces the components which: i) through their interactions and transformations continuously regenerates and realize the network of processes (relations) that produced them; ii) constitute it (the machine) as a concrete unity in the space on which they (the components) exists by specifying the topological domain of its realization as such a network. It follows that an autopoietic machine continuously generates and specifies its own organization through its operations as a system of production of its own components, and does this in an endless turnover of components under conditions of continuous perturbations and compensation of perturbations”.

parte da sua autonomia e veja a sua organização enfraquecida rumando à impotência; 2) têm uma individualidade — ao incessantemente produzirem a sua organização homeostática activamente mantêm a sua identidade, a qual é independente de qualquer observador; dir-se-ia que compõe-se com outros corpos e componentes, produzem encontros que aumentam a sua potência: as mudanças a serem subordinadas são afectos passivos, enquanto a produção de homeostasia é um modo de afectação activa. A esta autonomia e individualidade é acrescentada uma *unicidade* singular, uma vez que a sua estrutura física varia de acordo com a natureza, ou seja as propriedades, do material físico da qual ela se compõe. Assim, para os autores, “podem haver muitos tipos diferentes de máquinas autopoieticas no espaço físico (máquinas autopoieticas físicas); todas elas, porém, serão organizadas de tal modo que qualquer interferência física com as suas operações fora do seu domínio de compensações resultará na sua desintegração: isto é, na perda da autopoiesis”.<sup>36</sup> Estas máquinas não têm qualquer propósito senão a sua homeostasia, a sua autopoiesis.

Se conseguíamos entrever em Deleuze e Espinosa a presença da *mimésis* e da *poiésis* no seu pensamento e na sua poderosa noção de *vida*, o modo como Maturana e Varela explicitam como um sistema autopoietico resolve as mudanças compensatórias é ainda mais claro. Há dois tipos de mudanças compensatórias que uma máquina pode se submeter enquanto procura salvaguardar a sua identidade. Estes dois tipos diferem antes demais de acordo com o modo como a estrutura é afectada pelas perturbações (ou afectos). Podem ser 1) mudanças conservadoras (*mimésis*), na qual somente mudam as relações entre componentes; ou então 2) mudanças inovadoras (*poiésis*), na qual a mudança se dá nos próprios componentes. No primeiro caso, “as interações internas ou externas causadoras das deformações não conduzem a qualquer mudança no modo como a autopoiesis é realizada e o sistema mantém-se no mesmo ponto do espaço autopoietico, porque os seus componentes são invariantes”.<sup>37</sup> No segundo caso, pelo contrário, “as interações levam mesmo a uma mudança no modo como a autopoiesis é realizada e, conseqüentemente, a um deslocamento do sistema no espaço autopoietico, porque os seus componentes mudaram”.<sup>38</sup> As mudanças são, assim, conservadoras, permitindo a repetição dos processos, pois há uma forma invariante que permanece

---

<sup>36</sup> *Ibid.*: 81. “Therefore there may be many different kinds of autopoietic machines in the physical space (physical autopoietic machines); all of them, however, will be organized in such a manner that any physical interference with their operation outside of their domain of compensations will result in their desintegration: that is, in the loss of autopoiesis”.

<sup>37</sup> *Ibid.*: 99. “The internal or external interactions causing the deformations do not lead to any change in the way the autopoiesis is realized, and the system remains in the same point in the autopoietic space because its components are invariant”.

<sup>38</sup> *Ibid.* “the interactions lead to a change in the way the autopoiesis is realized and, hence, to a displacement of the system in the autopoietic space because its components changed”.

inalterada; ou são inovadoras conduzindo a uma criação de processos face à mudança, “um processo de especificação de uma autopoiesis particular”.<sup>39</sup> Conservação e inovação são possíveis devido a uma história das interações e a uma plasticidade dos componentes. O domínio de interações devém a realidade da máquina e cada máquina tem o seu domínio de interações único, limitado e singular, segundo a qual a sua autopoiesis se realiza na sua estrutura. A máquina cria um mundo de afectos nas suas interações, promove bons e maus encontros que inovam a sua organização, ou a conservam, que aumentam a sua potência, ou conservam-na e conduzem-na à sua impotência. A chave no processo que vai dos corpos simples ao mais complexos, esse processo mais conhecido por evolução, está bem presente na relação entre *mimésis* e *poiésis*, na criação e conservação de diferenças e semelhanças: “Porque há semelhanças [*mimésis*], existe a possibilidade da uma série histórica ou de uma linhagem ininterrupta. Porque existem diferenças estruturais [*poiésis*], existe a possibilidade de variações históricas nas linhagens”.<sup>40</sup> Nós apresentamos semelhanças a outro animal humano, numa variação de um maior número entre os membros da nossa família a um menor número, mas que não permite a passagem para outra linhagem histórica de seres vivos; e maior número de diferenças entre outro animal não humano, ou seja, outra linhagem histórica. Este é o pulsar rítmico de *uma Vida*.

Não é nosso propósito proceder a uma análise profunda do presentido espinosismo em Humberto Maturana e Francisco Varela, como também não uma análise das suas duas obras maiores. Como afirmámos no início deste capítulo, a nossa intenção é a de criar, enquanto explicitamos a presença da *mimésis* e da *poiésis* enquanto forças da *Vida*, uma noção de *corpo* inseparável dessa *vida*. Um corpo que decorre de processos dinâmicos e cinéticos imbricados, agregando partículas, componentes e corpos mais simples num grande complexo heterogéneo autónomo, ou melhor dizendo, autopoietico. Há certos aspectos deixados ainda por tratar, estamos ainda a tratar da parte corporal, mas não podemos falar do incorporal sem primeiro elucidar estes aspectos agora descritos. É nossa intenção, seguindo a mesma ordem de inseparabilidade, demonstrar que o incorporal (a mente e os processos cognitivos, ou a consciência) e o corporal, nesta dissertação e tendo em vista as técnicas corporais do trabalho do actor/performer, estão ao abrigo da tese espinosista de paralelismo. Este processo de *vir à vida de uma vida na expressão de um corpo*, ganha maior clareza e robustez com a noção de *dobra*. Por essa razão, abordamos Leibniz via Deleuze.

<sup>39</sup> *Ibid.* “a process of specification of a particular autopoiesis”.

<sup>40</sup> *Ibid.*: 94-95. “Because there are similarities, there is the possibility of a historical series or uninterrupted lineage. Because there are structural differences, there is the possibility of historical variations in lineages”.

## 2. As dobras de uma vida

**À medida da *complicação* um corpo produz uma *dobra* caracterizada pela capacidade de auto-afecção, ou seja, produz um sujeito e uma subjectividade, daí resultando igualmente a ilusória cisão entre o corpóreo (corpo) e o incorpóreo (alma) no mesmo espaço topológico que é o Corpo de *uma Vida*. A diferença dos corpos não é de natureza mas de grau.**

### 2.1. Leibniz e a dobra.

Tratando de corpos e, em especial, o corpo humano, como define Deleuze-Leibniz o organismo? E haverá diferença de natureza entre o orgânico e o inorgânico, ou trata-se somente de um outro modo de organização? Diz-nos Deleuze-Leibniz:

“Um organismo define-se por dobras endógenas, enquanto a matéria inorgânica tem dobras exógenas sempre determinadas pelo exterior ou pelo circundante. Assim, no caso do vivente, há uma dobra formativa interior que se transforma com a evolução, com o desenvolvimento do organismo: daí a necessidade de uma pré-formação. A matéria orgânica não é, portanto, diferente da inorgânica (e a distinção de uma matéria primeira e segunda nada tem a ver aqui). Inorgânico ou orgânico, é a mesma matéria, mas não são as mesmas forças activas que se exercem sobre ela. Certamente, são forças perfeitamente materiais ou mecânicas e não há ainda lugar de fazer intervir as almas: para o momento, o vitalismo é um estrito organicismo. O que dá conta da dobra orgânica, são as forças materiais que devem somente distinguir-se das precedentes, adicionando-se, e que bastam, aí onde elas se exercem, a fazer da única matéria uma matéria orgânica.”<sup>41</sup>

Portanto, o modo como uma matéria se forma, como orgânica ou inorgânica, depende na verdade de dois tipos de força diferentes. Enquanto a «matéria inorgânica» é afectada por uma força activa compressiva, já a «matéria orgânica» é afectada por *forças plásticas*. Estas forças plásticas são o que possibilita a organização das pequenas partes da matéria em massa, forças presentes mesmo na formação dos órgãos. Porém, como nos esclarece Deleuze, se elas preparam a organização ou tornam possível um organismo, a passagem de uma massa a um organismo não é

---

<sup>41</sup> DELEUZE, 2009: 11. “Un organisme se définit par des plis endogènes, tandis que la matière inorganique a des plis endogènes toujours déterminés du dehors ou par l'entourage. Ainsi, dans le cas du vivant, il y a un pli formatif intérieur qui se transforme avec l'évolution, avec le développement de l'organisme; d'où la nécessité d'une préformation. La matière organique n'est pourtant pas autre que l'inorganique (et la distinction d'une matière première ou seconde n'a rien à voir ici). Inorganique ou organique, c'est la même matière, mais ce ne sont pas les mêmes forces actives qui s'exercent sur elle. Certes, ce sont des forces parfaitement matérielles ou mécaniques, et il n'y a pas encore lieu de faire intervenir des âmes: pour le moment, le vitalisme est un strict organicisme. Ce qui rend compte du pli organique, ce sont des forces matérielles qui doivent seulement se distinguer des précédentes, s'y ajouter, et qui suffisent, là où elles s'exercent, à faire de l'unique matière une matière organique”.

directa, linear; haverá pré-formas de um órgão e as forças plásticas que configuram um órgão diferem das forças plásticas de massa. O que talvez melhor define a diferença entre estas duas forças plásticas, de *massa* e de *organismo*, que darão o inorgânico e o orgânico, é a distância que vai do mecanicismo ao maquinismo. Enquanto o inorgânico, a massa, é operado por “mecanismos estatísticos”,<sup>42</sup> não suficientemente maquinados, afectado por determinações exteriores, já o orgânico se compõe por partes elas próprias maquinicas, máquinas ligadas a máquinas, cujas determinações de conexão decorrem do interior, são conduzidas por uma “individuação interna”.<sup>43</sup> Para Leibniz esta individuação interna dar-se-á com as *almas*. Trata-se de uma interiorização do exterior, uma invaginação, uma *dobra* somente possível havendo um corpo. *Só um corpo dota a matéria de um interior onde o princípio individuante age sobre ele.*

Embora estejamos ainda no início, centrando-nos na apresentação e elucidação do corpo-organismo segundo a leitura deleuzeana de Leibniz, é forçoso estabelecermos, desde já, uma ligação a um ponto que abordaremos mais adiante com a formação e produção da subjectividade, justamente em torno desta dobra somente possível havendo um corpo, a qual, como se disse, a matéria se vê dotada de um princípio individuante agindo sobre o próprio corpo. Não será a subjectividade, entendida como um processo de auto-afecção — na verdade um processo auto-hetero-afectivo, realizado por si próprio em si mesmo através de uma multiplicidade de «dados» lançados por si mesmo e por todos os outros que o afectam — correctamente esclarecida nesse «olhar» invertido do corpo, invaginado, olhando para dentro e agindo sobre a matéria e o corpo? O incorporal do Corpo será então como uma dobra coextensiva do *de-fora*, uma invaginação das forças do *de-fora*. O *de-dentro* é uma dobra ou invaginação do *de-fora*; e a essa dobra damos o nome de *singrama*<sup>44</sup> com suas duas forças esquemática (*mimésis*) e criativa (*poiésis*). Essas forças poderão, muito bem, ser entendidas na linha destas forças plásticas. Não cremos, porém, que haja uma pré-forma de um órgão, se ela for tomada de um ponto de vista ideal ou transcendental. Essa pré-forma será o esquema mimético, dependente de uma evolução — que não significa, necessariamente, uma progressão para uma melhor forma — que condiciona o encontro de acaso de dois códigos genéticos. Tal como a relação dobra-desdobra, informa-nos Deleuze que, mais do que o contrair-dilatar, ou o tenso-relaxado, significa “envolver-desenvolver, involuir-evoluir”<sup>45</sup> e enquanto um organismo dobra as suas partes até ao infinito, a desdobra segue o curso “até ao grau

<sup>42</sup> *Ibid.*: 12. “mécanismes statistiques”.

<sup>43</sup> *Ibid.* “individuation interne”.

<sup>44</sup> Estes conceitos de *de-fora* e *singrama* serão abordados já de seguida no capítulo 3.

<sup>45</sup> *Ibid.*: 13. “envelopper-développer, involuer-évoluer”.

de desenvolvimento assinalado à espécie”.<sup>46</sup> O *esquema mimético* é, pois, um esquisso de um processo que segue do mais geral ao mais específico por diferenciação, agido pela *poiésis*.

Outra diferença esboça-se, também, entre o inorgânico e o orgânico decorrente da anterior. Ao orgânico está associado uma metamorfose ou, nas palavras de Leibniz, um “meta-esquematismo”<sup>47</sup>, ou seja, enquanto o inorgânico se constitui, quer nas suas formas pequenas, quer nas de maior dimensão, segundo processos repetitivos que se vão diferenciando de acordo com as alterações do exterior ou do ambiente, a passagem ou conjugação de corpos, no orgânico, do mais pequeno para o maior, implica uma transformação dos corpos devido ao facto de que os corpos são compostos por outros corpos, corpos dentro de corpos, cada um com o seu mundo interior afectando o mundo que o envolve. O mundo que é o *de-dentro*, ele próprio composto por vários mundos, é um complexo de de-dentros que agem como um *de-fora* sobre outros corpos.<sup>48</sup> Assim, enquanto a dobra do inorgânico é simples, a dobra do orgânico é *complicada*, “é sempre composta, cruzada, indirecta (mediatizada por um meio interior)”<sup>49</sup>. Porém, as duas dobras, inorgânica ou de massa e a orgânica ou de organismo, são coextensivas, tal como na relação do *de-fora* com o *de-dentro*. Entre duas dobras orgânicas passa uma dobra inorgânica. É neste momento, para Leibniz, que a *alma* dá de si. Enquanto as forças plásticas promovem a síntese orgânica, esta só se pode dar se se supôr uma alma como *unidade da síntese*. Em cada parte da matéria há já uma alma (o mais certo talvez seria dizer mónada, tal como Leibniz nos explica nos seus Princípios da natureza e da graça e em Monadologia, pois a mónada é o nome de toda a substância simples, de uma unidade que poderá ser uma vida, uma alma, um espírito, como se sabe) e a cada desdobra a alma intervém, ou como diz Deleuze, abre-se a um teatro, o teatro do desenvolvimento do orgânico, que no animal humano é de uma ascensão à razão:

“Ora, de todo o modo, esse devir é uma elevação, uma exaltação: mudança de teatro, de reino, de platô ou de piso. O teatro das matérias dá lugar ao dos espíritos, ou de Deus. A alma no Barroco tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que o atordoa, que o emaranha nas redobras da matéria, mas igualmente uma humanidade orgânica ou cerebral (o grau de desenvolvimento) que o permite elevar-se, e a fará ascender sobre quaisquer outras dobras.”<sup>50</sup>

<sup>46</sup> *Ibid.* “jusqu'au degré de développement assigné à l'espèce”.

<sup>47</sup> *Ibid.* “métaschématisme”.

<sup>48</sup> *Ibid.* “l'organisme au contraire enveloppe un milieu intérieur qui contient nécessairement *d'autres* espèces d'organismes, ceux-ci enveloppant à leur tour des milieux intérieurs qui contiennent d'autres organismes encore”.

<sup>49</sup> *Ibid.*: 14. “est toujours composé, croisé, indirect (médiatisé par un milieu intérieur)”.

<sup>50</sup> *Ibid.*: 17. “Or, de tout façon, ce devenir est une élévation, une exaltation: changement de théâtre, de règne, de plateau ou d'étage. Le théâtre des matières fait place à celui des esprits, ou de Dieu. L'âme dans le Baroque a avec le corps un rapport complexe: toujours inséparable du corps, elle trouve en celui-ci une animalité qui l'étourdit, qui

Ora, o que nos interessa no tema das almas não é o seu fundamento religioso ou de essência conectada a Deus, entidade separada e que retorna. Antes, precisamente, o seu entendimento enquanto força. Segundo Deleuze, as almas animais, as mais simples e que se encontram no degrau inferior, são outro nome para as *forças derivativas*, ou seja, as forças plásticas ou maquínicas que organizam as partes da matéria em massa ou organismo, enquanto almas mais complexas, as que ascendem segundo o desenvolvimento do orgânico, almas que envolvem outras almas, são tidas por *forças primitivas* ou “princípios imateriais da vida que se definem somente pelo interior, em si, e por «analogia com o espírito»”.<sup>51</sup> Também aqui o espírito não será tido no seu sentido religioso ou metafísico, ao invés dever-se-á entendê-lo no sentido de razão, de uma *consciência* ou uma certa atitude que consubstancia um hábito, traço da complicação mimética — tomaria-mo-lo como *pneuma* somente no dizer de Artaud: *certamente a inspiração existe; o atleta da afectividade é um actor inspirado*, aquele que sabe jogar o jogo da respiração e sabe como esta está intimamente aliada à emoção, às sensações, aos afectos (veremos isso mesmo mais adiante). Porém, o espírito será igualmente a força de corpos envolvidos no Corpo, corpos inorgânicos e outros corpos orgânicos, espírito-força de minerais, plantas, animais. Não no sentido de sermos possuídos por forças de fora, espíritos animais que nos possuem — negamo-lo tal como fazemos com a possessão de espíritos-personagens, embora certas práticas religiosas e teatrais orientais afirmam a existência da possessão —<sup>52</sup> antes, por uma prática, uma ascética, um atletismo da afectividade ou da *inspiração* que procura despertar, desbloquear essas mesmas forças (trataremos desta questão no capítulo sobre os *devires*).

Portanto, o organismo é uma complicação de corpos e forças, construído pela acção de forças derivativas sintéticas (plásticas ou maquínicas, compressivas ou elásticas) e organizado por forças primitivas, sendo o seu princípio individuante uma unidade de síntese. Concomitante a este desenvolvimento e à medida da sua complicação a *alma* vai saltando de «teatro em teatro» até à sua ascensão racional. Mas, como de um organismo se chega a um indivíduo? Como nos informa Deleuze, uma definição possível de indivíduo ou individuação chega-nos pela via da teoria das

---

l'empêtre dans les replis de la matière, mais aussi une humanité organique ou cérébrale (le degré de développement) qui lui permet de s'élever, et la fera monter sur de tout autres plis”.

<sup>51</sup> *Ibid.*: 18. “principes immatériels de vie qui ne se définissent que du dedans, en soi, et par «analogie avec l'esprit»”. Se um corpo envolve outros corpos, se ele é um mundo pleno de outros mundos, a alma de um humano será *todas as almas* (como no título do romance de Javier Marías, embora se refira a um edifício) do mundo que ele é.

<sup>52</sup> Vd. AAVV, 2002a, em especial pp. 148-162 (estudo comparativo entre o treino de Grotowski e o teatro Bali), bem como pp. 168-180 (estudo sobre os performers da ilha de Java Ocidental). Também as obras de SCHECHNER (1985 e 2003). Sobre o interior do corpo e possessão de forças animais também GIL (1997).



mónadas. Cada mónada exprime o mundo a partir de uma localização parcial, do seu ponto de vista, que passa pelo corpo. Mas por não se saber o que constitui essa região (é uma inclusão ilocalizável, segundo o filósofo francês), ou que tipo de relação ela, a mónada, estabelece com o corpo, Deleuze propõe o seguinte: “um indivíduo constitui-se primeiro em torno de um certo número de singularidades locais, que serão os seus «predicados primitivos»”.<sup>53</sup> Conquanto cada indivíduo tenha os seus predicados primitivos a definição real de indivíduo traça um conjunto de conceitos comuns tais como a “*concentração, acumulação, coincidência de um certo número de singularidades convergentes*”,<sup>54</sup> às quais se deveria acrescentar a *complicação*, ou seja, o modo como as séries convergentes e divergentes de singularidades pré-individuais se misturam de modo infinito, exactamente o que possibilita os mundos possíveis e impossíveis.<sup>55</sup> Assim, para o filósofo e ainda segundo a sua leitura de Leibniz, a individuação deve bem mais, se não totalmente, aos modos convergentes e divergentes entre singularidades do que aos predicados gerais, como de género a espécie segundo uma regra de diferenciação. A individuação segue o caminho do **encontro entre singularidades**, a expressão do entre-dois.

Leibniz, de acordo com Deleuze, opunha-se aos Nominalistas e aos Universalistas. Os primeiros acreditavam que somente os indivíduos existiam em detrimento dos conceitos, tomados como “palavras bem regradas”,<sup>56</sup> os segundos supunham os conceitos como o que especificava infinitamente o indivíduo, sendo que este reenviava “somente a determinações acidentais ou extra-conceptuais”,<sup>57</sup> ou seja, o conceito detém todo o poder de especificação. Ora, para o filósofo alemão, indivíduo e conceito andam a par, só o indivíduo existe pela potência do conceito; e essa potência do conceito — o devir sujeito, esclarece Deleuze — “não consiste em especificar ao infinito um género, mas condensar e prolongar as singularidades”.<sup>58</sup> E as singularidades são, como veremos mais adiante, acontecimentos. Assim, o indivíduo será a actualização de singularidades pré-individuais sem implicar qualquer especificação anterior, pois para Leibniz a especificação implica desde logo a individuação.

É igualmente com o problema do indivíduo, espelhado na diferença entre os seres

<sup>53</sup> *Ibid.*: 84. “un individu se constitue d'abord autour d'un certain nombre de singularités locales, qui seront ses «prédicats primitifs»”.

<sup>54</sup> *Ibid.* “concentration, accumulation, coïncidence d'un certain nombre de singularités pré-individuelles convergentes”. Sublinhado nosso.

<sup>55</sup> *Ibid.*: 85. “Bref, chaque monade possible se définit par un certain nombre de singularités pré-individuelles, est donc compossible avec toutes les monades dont les singularités convergent avec les siennes, et impossible avec celles dont les singularités impliquent divergence ou non-prolongement”.

<sup>56</sup> *Ibid.*: 86. “mots bien réglés”.

<sup>57</sup> *Ibid.* “seulement à des déterminations accidentelles ou extra-conceptuelles”.

<sup>58</sup> *Ibid.* “ne consiste-t-elle pas à spécifier à l'infini un genre, mais à condenser et à prolonger des singularités”.

matemáticos e os seres físicos, que Leibniz faz intervir a alma. Na matemática a individuação constitui uma especificação;<sup>59</sup> nos corpos físicos ou orgânicos são as almas o fundo da própria individuação, uma individuação que vem de algures antecedendo qualquer especificação de género, de espécie. As convergências e divergências das séries de singularidades marcam a relação entre a especificação (uma convergência ou divergência será como que a *pulsão* de uma especificação)<sup>60</sup> e as transformações de um corpo, de um corpo em constante mudança sem a actuação de uma especificação. Mas nesse caso dever-se-ia entender a alma como a forma do corpo e este a forma da forma, como afere Jean-Luc Nancy sublinhando Aristóteles.<sup>61</sup>

Ainda para Leibniz-Deleuze há uma lei que consubstancia o princípio de individuação, a lei dos indiscerníveis, a qual afirma que não existem dois indivíduos iguais, distinguindo-se estes pelo seu exterior, número, espaço e tempo. Aqui é, uma vez mais, a alma que rege o princípio: uma alma circunscreve um certo número de singularidades e a distinção passa por esse limite, bem como individualizam um corpo no seio de uma espécie. Assim, para Deleuze, o princípio dos indiscerníveis assemelha-se à lógica dos fluxos descrita em *Anti-Édipo*,<sup>62</sup> pois estabelece cortes sem lacunas ou rupturas na continuidade, estes cortes produzem, ao invés, uma continuidade. Daí o filósofo francês afirmar que a procura da oposição entre o princípio dos indiscerníveis e a lei da continuidade é um acto vão. Porém, pode-se avançar com uma:

“diz-se, portanto, que a diferença entre dois indivíduos deve ser interna e irreduzível (=1), enquanto ela se deve desvanecer e tender para 0 em virtude da continuidade. Mas jamais em algum dos seus três sentidos a continuidade faz desvanecer a diferença: o que se desvanece é somente todo o valor assinalável dos termos de uma relação, em benefício da sua razão interna que constitui precisamente a diferença.”<sup>63</sup>

A diferença deixa de passar pelo exterior, cessa de ser extrínseca e sensível e passa a ser intrínseca e inteligível ou conceptual. As fronteiras esbatem-se, *desvanecem-se*. Há continuidade

<sup>59</sup> *Ibid.*: 87. “En mathématiques, la différence spécifique est individuante, mais parce que la différence individuelle est déjà spécifique: il y a autant d'espèces que d'individus, et la matière d'une figure, en fer ou en plâtre, ne constitue pas deux individus mathématiques”.

<sup>60</sup> *Ibid.* “les différents caractères constituent des séries suivant lesquelles l'espèce ne cesse de varier et de se diviser”.

<sup>61</sup> 2006 (2000): 145. “L'âme est la forme d'un corps organisé, dit Aristote. Mais le corps est précisément ce qui dessine cette forme. Il est la forme de la forme, la forme de l'âme”.

<sup>62</sup> De ora avante o título será apresentado pelo seu acrónimo *AE*. Esta lógica dos fluxos será esclarecida e discutida mais adiante

<sup>63</sup> DELEUZE, 2009 (1988): 88. “on dit alors que la différence entre deux individus doit être interne est irréductible (=1), tandis qu'elle doit s'évanouir et tendre vers 0 en vertu de la continuité. Mais jamais en aucun de ses trois sens la continuité ne fait évanouir la différence: ce qui s'évanouit, c'est seulement toute valeur assignable des termes d'un rapport, au profit de sa raison interne qui constitue précisément la différence”. O terceiro sentido, não apresentado por nós no corpo do texto, é o sentido matemático, o qual diz que se duas espécies matemáticas são individualizantes, então duas figuras matemáticas são o mesmo e único indivíduo fazendo parte do mesmo grupo ou «alma».

porque as diferenças se tornaram indiscerníveis e serão indiscerníveis porque o princípio estabelece uma continuidade de fluxo, cortes que produzem a continuidade, ao ponto de já não se saber “*onde acaba o sensível e onde começa o inteligível*”.<sup>64</sup> Isto significa também que as singularidades de um corpo se prolongam, convergem e divergem, bem para lá do corpo: vão em direcção a outros corpos. O que será o acontecimento do *toque* — toque de mão ou olhar — na pessoa amada (ou que se diz que se ama) ou desejada, esse (e)terno e violento instante que devassa o tecido espaço-temporal, senão a indiscernibilidade e continuidade de um corpo no outro? Razão pela qual, embora por outra via, Derrida caracterize o *toque* como auto-hetero-afecção: não há entrada no outro, pura entrada, ou entrada a todo o mundo do outro, mas também não se fica à porta, por assim dizer, sustidos no nosso próprio mundo, o qual faria com que o *toque* fosse somente auto-afecção. Como Deleuze faz lembrar, “toda a consciência é um limiar”<sup>65</sup> e passa mais pelo corpo do que a atenção tomada a esse limite.

Não concordamos por absoluto com a oposição que Deleuze faz notar na lei dos indiscerníveis, realizada com a transferência da diferença do exterior para o interior. Afim de respeitarmos a continuidade na dobra, ou seja, de que a continuidade se expressa mormente na invaginação do *de-fora* no *de-dentro*, que o interior é uma continuação do exterior, a diferença não pode, de todo, cessar de passar pelo exterior: ela prolonga-se, ela passa no exterior tanto quanto no interior. Afirmar que ela deixa de passar pelo exterior é, de certa maneira, sublinhar a magnificência de um interior e a submissão de um exterior ao interior, a qual não podemos, pela nossa parte, apoiar. O que a lei dos indiscerníveis nos demonstra, tendo em conta igualmente o que agora mesmo aferimos contra Deleuze em prol de uma mais forte continuidade na passagem da diferença, tal como o prolongamento das singularidades entre corpos — continuidade que não nega a lógica dos fluxos — é a *mecânica* do par de forças *mimé-sis-poié-sis* de *uma vida*. O modo como estas se conjugam, se movimentam, como aplicam as suas tendências cinéticas e dinâmicas, ou seja, como estabelecem a relação entre si e com as singularidades que capturam, levam avante as continuidades de forma e diferenciações de conteúdo, por assim dizer. Este par especifica, separa, conjuga, conecta, relaciona, *dobra* e *desdobra*, implica, complica, multiplica, replica, as singularidades, as componentes, os elementos, as unidades, os corpos simples e autopoieticos; e nesse movimento estabelece a continuidade do exterior e do interior pela e na repetição e diferenciação de toda a exteriorização e interiorização, de um corporal e de um incorporeal.

<sup>64</sup> *Ibid.* “*où finit le sensible, et où commence l'intelligible*”. Itálico do autor.

<sup>65</sup> *Ibid.*: 117. “*Toute conscience est seuil*”.

Mas como, afinal, se forma um incorporal no seio de um corporal? O que é o *de-fora* e que relação tem com a noção de *uma vida*? Como esse *de-fora* tornado *de-dentro* possibilita o surgimento de um sujeito e de uma subjectividade? Estas são as questões que mais nos incomodam porque, de certa maneira, o incorporal antecede o corporal mas *isso* só pode acontecer no seio de um corporal. Uma *Vida* antecede absolutamente *uma vida na expressão de um corpo*, contudo ela só acontece no *vir à vida na expressão de um corpo*, pelo que ela só *há* quando se dá o *acontecimento de um vir à vida de uma vida na expressão de um corpo*. Do mesmo modo, um incorporal antecede um corporal, mas só o é, ou seja só é *in-corporal*, quando se dá o acontecimento de um corporal, quando há corporal. Daí, de certo modo, o constante relembrar de Jean-Luc Nancy, em textos como *L'«il y a» du rapport sexuel* (2001), ou *Le poids d'une pensée, l'approche* (2008),<sup>66</sup> igualmente discutida por Derrida na sua obra dedicada a Nancy, *Le toucher: Jean-Luc Nancy* (2000), da frase de Freud: “A *psyché* é extensa, nada sabe disso”.<sup>67</sup> Diz Nancy:

“O acto do pensamento é uma pesagem efectiva: a própria pesagem do mundo, das coisas, do *real* enquanto *sentido*.”

Não pode haver dúvida de que o *sentido* está incorporado (nem que seja como um «salto») na realidade do *real* (à sua maneira, logo ao seu peso) — e também não é duvidoso que o *real* *faz* sentido (idealidade, logo sem pensatez). (...) Fora desta apropriação, não poderia haver *existência*. Ora há-a, e a co-apropriação do sentido e do *real* é isso mesmo em que a existência se precede sempre ela-mesma, enquanto ela-mesma, quer dizer enquanto é sem essência — enquanto é o sem-essência.” (2011: 16)

O sentido do incorporal provém ou é dobra do sentido material, o sentido físico aponta para um sentido (direcção) e um sentido (lógico); porque ela se forma e deforma do físico, dobra a realidade até que o *real* se confronta a ele próprio, o sentido incorporal está incorporado. Este sentido de que Nancy fala trata-se precisamente da junção do corporal com o incorporal, ou vice-versa. Mesmo que o sentido seja capturado como uma névoa, ou instâncias estritamente incorporais, ele provém inteiramente do corpo, do corporal: o sentido é dos sentidos (exteroceptivos, interoceptivos e proprioceptivos, dos órgãos sensoriais), ou os sentidos são o seu peso, para usar a expressão do filósofo. Daí também a não clareza, porque esse aí do ponto material é o local confuso dessa mistura corporal-incorporal, o espaço das pequenas-percepções. Mas estamos a apressar-nos. Estas questões e conceitos agora apontados, tais como a apropriação para a existência, a

<sup>66</sup> Há tradução portuguesa desta obra numa belíssima realizada por Fernanda Bernardo e Hugo Monteiro pela editora coimbrã Palimage. A referir, igualmente, que a Professora Fernanda Bernardo tem sido a mais importante impulsionadora do pensamento de Derrida e Nancy no nosso contexto cultural.

<sup>67</sup> NANCY, 2011: 26.

incorporação do sentido, ou as pequenas-percepções serão tratadas mais adiante. Agora é mais importante responder à relação do *de-fora*, do incorporal, da formação de um sujeito e de uma subjectividade, a partir do conceito de *singrama*.

### 3. *Singrama*

A cisão não é determinante e o corpóreo e o incorpóreo não deixam, na verdade, de estar conectados, de comunicarem. Ao espaço da conexão, esse entre-dois, chamamos de *singrama*, ou *superfície singramática*. É a superfície ou plano sobre o qual todos os dispositivos de controlo e diagramas de subjectivação e significância se avolumam. É nessa fronteira que todos os processos de produção e reprodução, construção e desconstrução de um sujeito e de uma subjectividade, resultantes da relação *mimésis* e *poiésis*, se dão. Conquanto sejam as duas forças maiores de *uma Vida*, é no *singrama* que as suas acções têm mais relevância no ser humano.

Tendo como pano de fundo o fascinante pensamento de Michel Foucault, partimos do argumento que afere o sujeito e sua subjectividade enquanto construção, um processo que encadeia vários discursos de saber e dispositivos de poder, sendo que o lugar por excelência onde todo o processo se dá é o corpo. Contudo, gostaríamos de ressaltar um dos maiores riscos que propomos e sobre o qual assenta muita da nossa argumentação. Tornámos como sinónimos *Vida* e *Corpo*. É certo que diminuámos — e muito — o espectro conceptual de *Vida*, tornando o *Corpo* como que sua metáfora, pensando ambos univocamente. O *Corpo*, ao longo de toda a dissertação, não será nunca elemento de uma qualquer dualidade. Bem pelo contrário, é esse conceito tomado como tal que afere mesmo uma dualidade que recobre múltiplos conceitos, um par que poderíamos nomear como *superfície-profundidade*, ou então o já apresentado *corpóreo-incorpóreo*. Nunca o *Corpo* se opõe a outro conceito, como por exemplo Alma, Espírito, Mente, etc. O nosso modesto intuito é separarmo-nos da, bem comum, interpretação hierarquizada a que o *Corpo*, historicamente, se viu conduzido e elevá-lo ao estatuto filosófico que sempre lhe foi vedado. O *Corpo* é uma entidade psicofísica, *physis-psyché*; e, como tal, indica quer a exterioridade quer a interioridade de *uma Vida*. Importante será perceber, descobrir, sublinhar os indícios que nos possibilitam, em Foucault, determinar o processo de sinonímia.

Avançamos, no entanto, com uma breve definição do conceito animal humano: ele é um campo de forças que continuamente interage com outros exteriores a si. Age e é agido: age sobre outros campos mas igualmente o seu próprio. Como sofre a influência das forças exteriores o movimento é sempre duplo e reversível, variando somente a intensidade dos campos; ele cria(-se) e é criado, forma(-se) e é formado, constitui(-se) e é constituído, molda(-se) e é moldado, etc. A

relação com o Saber e o Poder, eles próprios *diagramas*, decorre desse duplo movimento, sendo a Subjectivação, o Si, como que a dobra, o nó intensivo onde se cruzam o par Saber-Poder — como agentes e agidos — e a acção de conhecimento de si. Melhor, aí onde Saber-Poder, criados pelo animal humano, formados como campos quase-independentes — nunca perdendo o elo que os pré-formou — tocam o animal humano, deformam o seu próprio campo coagindo o conhecimento de si, impelindo a re-flectir, pressionando nesse ponto — e onde esse ponto? — sem nunca o romper, conduzem-no a uma inflexão, a reverter-se, estabelecendo a passagem de um ponto de fuga (instante fulcral de uma força procurando o rompimento ou tendo já rompido o par Saber-Poder) a ponto de vista (posição em que o par retomou a força em fuga, reocupou o território desbravado). Ora, se podemos inferir o conceito de animal humano como campo de forças, há que relevar que a sua possibilidade advém de que é o *Corpo* o complexo de forças, enquanto materialidade de uma enunciação (o animal humano ou o ser humano, o animal humano) e da *Vida* a ser moldada a fim de se adequar ao enunciado como afirmação de seu conteúdo, sobre o qual o par Poder-Saber e demais *diagramas* agem.

É preciso ainda prolongarmo-nos um pouco mais no corporal antes de entrarmos no incorporal. Assim, antes do *singrama*, esclareceremos as noções de relação, força e diagrama, pois estas compõem a estrutura do *singrama*, bem como o par *mimé-sis-poié-sis*.

### 3.1. Breve nota em torno do poder: relações de força e *diagrama*.

Diz-nos o filósofo francês no primeiro volume da sua História da Sexualidade (2011a) que, contrariamente à ideia mais comum, não existe o «Poder» apegado a uma figura única, monarca ou Estado e hierarquicamente composta num esquema piramidal, articulando instituições e aparelhos. Também não se associa a um modo de sujeição aliado a regras e violências, nem mesmo a um sistema de soberania no qual o poder atravessaria todo o corpo social. Estas expressões prolongariam “mal-entendidos” no que se refere à identidade, à forma e à unidade do que é o poder. Dever-se-á ler de outro modo:

“Por poder parece-me que se deve compreender, em primeiro lugar, a multiplicidade das relações de força imanentes ao domínio em que se exercem e constitutivas da sua organização; o mecanismo que, por via de lutas e confrontos incessantes, as transforma, as reforça, as inverte; os apoios que essas relações de força encontram umas nas outras, de maneira a formarem cadeia ou sistema, ou, pelo contrário, os desfasamentos, as

contradições que as isolam umas das outras; por fim, as estratégias em que se efectuam e cujo desempenho geral ou cristalização institucional tomam corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemónias sociais.”<sup>68</sup>

O que permite a inteligibilidade do exercício do poder, a sua condição de possibilidade, deverá ser procurada longe desse ponto central irradiante. A sua omnipresença não é de reunião mas bem de difusão, não engloba mas espalha-se, dissemina-se, propaga-se e produz-se a cada instante onde haja relações de força. O poder é, acima de tudo, o encontro, o relacionamento de forças e, como tal, é já relação. Não será própria e rigorosamente uma essência, ao invés um exercício, uma prática, uma acção, uma produção.<sup>69</sup> O poder surge em relações de força e a força é uma relação de poder, de poder ser afectada e de poder afectar.<sup>70</sup> “[É] um nome que se atribui a uma situação estratégica complexa numa determinada sociedade”<sup>71</sup> e a política, ou a guerra, como exercício de poder, seriam formas codificadas dessa estratégia. Assim, o poder não se adquire — sendo já nós corpos-vida, complexos de forças em incessantes relações, o poder nunca vem de fora instalar-se porque já ele está instalado. O poder exerce-se de plena consciência do seu exercício ou imperceptivelmente, como que sub-repticiamente, deslocando-se por todo o tipo de relações possíveis e não-igualitárias. Em se deslocando revela-se imanente como forma de todas as relações e como tal, no entender de Foucault, as relações, sejam elas económicas, de saber ou sexuais, “são os efeitos imediatos das partilhas, desigualdades e desequilíbrios que aí se produzem e são reciprocamente as condições internas dessas diferenciações”.<sup>72</sup> Ou seja, por um lado onde elas entram em funcionamento, as relações de poder, assumem o papel produtor, por outro lado, as relações de poder não definem qualquer estrutura binária, ou dualidade conceptual, como entre dominantes e dominados, na qual o poder deslizaria de alto a baixo no corpo social. Ao invés, as

<sup>68</sup> FOUCAULT, 2011a: 121-122. “Par pouvoir, il me semble qu’il faut comprendre d’abord la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s’exercent, et sont constitutifs de leur organisation; le jeu qui par voie de luttes et d’affrontements incessants les transforme, les renforce, les inverse; les appuis que ces rapports de force trouvent les uns dans les autres, de manière à former chaîne ou système, ou, au contraire, les décalages, les contradictions, qui les isolent les un des autres; les stratégies enfin dans lesquelles ils prennent effet, et dont le dessin général ou la cristallisation institutionnelle prennent corps dans les appareils étatiques, dans la formulation de la loi, dans les hégémonies sociales”.

<sup>69</sup> Chamamos a atenção para o facto de que, já em *Vigiar e Punir*, Foucault avisava “Il faut cesser de toujours décrire les effets de pouvoir en termes négatifs: il «exclut», il «réprime», il «refoule», il «censure», il «abstrait», il «masque», il «cache». En fait le pouvoir produit; il produit du réel; il produit des domaines d’objets et des rituels de vérité” 2003: 227.

<sup>70</sup> Sobre o poder como (relacionamento de) força(s) Vd. DELEUZE, 2004: 78-79.

<sup>71</sup> FOUCAULT, 2011a: 123. “ (...) c’est le nom qu’on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée”.

<sup>72</sup> *Ibid.*: 124. “elles sont les effets immédiats des partages, inégalités et déséquilibres qui s’y produisent, et elles sont réciproquement les conditions internes de ces différenciations”.



relações de poder consubstanciam-se numa rede de múltiplas forças em acção atravessando todas as possíveis formulações relacionais, ligações afectivas, associações, famílias, grupos, criando uma linha de força geral que tudo vincula e que inverte, pois, a imagem da figura unitária, revelando, deste modo, que serão estas cada vez mais pequenas relações de poder que reordenam, rearranjam as séries, os pontos intensivos das forças: é o molar que afecta o molecular, em termos deleuzeanos, ou então nas palavras de Foucault, “[as] grandes dominações são os efeitos hegemónicos que a intensidade de todos estes confrontos continuamente sustenta”.<sup>73</sup>

Também há que acordar a ideia de que as relações de poder são simultaneamente intencionais e não subjectivas, isto é, há sempre um objectivo a cumprir mas que, todavia, não se inaugura por uma decisão de um indivíduo ou figura maior plenipotenciária. As relações são produzidas segundo tácticas encadeadas configurando dispositivos de conjunto: “aí, a lógica é ainda perfeitamente clara, as miras decifráveis e, contudo, acontece já não haver ninguém que as tenha concebido e muito poucas pessoas que as formulem: carácter implícito das grandes estratégias anónimas, quase mudas, que coordenam tácticas loquazes cujos «inventores» ou responsáveis muitas vezes não têm hipocrisia”.<sup>74</sup>

Mas talvez o mais importante das afirmações avançadas por Foucault é a *resistência* interior a todo o poder, a toda a relação de poder. Do mesmo modo que não podemos nunca falar de Poder, também aqui não haverá lugar para a Recusa, a Resistência, um puro antagonismo como pura alteridade, um Outro essencial diametralmente oposto e exterior. A resistência é imanente e interior a toda a relação de poder, “não pode existir senão no campo estratégico das relações de poder”.<sup>75</sup> Na verdade, os pontos vibrantes do poder produzem os de resistência para aí poderem exercer e produzir novas relações de poder. Não serão as resistências «o Outro», como não há «o Poder», contudo “são o outro termo, nas relações de poder; aí se inscrevem, como o irreduzível, frente a frente”,<sup>76</sup> como a força a ser afectada quando procura igualmente afectar e, tal como as configurações assumidas pelo poder no tempo e no espaço, também elas se distribuem, se organizam em núcleos de maior ou menor dimensão com variadas expressões:

<sup>73</sup> *Ibid.* “Les grandes dominations sont les effets hégémoniques que soutient continûment l’intensité de tous ces affrontements”.

<sup>74</sup> *Ibid.*: 125. “là, la logique est encore parfaitement claire, les visées déchiffrables, et pourtant, il arrive qu’il n’y ait plus personne pour les avoir conçues et bien peu pour les formuler: caractère implicite des grandes stratégies anonymes, presque muettes, qui coordonnent des tactiques loquaces dont les «inventeurs» ou les responsables sont souvent sans hypocrisie”.

<sup>75</sup> *Ibid.*: 126. “elles ne peuvent exister que dans la champ stratégique des relations de pouvoir”. Ligeiramente alterado do original.

<sup>76</sup> *Ibid.*: 127. “Elles sont l’autre terme, dans les relations de pouvoir; elle s’y inscrivent comme l’irréductible vis-à-vis”.

“Mas com maior frequência, estamos perante pontos de resistência móveis e transitórios, que introduzem na sociedade clivagens que se deslocam, que quebram unidades e suscitam reagrupamentos, sulcando os próprios indivíduos, recortando-os e remodelando-os, traçando neles, nos seus corpos e nas suas almas, regiões irreduzíveis. Tal como a rede das relações de poder acaba por formar um espesso tecido que atravessa os aparelhos e as instituições, sem se localizar exactamente neles, também a abundância dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais. E é sem dúvida a codificação estratégica desses pontos de resistência que torna possível uma revolução, um pouco como o Estado assenta na integração institucional das relações de poder.”<sup>77</sup>

Introduzindo esta importantíssima diferença na imagem que se tem do poder, Foucault possibilita o desenvolvimento do conceito de *diagrama*, surgido no capítulo “O panoptismo” de *Vigiar e Punir*,<sup>78</sup> que Deleuze problematiza em *Foucault e Lógica da Sensação*.<sup>79</sup> Diz Deleuze que “[o] poder de ser afectado é como que a *matéria* da força, e o poder de afectar é como que uma *função* da força”.<sup>80</sup> Porém, função e matéria, aqui, são concebidas como puras, abstractas, não-formalizadas, não-formadas, isoladas e independentes das suas formas concretas e substâncias formadas, relacionam-se antes com uma física abstracta e primeira, como que aos incorporais. E pela mesma razão serão definidas como categorias de poder<sup>81</sup>. Ora, o Panóptico<sup>82</sup> é, nas palavras do próprio Deleuze, uma categoria de poder, “uma pura função disciplinar”,<sup>83</sup> o exemplo maior do *diagrama* em Foucault. E é-o visto que, enquanto dispositivo disciplinar, se encontra desapegado de toda e qualquer função e uso específico — impõe uma qualquer função, educa, trata, vigia, castiga, produz — e de toda e qualquer substância — presos, doentes, soldados, trabalhadores, crianças, etc. Interessa-nos, porém, bem mais o sentido geral de *diagrama* enquanto categoria do poder cumprindo funções disciplinares ou de vigilância e de controlo, ou seja, o diagrama como categoria

<sup>77</sup> *Ibid.* “Mais on a affaire le plus souvent à des points de résistance mobiles et transitoires, introduisant dans une société des clivages qui se déplacent, brisant des unités et suscitant des regroupements, sillonnant les individus eux-mêmes, les découpant et les remodelant, traçant en eux, dans leur corps et dans leur âmes, des régions irréductibles. Tout comme le réseau des relations de pouvoir finit par former en épais tissu qui traverse les appareils et les institutions, sans se localiser exactement en eux, de même l’essaimage des points de résistance traverse les stratifications sociales et les unités individuelles. Et, c’est sans doute le codage stratégique de ces points de résistance qui rend possible une révolution, un peu comme l’État repose sur l’intégration institutionnelle des rapports de pouvoir”.

<sup>78</sup> FOUCAULT, 2009, IIIª parte, cap. III: 228-264.

<sup>79</sup> Para já, debruçar-nos-emos somente na primeira leitura.

<sup>80</sup> DELEUZE, 2004b: 78. “Le pouvoir d’être affecté est comme une *matière* de la force, et le pouvoir d’affecter est comme une *fonction* de la force”. Sublinhados do autor.

<sup>81</sup> *Ibid.*: 79. “Les catégories de pouvoir sont donc les déterminations propres à des actions considérées comme «quelconques», et à des supports quelconques”.

<sup>82</sup> Não iremos abordar essa estrutura arquitectónica exemplar da função punitiva e influente da forma de controlo das sociedades contemporâneas, porque em muito nos afastaria do objectivo do texto, pelo que reenviamos o leitor interessado ao capítulo em questão, vd. nota 78.

<sup>83</sup> *Ibid.* “pure fonction disciplinaire”.

das relações e de produção de subjectividade, agindo sobre o corporal a fim de tocar o incorporeal. Por esta razão é importante seguir a leitura deleuzeana.

O *diagrama* deleuzo-foucauldiano define-se segundo quatro argumentos, ou enunciados: 1) apresenta as relações de força de uma determinada formação; 2) reparte os poderes de afectar e os de ser afectados; 3) mistura as funções e matérias puras e, por fim, 4) distribui singularidades. Estes quatro enunciados permitem-nos determinar o modo como pensamos as relações, que são sempre de força, como operam sobre o Corpo, como as experiências são inscritas nele e como se constrói uma *história*. Assim, nunca o enunciado *Homem* poderá ser um *diagrama* já que é sobre ele, enquanto pura matéria, que a pura função age. Melhor, o enunciado *Homem* é um produto de uma diagramatização, da qual singularidades foram distribuídas e forças repartidas. Contudo, perguntamos, uma vez que elucidámos o conceito animal humano como um complexo de forças não o poderemos conceber como um *singrama*? Ou seja, como um conjunto de diversos diagramas, inseparável do poder descrito por Foucault, incluindo igualmente categorias de poder, mas que ao invés agrupa, reúne, no seu conceito, as neutras singularidades que qualquer homem/mulher é, compondo-se de corpos de forças que afectam e são afectados, relações de força? O animal humano como *singrama*: somatório de corpos constantemente a se individualizarem, categoria igualmente abstracta, conceito selvagem, na qual toda a possível definição nunca chega a significar por completo, nome que se dá a certo conjunto de corpos, reunindo múltiplos tipos de corpos e que não estão ainda formados, um conceito em devir. É sobre o Corpo que o(s) *diagrama(s)* opera(m), de modo a fazer de cada um, do homem qualquer, da mulher qualquer, da criança qualquer — do animal qualquer e porque não da Terra — um indivíduo disciplinado, *aquele* homem, *aquela* mulher, *aquela* criança. O *singrama* seria, pois, relativamente ao conceito *Homem* como que um caos, indefinido mundo de corpos de onde os *diagramas*, como pura função disciplinar, retiram, isolam, esquadrinham, escalonam, compõem, produzem o indivíduo. É que este, como muito bem notou Foucault, “é sem dúvida o átomo fictício de uma representação «ideológica» da sociedade; mas é igualmente uma realidade fabricada por essa tecnologia específica de poder a que se chama «disciplina». (...) O indivíduo e o conhecimento que dele podemos retirar pertencem a essa produção”<sup>84</sup> do poder.

Podemos agora abordar o conceito *singrama* (estritamente relacionada com o Corpo) e porque para nós se cobre de enorme importância face à valorização da subjectividade, problema que

<sup>84</sup> FOUCAULT, 2009: 227. “L’individu, c’est sans doute l’atome fictif d’une représentation «idéologique» de la société; mais il est aussi une réalité fabriquée par cette technologie spécifique de pouvoir qu’on appelle la «discipline». (...) L’individu et la connaissance qu’on peut en prendre relèvent de cette production”.

sempre nos pareceu ensombrecer o corpo e a vida. A questão que nos acompanhou desde que, com clareza, a subjectividade se mostrou ser uma produção foi: se esta é uma construção e se, etimologicamente, é o lançamento (*jet*) de alguma coisa sobre outra coisa que fica por baixo (*sub*), sobre o que assentam as várias diagramatizações que produzem uma subjectividade e uma significação? É essa superfície, sobre a qual se estratificam múltiplos diagramas, que chamamos de *singrama* (reunião de todos os diagramas, de todas as marcas, de todas as singularidades).

### 3.2. Do *singrama* e da subjectividade. A formação do incorporal do Corpo

Em 1971 Foucault escreve um brilhante artigo sobre Nietzsche, de onde extraímos dois conceitos que configuram e aprofundam as duas forças que se movimentam pelo *singrama*, as duas forças maiores de *uma vida*. Nesse artigo — resumindo-o muito superficialmente — o filósofo analisa a diferença entre um historiador e um genealogista. Melhor, a grande fenda que separa e dista história de genealogia no pensamento nietzscheano, através de uma leitura rigorosa dos conceitos, dificilmente traduzíveis, *Entstehung* e *Herkunft vis-a-vis Ursprung*, mas igualmente, com as devidas precauções, alude transversalmente a sua ascendência «genealógica», a sua dívida para com o filósofo alemão.<sup>85</sup> Ora, o genealogista é um paciente respigador das superfícies<sup>86</sup> abismais e não das profundezas que alapam segredos e apelam a uma interpretação. O seu trabalho requer uma minuciosa leitura e decifração crítica dos acontecimentos, não a escavação, a perfuração que faz brotar a *fonte*, a *origem* através de todos os extractos. Porém, para tal, há de, previamente, se dissociar o erro da verdade há tanto tempo unido à ideia de origem (*Ursprung*) e recorrer, exactamente, aos sentidos, mais que aos significados, de *proveniência* (*Herkunft*) e *emergência* (*Entstehung*). Mas por que razão tal tarefa?

À *origem*, ao conceito de origem, adere todo o peso de uma certa metafísica, da qual se erigem a essência, a verdade, a identidade primeira, toda uma construção filosófica e teológica que,

<sup>85</sup> É de referir, no que respeita a dívidas, a sua tardia confissão numa entrevista pouco antes de morrer, em *Le retour de la morale*, na qual, embora se afirmando nietzscheano, declara a enorme influência da leitura da obra de Heidegger, que Deleuze, no seu livro dedicado a Foucault, evidencia justamente na problematização de si. Vd. *Id.*, 2005b: 1522, “Tout mon devenir philosophique a été déterminé par ma lecture de Heidegger. Mais je reconnais que c'est Nietzsche qui l'a emporté. (...) je suis nietzschéen et j'essaie dans la mesure du possible sur un certain nombre de points, de voir, avec l'aide de textes de Nietzsche — mais aussi avec des thèses antinietzschéennes (qui sont tout de même nietzschéennes!) — ce qu'on peut faire dans tel ou tel domaine”.

<sup>86</sup> Chamamos a atenção para o sentido de superfície em Foucault, tal como expressa Deleuze in 2003a: 120, “Précisément chez Foucault, la surface devient essentiellement surface d'inscription: c'est tout le thème de l'énoncé «à la fois non visible et non caché». L'archéologie, c'est la constitution d'une surface d'inscription. Si vous ne constituez pas une surface d'inscription, le non-caché restera non visible. La surface ne s'oppose pas à la profondeur (on revient à la surface), mais à l'interprétation. La méthode de Foucault s'est toujours opposée aux méthodes d'interprétation. N'interprétez jamais, expérimentez...”.

para o presente caso, determinam um lugar do e para o corpo. Esse é todo o valor da origem, uma imponente «fantasmalogia» (*hauntologie*) que tudo assombra, porque faz perdurar uma impossibilidade e, com ela, arquitecta um mundo de simulacros, de cópias falaciosas, de mentiras alçadas a verdade que cobririam por múltiplos panejamentos a pura, a unívoca, a a si idêntica identidade. Mas não será antes uma bem tecida trama, uma ficção engenhosa guiada pelo medo de que o princípio é sem necessidade, não determinado, sem sentido, puro Acaso e que, face às possibilidades do animal humano, às suas potências, às suas forças — de criar, imaginar, sentir, recordar, etc. — um paradoxo se instala, pelo que seria forçoso arredá-lo (o Acaso) e afirmar e forçar uma verdade contrária? Ora, não responderemos a tal questão, enveredar por essa via levar-nos-ia a horizontes longínquos e economicamente inoportáveis ao que, presentemente, nos interessa, nem cremos que Foucault ou Nietzsche assinassem a petição desta inquirição. Porém, pensamos que esta questão releva transversalmente o problema do corpo, da alma, da subjectividade e da identidade. Esclarecemos rapidamente: no que concerne à alma e ao corpo, o segundo foi historicamente concebido, pela sua característica finita, a sua incapacidade de perdurar na eternidade do tempo, como o espaço onde uma essência, a alma, se vê encerrada — mesmo se entre os dois se constitua uma comunidade — essência que, essa sim, traria um sentido de duração infinita, um sentido determinado e não casual ao animal humano (poderíamos afirmar, na corrente deste argumento, que a alma é o sentido (ontológico) do animal humano, tal como em História da Loucura na Idade Clássica (2010b) Foucault nos apresenta certas interpretações onde se declara ser a alma todos os sentidos (empíricos) e cada um à vez. E talvez, sendo já o sentido, poderia valer por si, sem recorrer e requerer hermenêuticas, interpretações várias, confissões, mas mesmo o sentido pode guardar um sentido original). Igualmente, em certas concepções, o corpo está do lado do Acaso e do indeterminado — o corpo poderia ser um qualquer, é só uma matéria insignificante, que obstaculiza o toque na verdade.<sup>87</sup> Enquanto, por sua vez, a alma, como essência de origem, está do lado da Necessidade e da Certeza, ela é a Identidade esconsa. Assim, a tarefa do genealogista é, tal como a do historiador, embora servindo-se da história e isentando-se de qualquer metafísica subjacente, polir a pátina, procurar o que está por trás das coisas para oferecer “não mais o seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas são sem essência, ou que a sua essência foi

---

<sup>87</sup> A leitura interpretativa e crítica que Jean Derrida realiza em torno de certos filósofos neo-platónicos, tais como Plotino, Procluso e Damasco (ou Damásio), propõe, porém, uma relação radical entre corpo e alma — embora ainda segundo uma hierarquização da essência sobre a existência — através de um duplo movimento: o corpo deseja *aquela* alma, unir-se a ela e criar, assim, uma unidade; e a alma, para se determinar como tal, como alma, portanto, dirige-se para *esse* corpo que a deseja. Vd. DERRIDA, 2010.

construída peça a peça segundo figuras que lhe eram estranhas”.<sup>88</sup> Ora, sentimos necessário este desvio à questão principal do capítulo — e talvez não seja assim tanto um desvio, uma vez que nos lança ao mais «fundo» da problemática do Corpo. Todavia, procuraremos na elucidação dos termos acima indicados, a *proveniência* e a *emergência*, evidenciar a sua importância.

A *proveniência* (*Herkunft*), no seu sentido etimológico, indica um tronco da qual se ramifica uma linhagem, uma marca ou elo de pertença a um grupo. Não de modo identificativo, reconhecível, metonímico, antes pontos intensivos de uma densa rede de múltiplas e dispersas possibilidades, ou seja, mais próximo do rizoma deleuzo-guattariano do que da raiz ou da arborescência. No núcleo da *proveniência* aglomeram-se quer as decisões e caminhos já tomados, quer os erros, as falhas, os acidentes, os desvios, sempre passíveis de serem retomados, reorientados. Perfilar o seu rasto “é descobrir que na raiz do que conhecemos e do que somos não existe de todo a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente”.<sup>89</sup> Assim, o gesto iniciático na busca da *proveniência* é o de uma violência destruidora do que é uno, contínuo, fixo. Mais importante ainda é ao que ela diz respeito: o *corpo*, opondo-se determinadamente à *origem* — que, como bem nos lembra Foucault, “é sempre antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e do tempo; ela está do lado dos deuses e para a contar canta-se sempre uma teogonia”.<sup>90</sup> Reconhecer, a partir de Foucault, o Corpo como o grande *expositor* — ou seja, aquilo que ex-põe os sinais do seu equilíbrio bem como da sua desarmonia, im-põe a sua figura reveladora expondo-se ao olhar, à projecção, uma superfície de inscrição e exposição, que por essa razão expositiva do Corpo é igualmente manipulada e virada contra o próprio — encontra no conceito de *proveniência* um dos seus suportes. O Corpo, assim, expressa igualmente o lugar de cruzamento de forças e de relações de forças, o lugar atravessado pelo poder, o saber, a história, as formulações normativas e normalizadoras do social, da economia, da religião, da filosofia, etc.. Se *uma Vida* é um Acontecimento, o Corpo é o seu lugar: lugar de conflito e encontro de forças, de acontecimentos, acidentes, erros, desejos, mas também lugar de onde novos acontecimentos, possibilidades, acidentes, etc., emergem, brotam — noutra sentido de proveniência –, ligando-se a já passados, constituindo novas direcções, novos sentidos de história, desfazendo e ruindo, assim neste contínuo movimento de inscrição e exposição, a estabilidade ou a unidade de uma identidade. É pelo corpo

<sup>88</sup> FOUCAULT, 2005a: 1006, “non point leur secret essentiel et sans date, mais le secret qu'elles sont sans essence, ou que leur essence fut construite pièce à pièce à partir de figures qui lui étaient étrangères”. Traduzimos.

<sup>89</sup> *Ibid.*: 1009, “c'est découvrir qu'à la racine de ce que nous connaissons et de ce que nous sommes il n'y a point la vérité et l'être, mais l'extériorité de l'accident”. Traduzimos.

<sup>90</sup> *Ibid.*: 1007, “est toujours avant la chute, avant le corps, avant le monde et le temps; elle est du côté des dieux, et à la raconter on chante toujours une théogonie”. Traduzimos.

que tudo se joga, ou que, afinal, tudo — linguagem, razão, criação, as várias formulações das forças e potências do animal humano — provém:

“O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (ao qual tenta emprestar a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua desintegração. A genealogia, como análise da proveniência, é, pois, a articulação do corpo e da história. Ela deve mostrar o corpo como marcado de história e a história arruinando o corpo.”<sup>91</sup>

Também a *emergência* (*Entstehung*) faz do corpo o seu modo pertinente de chamar à presença. É o exemplo do *ponto de atenção* por excelência — ou seja, a reunião ou conjunto das forças mimética e poiética na superfície singramática, conceito que iremos tratar mais adiante no capítulo 4 — é o clarão, o fulgor do Acontecimento que é *uma Vida e um Corpo*, uma confluência de todas as forças, o não-lugar d’o jogo de acasos das dominações”.<sup>92</sup> Se a *proveniência* mostra a complexa configuração das forças, a selecção sem anulação ou destruição de umas em detrimento de outras, a *emergência* dá-se não necessariamente num segundo tempo mas, antes, como um diferente e, por vezes, síncrono modo de prosseguimento da selecção. A *proveniência* indica a qualidade da força e a marca no corpo — por exemplo, a passagem do cru para o cozinhado e as mudanças que daí advieram no que respeita ao corpo, ao domínio de outros corpos, etc. —, enquanto a *emergência* é o espaço dos conflitos entre forças, sendo esse espaço, nas palavras do nosso filósofo, “um «não-lugar», uma pura distância, (...) ela produz-se sempre no interstício”.<sup>93</sup>

O genealogista, com o seu olhar sobre a história assente na *proveniência* e na *emergência*, procura um sentido mais baixo, contrariamente aos historiadores com a sua formulação supra-histórica da história, ou seja, o de uma história encaminhando-se para um fim marcado desde a origem, supondo uma verdade eterna, uma alma imorredoura e uma consciência a si idêntica. Um

<sup>91</sup> *Ibid.*: 1011, “Le corps: surface d’inscription des événements (alors que le langage les marque et les idées les dissolvent), lieu de dissociation du Moi (auquel il essaie de prêter la chimère d’une unité substantielle), volume en perpétuel effritement. La généalogie, comme analyse de la provenance, est donc à l’articulation du corps et de l’histoire. Elle doit montrer le corps tout imprimé d’histoire, et l’histoire ruinant le corps”. Traduzimos. Interessante e indo ao encontro de Foucault é o que Jacques Lecoq nos diz sobre a violência exercida sobre o corpo: “The body reflects its society, its milieu and its period. Originally sport depended on strength: muscular power frightened the opposing enemy. Soldiers would throw out their chests, showing their iron cross, their iron fist, their iron discipline and morale. First came the period of building with durable iron and steel, the Eiffel tower planted on the strength of its four great pillars. Later came the discovery of upward thrust: rangy figures appeared on the sporting apparatus, using the long pendulum of their body to accomplish great feats. This was followed by the time of suppleness, with exercises on bars, the splits, stretching, lengthening, and other contortions, emphasising the plasticity of the muscles. And this was followed in its turn by the time of meditation, the return to emptiness brought by oriental attitudes. The Zen club of New York attracts American widows who sit in the lotus position and await the arrival of the absent gods, confusing true and false practice of yoga” in LECOQ, 2006: 27.

<sup>92</sup> FOUCAULT, 2005a: 1011. “le jeu hasardeux des dominations”. Traduzimos.

<sup>93</sup> *Ibid.*: 1012, “un «non-lieu», une pure distance, (...) elle se produit toujours dans l’interstice”. Traduzimos.

sentido da história que exponha as configurações, as qualidades, os conflitos no seu lugar mais crítico e, contudo, mais castigado, silenciado, discriminado, desdenhado. O corpo é a própria matéria da história, tem nele marcado todas as mudanças de regime, os erros, as escolhas, as transformações económicas, dietéticas, políticas, médicas, linguísticas, culturais, etc.. O Corpo é uma forma inacabada, em devir — o nosso polegar é ainda pré-histórico, enquanto os nossos olhos são já digitais. Não é, de todo, o lugar de uma consciência idêntica a si, uma vez que também ela é marcada, construída pela história e por todos os dispositivos, enorme caleidoscópio que acompanha o instante e a ele sabe adaptar-se: “nada no homem — nem mesmo o seu corpo — é suficientemente fixo para compreender os outros homens e se reconhecer entre eles”.<sup>94</sup>

Todavia, ou talvez exactamente por essa razão — perceber quer o corpo, quer a consciência ou a identidade do sujeito, como um constructo e não uma essência —, pensou-se, firmou-se, afirmou-se uma alma, uma consciência, um sujeito. Se o corpo está em constante construção, em transformação, se nada nele é fixo e, no entanto, há uma duração, uma aparente constância de cada ser, de experiências mais ou menos activas enquanto hábitos, memórias, etc., uma «identidade», porque não haveria, dentro do corpo, uma entidade, uma instância distante e íntima da origem que regulasse a vida? É bem tentador e bem mais consolador, assim parece, o monólito da identidade única traçando no seu lento movimento uma rua de sentido único. Mas, como se erige ou se ergue um monólito que é em si uma mistura, constituído por múltiplos e díspares acontecimentos?

O Corpo é plural, um composto, uma síntese disjuntiva — no sentido em que vigorasse a alma, uma única identidade na qual uma «consciência», um *estado de atenção emerge* de uma força que compõe, junta, ordena, orienta afectos, acontecimentos, pontos singulares determinando a relação de um Corpo com o mundo, com todas as forças, objectos, corpos que nesse espaço-tempo o rodeiam, tocam, qualquer que seja a distância perceptiva: adequada a cada instante e a cada instante uma identidade vem à presença. A identidade e a consciência são posições de ordenação e orientação produzidas, criadas pelo *encontro* de Corpos. E os Corpos, para além de serem já eles próprios encontros — de diferentes corpos, acontecimentos, afectos, forças — estão e são contínua e incessantemente lançados ao encontro, de encontro, em encontros de variadas qualidades. Nunca um Corpo está fora de um *encontro* porque nunca ele está fora de um mundo de afectos e perceptos, o que varia é precisamente o seu *estado de atenção*. O *encontro*, que não tem qualquer verdade nem identidade, é neutro; ele é uma *proveniência* — conduz a uma definição de qualidade de relação de

---

<sup>94</sup> *Ibid.*: 1015, “rien en l'homme — pas même son corps — n'est assez fixe pour comprendre les autres hommes et se reconnaître en eux”. Traduzimos.



forças — e uma *emergência* — um não-lugar entre corpos e forças — que constrói um Corpo e propõe a cada vez um *êthos*, um modo de existência. O espaço deste encontro entre o corporal e o incorporeal é o *singrama*. Mas como se relacionam a *proveniência* e a *emergência* com o *singrama*? E como as duas forças de *uma vida* se relacionam com os conceitos nietzscheanos apresentados por Foucault?

O problema do sujeito e da subjectividade, o qual diz respeito às múltiplas verdades produzidas sobre o animal humano, no sentido em que as linhas de poder e de saber o cruzam, o atravessam, produzidas à sua custa — encontrando-se ele numa dupla posição, interior e exterior, simultaneamente, aos enunciados e às visibilidades, aos seus dispositivos –, mas também, tomando-o como superfície de inscrição, por cima, ao lado, em todas as suas dimensões, no tempo e no espaço, cobrindo-o de camadas de verdades eles próprias degladiando-se em relações de força; o seu problema, dizíamos, é o das resistências aliado à relação de força do *de-fora* com os diagramas. Essa é a grande interpretação do filósofo Gilles Deleuze na obra Foucault (2004b), já antes aqui referida e agora por nós retomada.

### 3.3. O *de-fora* e sua relação com o *singrama*.

De acordo com essa leitura infere-se do pensamento foucauldiano quatro dimensões da vida no animal humano: as formações do Saber, as relações de força diagramáticas do Poder, a (não-)relação com a força do *de-fora* no Pensamento e a relação a si da Subjectividade; tratando-se, esta última, na verdade, de uma *dobra do de-fora*. Ou seja, encontramos com a *dobra* outro argumento foucauldiano (e deleuzeano)<sup>95</sup> da negação de uma interioridade profunda, tal como inúmeras vezes é pensada e tida a subjectividade enquanto essência. Pela dobra o interior torna-se, portanto, o *de-dentro* do *de-fora*. Ela atravessa bem toda a obra de Foucault, está patente na expressão de relação a si, na conversão a si, como também na relação da loucura com a razão, semelhante, senão idêntico, ao exemplo que Deleuze recupera de As Palavras e as Coisas: “(...) se o pensamento vem do de-fora, e não cessa de ater-se ao de-fora, como é que este não haveria de surgir no de-dentro, enquanto aquilo que o pensamento não pensa e não pode pensar? O impensado não está pois no exterior, mas no cerne do pensamento, como a impossibilidade de pensar que duplica

<sup>95</sup> Mais em Deleuze, já que nesse mesmo momento da sua vida se dedicava, igualmente, ao pensamento filosófico do Leibniz, onde o conceito surge como título do livro, Le Plí, guiando toda a sua interpretação do barroco. Outro exemplo de que a dobra deve mais à singular leitura deleuzeana decorre da tradução do que para Foucault são os quatro elementos da problematização ética (substância, modo, ascética e *telos*) vd. DELEUZE, 2004b (1986): 111, “*quatre plissements*, quatre plis de subjectivation, comme pour des fleuves de l'enfer”. A sua interpretação Vd. *ibid.*: 111-112.

ou escava o de-fora”<sup>96</sup>. Anterior ao encontro com Maurice Blanchot, ou o reencontro com o pensamento de Heidegger, terá sido a questão do *duplo* aquilo que lhe proporcionou a concepção da subjectividade enquanto dobra, pois a análise realizada em torno do duplo demonstra bem o esquema da dobra, quando afere que a duplicação, ou a replicação, é sempre de um Outro exterior a nós. Não propriamente a representação do outro, mas nós enquanto duplo do outro, repetindo o que de diferente há, um outro enquanto não-eu imanente ao eu, marcas ou traços duplicados forçando a superfície a voltar-se, a pregar-se, a dobrar-se.

Ora, se Foucault se virou para os Gregos, a causa depara-se, justamente, no modo como neles se problematizou essa quarta dimensão, do Si; e como neles a questão ganhava uma certa independência, no que respeita ao relacionamento de forças e de saberes. Separando-se dessas relações de força os Gregos entregavam-se à dinâmica do *de-fora*, a qual concerne a própria relação de forças (afectar e ser afectado) e, como tal, “aquilo que daí deriva então, é *um relacionamento da força consigo, um poder de afectar-se a si própria, um afecto de si por si*”.<sup>97</sup> Por outras palavras, a independência ao poder e ao saber, embora deles derivada, concorre na produção de um sujeito enquanto produto da subjectivação. Porém, como esclarece Deleuze, a produção de subjectivação, a relação de si a si, é ela própria apanhada nas redes relacionais do poder e do saber, as subjectividades reconduzidas aos sistemas, ou seja, o indivíduo produtor de subjectividade torna-se sujeito, “é diagramatizado”.<sup>98</sup>

Sob a configuração das forças do processo de subjectivação — sendo já ela uma redistribuição das linhas de forças orientadas pelas formações do saber e do poder — novas linhas de força atravessam o indivíduo, bloqueando ligações, re-orientando outras, compondo camadas sob camadas modos de relacionamentos segundo os diagramas. Sujeito e subjectividade, pela diagramatização das forças, significam, assim, se os lermos no seu sentido etimológico, como o indivíduo dominado, constrangido, obrigado, forçado, mas também aquilo, ou aquele, que foi lançado para debaixo (*jet* e *sub*). A subjectivação devém sujeição, a dobra desdobra-se, ou replica-se noutras coordenadas, certas linhas endurecem — a normalização é bem um processo de subjectivação pela sujeição dos diversos dispositivos disciplinares e de controlo. Como tal, a independência da relação a si esboroa-se e rapidamente fica subsumida a novas regras e códigos,

<sup>96</sup> *Ibid.*: 104, “si la pensée vient du dehors, et ne cesse de tenir au dehors, comment celui-ci ne surgirait-il pas au dedans, comme ce qu'elle ne pense pas et ne peut pas penser? Aussi l'impensé n'est-il pas à l'extérieur, mais au cœur de la pensée, comme l'impossibilité de penser qui double ou creuse le dehors”.

<sup>97</sup> *Ibid.*: 108, “ce qui en dérive alors, c'est un rapport de la force avec soi, un pouvoir de s'affecter soi-même, un affect de soi par soi”. Itálico do autor.

<sup>98</sup> *Ibid.*: 110, “il est diagrammatisé”.

retém-se à sombra da sua dependência recuperada, a qual reconduzirá o indivíduo a vincular-se “à sua própria identidade pela consciência ou conhecimento de si”.<sup>99</sup> Esse controlo, submissão, processo de sujeição e individualização, embora infinito e incessante, não determina a total eliminação da subjectivação; ela é, afinal, no entender de Foucault e Deleuze, a origem dos pontos de resistência enunciados pelo autor de *Vigiar e Punir*, anteriores e coetâneos das relações de poder, pelo que a subjectivação igualmente se processa a par da sujeição e individualização. Daí decorre a conclusão que o filósofo nos fornece no final do seu texto “Porquê estudar o Poder: A questão do Sujeito”:

(...) o problema político, ético, social, filosófico dos dias de hoje não é tentar libertar o indivíduo do estado e das suas instituições, mas libertar-nos, quer do estado, quer do tipo de individualização que está associada ao estado. Temos de promover novas formas de subjectividade através da recusa desses tipos de individualidades que nos têm sido impostos por vários séculos.”<sup>100</sup>

O que nos parece bastante interessante na análise da dobra, por Deleuze em Foucault, é esse reconhecimento de uma razão profunda, definindo-a como “«memória absoluta» ou memória do *de-fora*”,<sup>101</sup> ultrapassando a memória inscrita no animal humano provinda das formações de saber e atadas aos diagramas. Tudo leva a crer, nesta interpretação, virando-se Foucault para o seu problema de fundo, o sujeito, a subjectividade, como eles se criam<sup>102</sup>, que o autor se separa da primeira acepção do *de-fora* enquanto espaço de forças informadas que se opõe à exterioridade, pelo facto de esta ser ainda uma forma: o *de-fora* é “*mais longínquo* que todo e qualquer mundo exterior, e mesmo que toda e qualquer forma de exterioridade, portanto infinitamente mais próxima”.<sup>103</sup> Enquanto espaço, o *de-fora* determinava um primado do espaço sobre o tempo. Porém, Blanchot e a dobragem-desdobragem do sujeito em muito contribuíram para outra concepção do *de-fora*. Por um lado, com o estudo da obra filosófico-crítico-literária de Maurice Blanchot,

<sup>99</sup> DREYFUS e RABINOW, 1983: 212, “his own identity by a conscience or self-knowledge”. Traduzimos.

<sup>100</sup> *Ibid.*: 216, “(...) the political, ethical, social, philosophic problem of our days is not to try to liberate the individual from the state, and from state's institutions, but to liberate us both from the state and from the type of individualization which is linked to the state. We have to promote new forms of subjectivity through the refusal of this kind of individuality which has been imposed on us for several centuries”. Traduzimos.

<sup>101</sup> DELEUZE, 2004: 114, “«absolue mémoire» ou mémoire du dehors”. Aspas do autor e itálico nosso.

<sup>102</sup> De facto, parece que o nosso autor, ao longo da sua obra, desdobrou o animal humano: primeiro os arquivos de saber e o triângulo linguagem-trabalho-vida, depois quando se dedicou ao poder declara que já este se encontrava no saber (se desdobrássemos a dobra do saber aperceber-nos-íamos que foi dobra por se ter posto em relação com o poder, tal como também este foi afectado pelo saber e dobrado) e, por fim, tratou-se de desdobrar o poder e lá encontrar o sujeito

<sup>103</sup> *Ibid.*: 92, “*plus lointain* que tout monde extérieur et même que toute forme d'extériorité, dès lors infiniment plus proche”. Itálico do autor.

Foucault reconhece que o pensamento pertence ao *de-fora*, porque é este a cesura do ver e do falar, introduz-se “no interstício, na disjunção do ver e falar”<sup>104</sup> e, por outro lado, o pensamento é uma conquista, porque pensar não é um exercício inato de uma interioridade ou essência, antes qualquer coisa que chega, que perturba, agita, combina as forças e os dados (palavras, coisas, afectos perceptos) em tudo diferente do modo de pensar do Ver e do Falar. Mas como faz notar Deleuze, a interioridade faz-se acompanhar de uma origem e de um fim que nada têm a ver com o *de-dentro* e o *de-fora*. Pelo contrário, é por uma concepção do tempo enquanto fluxo, devir, em constante mutação, onde o acontecer acontece no meio, no entre-dois, que se deve ter atenção. Percebe-se, pois, que a dobra, enquanto interior ou *de-dentro do de-fora*, por um lado e, por outro, enquanto relação a si, relação de auto-afecção, forma kantiana do tempo (o espírito que se afecta a si mesmo) e estrutura da subjectividade, se diga memória absoluta ou do *de-fora* e, este, afirmar o primado do tempo e não do espaço:

“Aquilo que se opõe à memória não é o esquecimento, mas o esquecimento do esquecimento, que nos dissolve no de-fora e que constitui a morte. Contrariamente, enquanto o de-fora estiver dobrado é-lhe coextensivo um de-dentro, tal como a memória é coextensiva ao esquecimento. É essa coextensividade que é a vida, duração longa. O tempo torna-se sujeito porque ele é a dobra do de-fora e, a esse título, faz que todo o presente entre no esquecimento, embora conserve todo o passado na memória como necessidade de recomeço.”<sup>105</sup>

Há que sublinhar, antes de retomarmos o *singrama* e darmos por (in)terminada a argumentação das ideias que retiramos de Foucault ou que nos ajudou a esclarecer e a formalizar com maior segurança, a particular relação que se cria entre a subjectivação e a quarta dimensão da vida, o Pensamento. É que, de facto, a subjectivação, tomada como dobra, o seu voltar-se a si, de si para si, implica uma problematização do pensamento e deste sobre si mesmo segundo as três questões kantianas: Que posso eu? Que sei eu? Que sou eu?

Pensar, para o nosso filósofo, não é uma actividade inata, antes ocorre, igualmente, como dobra ao descobrir o *de-fora*, como o impensado do próprio pensamento, levando-o a virar-se sobre si, a afectar-se, mas capturando o *de-fora*, afundando-o — semelhante à formação afunilada de uma

<sup>104</sup> *Ibid.*: 93, “dans l'interstice, dans la disjonction de voir et de parler”.

<sup>105</sup> *Ibid.*: 115, “Ce qui s'oppose à la mémoire n'est pas l'oubli, mais l'oubli de l'oubli, qui nous dissout au dehors, et qui constitue la mon. Au contraire. tant que le dehors est plié, un dedans lui est coextensif, comme la mémoire est coextensive à l'oubli. C'est cette coextensivité qui est vie, longue durée. Le temps devient sujet parce qu'il est le plissement du dehors, et, à ce titre, fait passer tout présent dans l'oubli, mais conserve tout le passé dans la mémoire, l'oubli comme impossibilité du retour, et la mémoire comme nécessité du recommencement”.

coluna de um ciclone — duplicando-o e dotando-nos, assim, de um *de-dentro coextensivo ao de-fora*, numa palavra, homologia com o processo de subjectivação. Conquanto esta dobra do *de-fora* pelo pensamento formule o «espaço» da subjectivação, não podemos esquecer que o pensamento (se) compõe, articula(-se), diferencia(-se), forma(-se) e actualiza(-se) uma vez que está em contacto com as formações estratigráficas do saber e as estratégias diagramáticas — de acordo com a nomenclatura deleuzeana. O pensamento, instalando-se no hiato que isola o Ver e o Falar, entrelaça as visibilidades e os enunciados, lança-os uns contra os outros no espaço diagramático num lance de dados, o qual, para Deleuze, define a mais simples relação de forças, pois esse combate faz sobressair, enquanto despojos, as singularidades, faíscas de palavras, ecos de luzes. A linha do *de-fora*, toda ela composta de singularidades — de três tipos, segundo o autor de Foucault: as singularidades de poder (provindas dos diagramas, das relações de força), as de resistência (responsáveis pelas mutações) e as selvagens, as quais podem influenciar (afirmamos por nossa parte), por vizinhança, as outras, mas nunca são integradas nem se relacionam com as séries —, recolhe e reencadeia “as extracções ao acaso em mistos de aleatório e de dependência”,<sup>106</sup> enquanto, por seu lado, o pensamento, no seu contacto com a linha, executa idêntico processo criando séries de singularidades, incluindo as da própria linha com as do combate no diagrama.

Não podemos deixar de referir que toda esta problematização do pensamento deve à ontologia deleuzeana presente no seu Diferença e Repetição (1993a), onde desenvolve toda uma teoria em torno do tempo (as três sínteses, *Habitus* (presente), *Mnemosina* (passado) e *a forma vazia do tempo* (futuro), de acordo com as três respectivas repetições, *nua*, *vestida* e *eterno retorno*) e do tempo no pensamento, enquanto problemático e criador do novo. É, pois, tendo como alvo esse estranho modo de Deleuze criar o seu pensamento no seio do pensamento dos outros, de encontrar e problematizar o seu pensamento, que em tudo se assemelha à dobra — Foucault torna-se a linha do *de-fora* e ao tocá-la, ao enfrentá-la, Deleuze extrai singularidades e reencadeia-as numa série em conjunção e vizinhança com o seu pensamento, cria um de-dentro onde o seu pensamento se desenvolve coextensivo à linha do *de-fora-Foucault* —, que deveremos entender a sua interpretação e a sua descrição da topologia do *de-fora* e nele a presença do tempo. O *de-dentro*, para Deleuze, portanto, é uma condensação do passado, uma duração longa que confronta o futuro do *de-fora* e o pensar, acontecimento próprio do presente, estabelece o limite. O presente pensa o passado do *de-dentro* — que posso eu ver e dizer hoje por entre estes estratos de saber? — não para pensar identicamente ou revivê-lo, mas para, pelo confronto do pensamento com o *de-fora*, lançá-lo em

<sup>106</sup> *Ibid.*: 125, “les tirages au hasard dans des mixtes d'aleatoire et de dépendance”.

direcção à linha e transformar o pensamento, criar o novo no e pelo pensamento: “[a]s três instâncias da topologia são relativamente independentes e estão constantemente em mútua permuta. Cabe aos estratos produzir incessantemente camadas que façam ver ou dizer algo de novo. Mas, outrossim, cabe ao relacionamento com o de-fora requestionar as forças estabelecidas e, finalmente, ao relacionamento de si pertence nomear e produzir novos modos de subjectivação”.<sup>107</sup> Mas como se produzem novos modos de subjectivação?

Do que podemos inferir do pensamento foucauldiano acerca do Corpo é que o mesmo é entendido como uma forma<sup>108</sup> que encerra um intrincado complexo de forças, uma forma porosa e atravessada pela história, superfície estratificada e diagramatizada, ele próprio, o Corpo, exposto ao *de-fora* e, como tal, superfície que se dobra e limita *uma Vida*. Contudo, fôssemos nós, simbólica e metaforicamente, substituir vida por alma, teríamos de afirmar — e afirma-mo-lo, de facto — que nunca o corpo é prisão da alma, da vida. Antes, sim, as diversas formas-*Homem*, historicamente determinadas, imagens que se sobrepõem ao corpo humano e que se afundam até à cristalização de um «eu» universal, de uma «identidade» única, de uma consciência «fixa», que nada mais são que conjuntos ou séries de singularidades organizadas a cada instante da vida na relação com um certo estado de coisas do mundo, são “um conjunto de posições singulares ocupadas num fala-Se, vê-Se, enfrenta-Se, vive-Se”.<sup>109</sup> São essas formas do animal humano, condições que variam com a história, o que, na verdade, encerram a vida. No máximo o Corpo será um enclausuramento do *de-fora* pelo próprio facto de, nele, ser-lhe coextensivo um *de-dentro*, todo ele é uma forma dobrada e de múltiplas dobras, frisos, plissagens, entrelaçados espiralados.

### 3.4. *Singrama e subjectividade.*

A subjectividade — isso que está lançado por baixo — encontra, por ventura, um novo sentido se a tornarmos, precisamente, como aquilo sobre o qual os diversos diagramas assentam. A subjectividade é um compósito de um certo tipo de forças que um Corpo, na sua evolução e crescimento, foi compondo, de infinitas variantes e qualidades ao longo de uma vida. A

<sup>107</sup> *Ibid.*: 126-127, “Les trois instances de la topologie sont relativement indépendantes, et constamment en échange mutuel. N'appartient aux strates de produire sans cesse des couches qui font voir ou dire quelque chose de nouveau. Mais aussi il appartient au rapport avec le dehors de remettre en question les forces établies, et enfin au rapport à soi d'appeler et de produire de nouveaux modes de subjectivation”.

<sup>108</sup> Orgânica, é certo, mas sem cair nas dualidades fenomenológicas do *Körper* e da *Leib*, tomando antes como ponto dessa diferenciação, cremos por nosso lado, a apropriação de um vitalismo devido a Bichat, o qual retira o peso de Acontecimento absoluto da morte tornando a vida um conjunto de mortes parciais, que se prolongam para lá da morte.

<sup>109</sup> *Ibid.*: 122, “un ensemble de positions singulières occupées dans un On parle, ·On voit, On se heurte, On vit”.

subjectividade não define, por isso mesmo, uma identidade unitária. A unidade inamovível decorre do endurecimento de certas relações de força, do congelamento de certos afectos através da incessante acção dos diagramas e dos dispositivos de poder e saber, dando a ilusória aparência de uma identidade una e imutável. Mas como se constitui uma subjectividade, qual a sua *proveniência* e a sua *emergência*? A subjectividade ou o si — uma primeira formulação, aberta e inacabada, é forçoso referir, neutra e impessoal do composto de forças — provém e emerge do encontro de um Corpo com o *de-fora*. Por outras palavras, *no vir à vida de uma vida na expressão de um corpo* o qual faz surgir uma primeira dobra, uma invaginação promovendo a coextensividade do de-fora num de-dentro e a que temos vindo a denominar *singrama*. Definimos, provisoriamente, o *singrama* como um somatório de corpos em permanente individualização sendo sobre este através do corpo que o diagrama opera, enquanto pura função disciplinar. Ora, precisamos de esclarecer o melhor que nos for possível este conceito.

É um primeiro significado apressado. O *singrama* é, na verdade, o homólogo do *de-fora*, porém superfície de inscrição de singularidades e não linha. Nessa superfície ficam retidas todas as singularidades, extraídas do encontro com o *de-fora*, as quais se sujeitam às duas forças maiores de um *Corpo* enquanto *uma Vida: a poiésis* e a *mimésis*. Essas duas forças, que cremos existirem em todos os corpos macro e microcósmicos, funcionam de modo diferente à medida da complexidade do corpo — o próprio corpo-pleno da Terra move-se de acordo com estas duas forças, nos seus movimentos criativos-destrutivos e acontecidos segundo um padrão temporal. No nosso caso, por exemplo, seguiram no curso de uma desterritorialização do cérebro. Melhor será dizer, da sua restrita independência (*restrita* porque ainda nenhum cérebro existe sem corpo; *independente*, porque cada vez mais a ciência se encaminha para a fundação do cérebro como a «essência», a mente é a nova alma, reduzindo o corpo à sua mecanicidade, a ser mantido vivo enquanto a forma-humana ainda considerar o corpo; e *desterritorialização*, porque o cérebro só muito mais tarde na evolução do sistema nervoso se centralizou).<sup>110</sup> A *poiésis* indica a força criativa e instaladora de

<sup>110</sup> Gostaríamos, contudo, chamar a atenção para o artigo “Body, Intelligence and the *Divinely* Artificial” de Luísa Gama Caldas e Manuel Duarte de Oliveira in AAVV, 2005: 29-51. Traçando uma história da ciência e da teoria da Inteligência Artificial (IA), os autores sublinham que, após várias tentativas de criar IA, os teóricos e cientistas na vanguarda da investigação concluíram ser o corpo, “a body with its intrinsic physical and psychological needs, emotions, illnesses, and the danger of the loss of life itself” (33), o substracto do desenvolvimento de inteligência. Há toda a dimensão empírica, da sensação, do movimento e da experiência do corpo que falta ao computador e, daí, o passo seguinte da IA se aliar à robótica, à bio-genética, entre outros saberes, para, por fim, criar uma inteligência à semelhança do animal humano, ou seja, criar um corpo capaz de experiências somáticas e cinéticas de onde possa emergir uma inteligência. Para uma visão do surgimento do cérebro de um ponto de vista biológico vd. MATURANA e VARELA, 1998. Relativamente ao surgimento da mente, como última instância num processo evolutivo vd. DAMÁSIO, 2012, onde afirma (pp. 228) que “Sem corpo não há mente”. Ou ainda DAMÁSIO, 2011: 129, “Se não tivesse havido o corpo, não teria surgido o cérebro” e, mais adiante, “A mente encontra-se incorporada,

diferenças, a *mimésis* a força da repetição e coordenação das diferenças. A primeira determina as singularidades a serem encadeadas em resposta ao enquadramento que a segunda propõe em relação ao Acontecimento que afecta o Corpo. Como tal, a *poiésis* é como que a *proveniência* (aquilo que define a qualidade da relação de forças) e a *mimésis* a *emergência* (como o não-lugar, não de corpos e forças mas, de singularidades e forças). Ou seja, a força mimética é aquela que não só extrai do mundo (das coisas, dos corpos, etc.) e dos Acontecimentos os dados das experiências (affectos e perceptos, singularidades de séries), mas também repete esquematicamente as relações do mundo, ou do Acontecimento, como dados que perfazem os hábitos, por exemplo. Ela cria um esquema, uma forma.<sup>111</sup> A força poiética, pelo seu lado, age sobre o esquema que a mimética reproduz e extrai novas relações de força, novos encadeamentos de singularidades, como, igualmente, por esse processo instaura constantemente diferenças em todos os hábitos miméticos — se pensarmos nos processos miméticos implicados na arte temos a compreensão empírica de que não há repetição pura. Esse é todo o movimento que subjaz o *singrama*. Porém há que sublinhar que a superfície do *singrama* é todo o Corpo, ou noutras palavras, um Corpo é uma superfície singramática.

Como se poderá perceber, se ele é a *superfície de inscrição coextensiva ao de-fora*, é outrossim a superfície onde se desenrola o processo de subjectivação, exactamente aquilo que foi lançado para debaixo. Mas o que lhe foi lançado para cima para ser o *singrama* o debaixo? Justamente as várias estractificações de saber e os diversos diagramas das relações de poder. Assim, a subjectividade afirma-se, quer pelo marcar de forma mais profunda qualquer organização seriada de singularidades que, pela acção do diagrama, se tornam ou de poder (singularidade já liberta de um diagrama, mas profundamente marcada no singrama, arrastando toda e qualquer singularidade na sua vizinhança numa diagramatização semelhante à que a capturou) ou de resistência (singularidade que mantém, mesmo após a sua diagramatização, uma relação com o *singrama* mais solta, decorrente de uma estriagem pouco profunda). A relação a si que os Gregos tornaram

---

em toda a acepção da palavra, e não apenas cerebralizada” (164).

<sup>111</sup> Questionando-se se existe uma linguagem dos gestos, Jacques Lecoq diz-nos, por outras palavras, o modo de funcionamento da força mimética: “Each emotive state leaves traces within us and these lay down ‘physical circuits’ which stay in our memory. That is where the impulses that will turn into gestures, attitudes and movements are organised. But the same gesture, belonging to one of these circuits, may call upon very different motivations. The gesture which consists in lifting an arm may serve: to point to the sky; in tragedy, to indicate suffering; or to take a pot of jam from a shelf. Every gesture *seen* sets off within us the resonance of the corresponding circuit, revealing to us an aspect of the other, as well as a part of ourselves. Thus gesture emerges in the same way as language. A number of our movements are quite involuntary and we frequently express our intimate feelings by means of instinctive gestures: I clench my fist or I tap my foot because I am angry, because I object to something or because I detest it. Through observing the effect produced on others by these uncontrolled gestures, we become aware of them and begin to use them deliberately in order to obtain the desired reactions. Little by little, these gestures acquire clarity. By force of habit, we end up assimilating them into our own being and using them without noticing. They have become second nature” in LECOQ, 2006: 6.



independente decorrente do processo de subjectivação passa-se no *singrama*, pelo facto de que as singularidades de resistência nunca perderem a sua ligação a essa superfície. Como tal, o «espaço» do pensamento é o próprio *singrama*, pois o movimento do pensar é a acção das forças poiéticas e miméticas. O pensamento da relação a si, o pensamento que consubstancia o processo de subjectivação, que sobe à dobra do *de-fora* significa, pois, ser conduzido pela *mimésis* a atravessar os extractos e os diagramas, a percorrer os esquemas fixados e, motrido, movido pela *poiésis* a recuperar as singularidade resistentes ou mesmo as de poder (os diagramas podem partilhar singularidades de poder, mas onde nuns possibilitam linhas duras de séries, noutros diagramas essas mesmas singularidades podem tornar-se de resistência, por a linha não se endurecer o suficiente), reconduzindo-as ao plano de subjectivação — o *singrama* — de modo a organizar novas séries, novas relações, uma subjectividade, tanto mais radical quanto mais na vizinhança de singularidades selvagens.

De início, parece-nos bem, teremos de entender todas as singularidades como selvagens, não no sentido de provirem de experiências selvagens, mas antes por percorrerem o *singrama*, num livre fluir prévio a qualquer diagramatização e somente tocadas pela *poiésis* e a *mimésis* — mais a segunda que a primeira, pois é essa que repete os esquemas. Por esse facto não podemos concordar completamente com Deleuze, somente mantendo o argumento de que permanecem sempre certas singularidades livres exteriores aos saberes e poderes, aos extractos e aos diagramas. Uma criança é plena de singularidades selvagens e quanto mais passar e se prolongar, no seu crescimento, pelos diversos dispositivos de disciplina e de controlo, mais singularidades selvagens solitárias terá, o que significa, contudo, um menor número comparativamente aos diagramas e extractos, às singularidades capturadas. Mas se nos lembrarmos de que o processo de normalização/sujeição é tão infinito quanto o de subjectivação, isso deve-se à enorme influência, quer das singularidades selvagens — há que isolá-las mais e mais, reduzir-lhe o número —, quer à recuperação das singularidades de resistência pela subjectivação. Não queremos, todavia, a partir da inferência do *singrama* propôr um retorno a uma qualquer condição do corpo ou da forma-humana isenta de relações de força ou de saber, de todo. As forças miméticas e poiéticas promovem desde logo as relações entre outras forças e singularidades. Escapam, porém, às formações e formulações dos poderes e dos saberes. Podemos assim afirmar que a normalização/sujeição, através dos dispositivos, opera segundo dois modos síncronos: 1) insere o modo diagramático de relação de forças sobre o *singrama*, fixando-se à custa da *mimésis*; 2) no mesmo instante da sua inserção, da sua sobreposição, põe em funcionamento o diagrama sobre as singularidades selvagens,

transformando-as em *de poder* ou *de resistência*, ou de todo diagramatizadas. Ou seja, se a normalização redistribuí as forças e tendo em consideração o processo de sujeição — produção de uma subjectividade «normal» — há que reconhecer nesse sistema como a des-selvagização do corpo, reduzir as singularidades selvagens a *de poder*, normalizar o corpo a-normal (trataremos com mais detalhe a questão da normalização e sujeição do corpo a-normal mais adiante, particularmente na sua relação com a disciplina e as técnicas (punitivas ou não) corporais e as artes performativas).

O *singrama* e a subjectivação dependem em tudo do Corpo. Um Corpo não nasce como uma forma estanque onde, por dentro, um lento cristal se vai criando até uma figura lapidar que seria a identidade, a consciência, o eu daquele Corpo. E já que referimos o cristal, permitam-nos um exemplo: quando estudámos cristalografia, recordamos, um dos exercícios de catalogação de um cristal consistia na identificação da «célula-unitária», a «micro-imagem» que dá a ver a figura total do cristal, bem como que sistema cristalino, apontando os processos (espelho, rotação, translação, etc.) que entravam em acção sobre a célula-unitária; este exemplo segue o argumento da identidade nuclear, única, que mesmo atravessada pelos saberes e poderes, as experiências, etc., (no caso do cristal os processos de transformação da célula-unitária) não elidem a forma essencial, a própria essência que subjaz a identidade, a consciência. Ora, um Corpo, uma consciência, uma identidade, serão precisamente *mais o processo que a célula-unitária*, cujo produto nunca se dará por terminado. O Corpo é o que está mais próximo do *singrama*, porque é ele o *singrama* por excelência, não o *Homem* que é uma forma histórica do animal humano. Antes o Corpo, por ser o toque a toda a exterioridade, superfície de todas as inscrições, bem como limite da dobra. É o Corpo que arrasta os afectos e perceptos imediatamente para a superfície singramática e é o Corpo o lugar de todas as sujeições, a fim de que se molde, forme, decifre a «essência». O processo de subjectivação é, no fundo, uma apropriação do Corpo, tornar o Corpo próprio, de si, através da experimentação, da activação do *singrama*.

Nada ainda está esclarecido, ou muito pouco. Para termos uma clara noção do processo de subjectivação no *singrama*, precisamos, antes de mais, descrever a inscrição das singularidades nessa superfície. Por outras palavras, teremos de tratar da questão da experiência. Se, como dissemos, a subjectivação, para além de ser um processo da construção de si vinda do exterior — passo que trataremos no 5º capítulo com mais detalhe — é um caso de apropriação do Corpo, é de relevar o que há a ser apropriado. A apropriação é, justa e precisamente, da inscrição, ou seja, apropriação das linhas e séries de singularidades inscritas na superfície singramática, uma vez que nenhuma experiência que nos acontece é propriamente nossa. Toda a experiência é um

acontecimento. Toda a experiência é impessoal, neutra, a-significante e a-subjectiva.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> DELEUZE, 2004a: 15. “nous percevons les choses là où elles sont, la perception nous met d'emblée dans la matière, est impersonnelle et coïncide avec l'objet perçu”.

#### 4. A experiência enquanto Acontecimento

A *mimésis* capta as singularidades presentes nas experiências, estabelece a reprodução e a construção de formas segundo a produção de diagramas (esquemas de relações de força entre singularidades), bem como traça linhas duras e segmentadas de subjectivação. A *poiésis*, por outro lado, atravessando em diagonal ou agindo no espaço entre diagramas, arrasta singularidades capturadas, faz distribuições intensivas de conteúdo promovendo uma dessubjectivação. Por exemplo, a primeira possibilita um hábito e a segunda o corte nesse mesmo hábito levando à criação. Para tal deve-se reconhecer a impropriedade da experiência. A experiência é um acontecimento. O que nos acontece acontece de modo impessoal, é-se envolvido por uma bruma de micro-percepções cujas singularidades constituintes se conectam a esse espaço virtual do *singrama* (imediatamente) e só num segundo momento se vêem diagramatizadas, ou seja, tornadas subjectivas e significantes pela captura mimética de apropriação e constituição do próprio, solidificando a bruma numa macro-percepção.

##### 4.1. Em torno do Acontecimento.

A novidade introduzida por Deleuze no conceito de acontecimento poder-se-á resumir, talvez e exclusivamente na LS — exclusivamente porque em Le Pli (PI), a partir de Leibniz e de Whitehead, o acontecimento é já diferente — no seguinte: o acontecimento é o que há no *entre-deois*, o que surge no meio, na fronteira entre a linguagem e o mundo ou estado de coisas. Há essa feliz imagem — ou poderíamos falar de metáfora, sabendo, contudo, do seu ódio ou horror após Anti-Édipo (AE)? — do cristal crescendo e transformando-se pelas bordas; e os bordos como os limites ou tangenciais à linguagem e ao mundo, aquilo que, acontecendo no mundo e sendo expresso pela linguagem, “se distingue da proposição e (...) se distingue dos estados de coisas. Melhor ainda, ele é o duplo diferenciante das significações duma parte, dos estados de coisas da outra parte”.<sup>113</sup> Esta partilha diferenciante, se assim nos podemos exprimir, é igualmente legível no mundo como os Estóicos concebiam a filosofia, a moral e a física, tal como nos chegou por Diógenes de Laércio, ou seja, um ovo.<sup>114</sup> Quando Deleuze aborda, na vigésima série, o problema moral dos Estóicos, ele próprio reconhece que o exemplo e a explicação de Diógenes são demasiado sérios faltando o humor. Ora, nessa introdução ou referência ao humor, já aí, Deleuze ataca o

<sup>113</sup> ZOURABICHVILI, 2004: 37-38.

<sup>114</sup> Tal como, mais tarde, Deleuze para conceber o passo adiante do CsO, entre AE e MP, embora com largas diferenças.

problema da linguagem quanto ao acontecimento, a demasiada importância dada ao papel da significação na proposição, como entidade plena. Deleuze pede-nos para “imaginar um discípulo colocando uma *questão de significação*: o que é a moral, ó mestre?”<sup>115</sup> e o mestre, em vez de encetar todo um discurso acedendo à essência do objecto em questão, nada profere mas exprime, dá início a toda uma «coreografia expressionista» de Chaplin ou Keaton para mostrar, com o ovo aberto, como filosofia, moral e física se misturam, se ligam, sendo a moral o lastro “entre os dois pólos da casca lógica superficial e da gema física profunda”.<sup>116</sup> Dizer difere em natureza da real efectuação, da correspondente efectuação do acontecimento. Com a efectuação deparamo-nos com dois tempos sucessivos, antes e depois, enquanto que pela linguagem somos introduzidos no próprio instante, nesse espaço mínimo entre o antes e o depois. A efectuação promove a disjunção exclusiva, enquanto a linguagem produz a síntese disjuntiva própria do acontecimento e é essa diferença que, para Deleuze, faz o sentido. Todavia, esta íntima ligação entre linguagem e acontecimento, por um lado e, por outro, mundo e estado de coisas, a mistura de corpos, não afirma uma equivalência directa entre o que se passa num plano, digamos, lógico ou racional ou ideal e, num outro plano, o empírico, mas bem duas interpretações da relação entre linguagem e mundo. Aliás, Deleuze fala-nos mesmo de dois planos distintos, um real e profundo dos corpos e outro ideal e de superfície dos incorporais.

Segundo Deleuze, a moral estóica “consiste em querer o acontecimento como tal, isto é, em querer o que acontece enquanto acontece”.<sup>117</sup> Mas, como indica logo de seguida, é necessário relacionar o acontecimento “à unidade das causas como *Physis*”.<sup>118</sup> Ora, os estóicos alteraram a relação causal, tal como apresentaram dois planos do Ser, um profundo e outro de superfície. O que há por todo o lado são corpos e misturas de corpos que se relacionam, por sua vez, com uma dupla leitura simultânea do Tempo. Porém, como alteraram a relação entre causa e efeito? Definem duas espécies de coisas, os *corpos e estados de coisas*, por um lado e, por outro, os *incorporais*. Os corpos “com as suas tensões, as suas qualidades, as suas relações, as suas acções e paixões”<sup>119</sup> determinados, igualmente, pelas misturas entre corpos, vivem no tempo presente extensivo *crónico*; são as *causas*, mas causas sem efeitos, causas de causas, encadeamento de causas.<sup>120</sup> É que os

<sup>115</sup> DELEUZE, 1969.: 167. “Il faut imaginer un disciple posant une question de signification : qu'est-ce que la morale, ô maître?”.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> *Ibid.*: 168. “consiste à vouloir l'événement comme tel, c'est-à-dire à vouloir ce qui arrive en tant que cela arrive”.

<sup>118</sup> *Ibid.* “à l'unité des causes comme *Physis*”.

<sup>119</sup> *Ibid.*: 13. “leurs tensions. leurs qualités, physiques, leurs relations, leurs actions et passions”.

<sup>120</sup> *Ibid.* “Il n'y a pas de causes *et* d'effets parmi les corps: tous les corps sont causes, causes les uns par rapport aux autres, les uns pour les autres. L'unité des causes entre elles s'appelle Destin, dans l'étendue du présent cosmique”.

*incorporais* não são simplesmente efeitos dos corpos, sendo embora causados por estes. Os incorporais são atributos lógicos ou dialécticos, verbos no infinitivo, devir ilimitado, os resultados das paixões e das acções, vivendo no tempo intensivo e instantâneo do *Aion*, ou seja, *acontecimentos*. A cadeia de causas, a mistura de corpos produz-se na profundidade, é o plano do real e da força, segundo Émile Bréhier<sup>121</sup>, enquanto os incorporais insistem como maneiras de ser à superfície do Ser, formando a sua própria cadeia de quase-causas.<sup>122</sup> Se em Aristóteles as categorias se diziam em função do Ser e daí decorria a relação causal entre a substância — como causa e sentido primeiro — e as categorias, como efeitos e acidentes, os Estóicos, operando essa cisão no Ser, vêem os estados de coisas como sendo não “menos seres (ou corpos) que a substância; eles fazem parte da substância; e, sob este título, opõem-se a um *extra-ser* que constitui o incorporal como entidade não existente”.<sup>123</sup> Mais ainda, “O termo mais alto não é pois o Ser, mas Alguma coisa, *aliquid*, na medida em que subsume o ser e o não-ser, as existências e as insistências”.<sup>124</sup>

É nessa unidade da *Physis*, um enorme Cosmos de corpos e de misturas, corpos-acções e corpos-paixões, que a moral estóica diz o Acontecimento. Mas aceder ao Acontecimento requer uma *adivinhação*,<sup>125</sup> uma leitura das superfícies dos corpos profundos, das linhas e pontos singulares intensivos. Essa moral, pois, prendida a uma adivinhação, oscila, de acordo com Victor

<sup>121</sup> Vd. *ibid.*:14.

<sup>122</sup> É interessante que Maturana e Varela apresentam também uma alteração na relação causal e duas leituras do tempo na sua análise das máquinas autopoieticas. Tempo e relação causal dependem unicamente do observador, é ele quem estabelece nas suas descrições a relação causa-efeito e um passado-presente-futuro na unidade. Há, assim, para a unidade (um organismo) acontecimentos nas quais as causas remetem a causas e efeitos a quase-causas ao modo estóico, enquanto se suspendem em contínuos instantes, por um lado e, por outro, para o observador e no se metadomínio descritivo da realidade (o ambiente, as unidades/organismos e as relações que se estabelecem entre ambos), uma relação em que efeitos remetem a causas e, conseqüentemente, encadeiam-se cronologicamente, inserindo nessa dimensão uma previsão: “The notion of causality is a notion that pertains to the domain of descriptions, and as such it is relevant only in the metadomain in which the observer makes his commentaries and cannot be deemed to be operative in the phenomenal domain, the object of the description” (1980: xxviii) e mais adiante: “The nervous system always functions in the present, and it can only be understood as a system functioning in the present. The present is the time interval necessary for an interaction to take place; past, future and time exist only for the observer. Although many nerve cells may change continuously, their mode of operation and their past history can explain to the observer how their present mode of operation was reached, but not how it is realized now, or what their present participation in the determination of behaviour is” (*ibid.*: 18), ou ainda “(...) time is a dimension in the domain of descriptions, not a feature of the ambience” (*ibid.*: 133). Mesmo em relação a nós, somente quando nos tornamos observadores de nós próprios e descrevemos representações de representações de representações de estados (aquilo que os dois autores determinam como auto-consciência) produzimos relações de causalidade e, conseqüentemente, um tempo.

<sup>123</sup> DELEUZE, 1969: 8. “les états de choses, quantités et qualités, ne sont pas moins des êtres (ou des corps) que la substance; ils font partie de la substance; et à ce titre ils s'opposent à un *extra-être* qui constitue l'incorporel comme entité non existante.”

<sup>124</sup> *Ibid.* “Le terme le plus haut n'est donc pas Être, mais Quelque chose, *aliquid*, en tant qu'il subsume l'être et le non-être, les existences et les insistances”

<sup>125</sup> *Ibid.*: 168. “L'interprétation divinatoire, en effet consiste dans le rapport entre l'événement pur (non encore effectué) et la profondeur des corps, les actions et passions corporelles d'où il résulte. (...) La divination est au sens le plus général l'art des surfaces, des lignes et points singuliers qui y apparaissent.”

Goldschmitt, entre dois pólos:

1) uma vontade de participar numa visão divina reunindo a profundidade de todas as causas físicas entre si na unidade de um presente cósmico, encontrando aí a adivinhação de um acontecimento resultante dessa união (causas e unidade);

2) querer o acontecimento, qualquer que ele seja, sem recorrer à interpretação, mas fazendo uso das representações que a efectuação do acontecimento dá.<sup>126</sup>

Esta oscilação é um caminho que todo o estóico — acrescentamos, todo o ser humano — deveria intentar proceder, que vai de um tempo cósmico, crónico, do acontecimento anterior à sua efectuação, a um tempo aiónico, do acontecimento puro na sua efectuação. Isto é, ligar o acontecimento às suas causas corporais e ligar o acontecimento à quase-causa incorporeal. Mas eis que aí surge um problema, a diferença entre representação e expressão, uma diferença que se refere ao próprio sentido do Acontecimento e aponta, por seu turno, a essoutra diferença, sublinhada por Deleuze, entre ideal e acidente. É que a representação alude a uma relação extrínseca de semelhança ou similitude com um objecto, enquanto o seu carácter interno refere uma expressão que não consegue representar: “A representação deve compreender uma expressão que ela não representa, mas sem a qual ela mesma não seria «compreensiva», e não teria verdade senão por acaso e de fora”.<sup>127</sup>

Ora, o grande Acontecimento estóico, ou o Acontecimento deleuzeano em LS, encontra agora a sua *expressão* máxima. Não há Acontecimento, a efectuação do Acontecimento, sem a sua contra-efectuação, sem o desejo de que aconteça, a *incorporação*, a *encarnação* do Acontecimento em nós, no próprio corpo, na carne — não só na *chair* mas talvez mais ainda na *viande* — não ser indigno daquilo que acontece, que nos acontece, nenhum ressentimento, nenhuma resignação. Significa isto: abraçar o Acontecimento, provocar uma mudança na nossa vontade, um salto da vontade orgânica para uma vontade «espiritual» no querer o Acontecimento. Mas isso não quer dizer, literalmente, querer o que acontece. Bem pelo contrário, é querer alguma coisa *no* que acontece, ou segundo as palavras de Deleuze: “O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera”.<sup>128</sup> Contra-efectuá-lo, seja o que for e qual for o Acontecimento, uma guerra, uma inundação, uma catástrofe, uma separação. E é exactamente por isso que Deleuze liga a contra-efectuação ao actor, que não só representa como

<sup>126</sup> Vd. *Ibid.*:169.

<sup>127</sup> *Ibid.*: 171. “La représentation doit comprendre une expression qu'elle ne représente pas, mais sans laquelle elle ne serait pas elle-même « compréhensive », et n'aurait de vérité que par hasard ou du dehors”.

<sup>128</sup> *Ibid.*: 175. “L'événement n'est pas ce qui arrive (accident). il est dans ce qui arrive le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend”.

incorpora o sentido do acontecimento, expressão do sentido, expressionismo corporal (voltaremos aqui mais adiante); como igualmente ao humor. Este Acontecimento não se reduz à particularidade, ao facto, ao pessoal. O Acontecimento é o *Eventum Tantum* que se esquivava a todo o presente, é impessoal, pré-individual, neutro, é o *on* das singularidades e “é por isso que não há acontecimentos privados e outros colectivos; como não há individual e universal, particularidades e generalidades. Tudo é singular e por isso colectivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual nem universal”,<sup>129</sup> como a morte blanchotiana.<sup>130</sup>

Na nona série de LS Deleuze argumenta, embora de forma inversa, que uma singularidade é um acontecimento ideal, para, logo de seguida, expandir o conceito de acontecimento constituindo-se este por um conjunto de singularidades, tais como os pontos de uma curva matemática, “um estado de coisas físicas, uma pessoa psicológica e moral”.<sup>131</sup> Portanto, não só a Singularidade é um Acontecimento<sup>132</sup> como igualmente é formada por outras mais singularidades. A singularidade é um

<sup>129</sup> *Ibid.*: 178. “C'est pourquoi il n'y a pas d'événements privés, et d'autres collectifs; pas plus qu'il n'y a de l'individuel et de l'universel, des particularités et des généralités. Tout est singulier, et par là collectif et privé à la fois, particulier et général, ni individuel ni universel”.

<sup>130</sup> A morte é um morre-se, mas a morte toma a forma de um Outro, de um Outro-Corpo. Para melhor expormos o nosso argumento apresentamos um curto exemplo retirado de uma novela de Maurice Blanchot, *Morte Suspensa* (1988). Dividida em duas partes, partida em dois tempos, esta novela retoma temas recorrentes da história da literatura, sempre presentes, visíveis ou invisíveis, mas sempre presentes a todos — o amor e a morte —, reunindo-se à volta de alguns substantivos, a «espera», o «atraso», a «suspensão». Somos obrigados a falar sobre isso, sobre a morte, sobre o amor, com palavras que os trazem, o amor e a morte, ao nosso rosto, ao nosso corpo, às nossas bocas, para os fazer presentes e adiá-los e, nesse jogo infinito, fazê-los inimigos e amigos da nossa vida, estranhos e conhecidos. Falar sobre amor e morte é fazê-los presentes e adiá-los, atrasar as suas vindas, deixá-los em espera, suspendê-los, ou procurar suspendê-los, suspender a sua experiência infável. Amor e Morte não são ditos, não se deviam dizer, não são essas as palavras que as dizem, tal como para os Hebreus o nome Dele é impronunciável, inaudito, infável. Falar de Amor e Morte é falar de outra coisa que não Amor e Morte. O Amor e a Morte nunca estão em nós, estão nos outros, sempre nos outros, conhecendo-os pelos outros, encarnando-os nos outros. O outro é que morre e nós seguimo-lo na morte, só falamos pela morte do outro e só podemos falar pelo amor através do outro, pelo amor ao outro que nos dá a experiência de «amor», tal como nesse pequeno momento da primeira parte da novela em que a mulher, depois de ter perguntado à sua enfermeira se ela alguma vez viu a morte, à qual a enfermeira lhe responde que já viu mortos, e a mulher diz “Não, a morte!” (26), mas que logo a verá, a morte. E mostra-a, quando já a falecer, no narrador sentado junto à cama, esse homem que também era a sua paixão: ora, aí está a morte, no outro, na paixão do outro. Num sentido paralelo, afastado nas conclusões mas próximo no diálogo da amizade, Levinas (2008: 230) conclui ao invés que não acedemos, deduzimos ou inferimos pela morte do outro a nossa própria. O outro morre, podemos ver o outro morrer, mas não temos a ideia da nossa futura morte por isso, por esse acontecimento. O que se ganha pela experiência da morte do outro é o medo da possibilidade da nossa morte, uma escrita da morte, a morte na nossa *somatografia*. De referir, igualmente, a impressionante e apaixonante leitura derrideana da curta novela de Blanchot “Instante da minha morte”, na qual Derrida afirma: “S'il y a un lieu ou une instance où il n'y a pas de témoin pour le témoin, ce serait bien la mort. On ne peut pas témoigner pour le témoin qui témoigne de sa mort, mais inversement je ne peux pas, je devrais ne pas pouvoir témoigner de ma propre mort, sauf et seulement de l'imminence de ma mort, de son instance comme *imminence différée*. Je peux témoigner de l'imminence de ma mort” (1998: 55). sobre a noção de somatografia vd. MACHADO SILVA, 2007. Sobre a morte e o amor, há que referir por excelência as obras “Nós dois ainda” e “O Luminoso afogado” de Michaux e Al Berto, respectivamente.

<sup>131</sup> DELEUZE, 1969: 67. “un état de choses physique, une personne psychologique et morale”.

<sup>132</sup> Acontecimento ideal, opondo-se Deleuze à interpretação do romântico Novalis, o qual afirmava a existência de dois ordens de acontecimentos, os ideais e os acidentais. A diferença fulcral é exactamente esta: o acontecimento é



ponto intensivo (a sua extensão são as suas próprias linhas intensivas que ligam a diferentes singularidades). As singularidades, pelo que se depreende da linguagem deleuzeana, diferem entre si por diferenças de potencial. Aliás, todos os adjetivos e substantivos que qualificam e caracterizam a explicação do filósofo são dotados de vibrações energéticas, dispêndios de forças, variações de intensidade. Todavia, o que melhor caracteriza, ou o que realmente determina a «natureza» de uma singularidade é a sua origem ou domínio à qual pertence: é neutra, é do lado da neutralidade. Um nó, um ponto vibratório, intensivo, “essencialmente pré-individual, não-pessoal, aconceitual. Ela é completamente indiferente ao individual e ao colectivo, ao pessoal e ao impessoal, ao particular e ao geral — e às suas oposições”.<sup>133</sup> Talvez possamos equivaler sempre Acontecimento e Singularidade. Um acontecimento é sempre uma singularidade. Ou então, uma singularidade só se torna acontecimento quando não expressa pela linguagem. Pensamos, porém, que, contrariamente a Deleuze, se o acontecimento é um efeito incorporal e sendo ele dependente da linguagem; e sendo esta igualmente a grande fixadora de limites e a grande criadora de realidades — embora também capaz de eliminar esses mesmos limites que estabelece — deduzir o acontecimento como equivalente ao paradoxo, de identidade infinita, não estará inteiramente correcto, quando são as singularidades que são infinitamente anónimas. Não é o acontecimento um paradoxo; é o dizê-lo pela e na linguagem. E se o acontecimento equivale ao paradoxo, se ele é paradoxal, assim é pelo que o constitui, pelas singularidades. Consideramos, pelo nosso lado, que o acontecimento da linguagem que diz o Acontecimento, isto é, a promoção dessa efectuação, é ele próprio instaurador de bom senso e de senso comum, os quais se opunha Deleuze através do seu LS e Diferença e Repetição (DR). Ora, mas se assim é, acontecimento e singularidade já não se equivalem, já não são sinónimos? Não serão quando o acontecimento é efectivado, quando é acidente. A diferença existente, então, entre acontecimento ideal e acidente é também do campo da linguagem, partilham a natureza do dito e do não-dito. Dizer um acontecimento, sonorizar em significantes e significados as vibrações das suas singularidades, é individualizá-lo, torná-lo pessoal, dotá-lo de conceitos. Ora, isso é o acidente. É o acidente que acontece ao *Eu*, ao *Me*, ao *Mim*, a ele, ao Outro. É uma apropriação, quando o Acontecimento é “indiferente”, melhor, *neutro*, tal como o exemplo da batalha no início da décima quinta série:

---

sempre ideal e difere da sua efectuação espaço-temporal, comunicando com um só e mesmo Acontecimento, sendo o seu tempo o Aion, o infinitivo em que subsiste e insiste e não, como o acidente, o presente, que o efectua e o faz existir. Vd. *ibid.*: 68.

<sup>133</sup> *Ibid.*: 67.” (...) pré-individuelle, non personnelle, a-conceptuelle. Elle est toute à fait indifférente à l'individuel et au collectif, au personnel et à l'impersonnel, au particulier et au général — et à leurs oppositions”.

“(…) A neutralidade, a impassibilidade do acontecimento, a sua indiferença às determinações do interior e do exterior, do individual e do colectivo, do particular e do geral, etc., são mesmo uma constante sem a qual o acontecimento não teria verdade eterna e não se distinguiria de suas efectuações temporais. Se a batalha não é um exemplo de acontecimento entre outros, mas o Acontecimento na sua essência, é sem dúvida porque ela se efectua de muitas maneiras ao mesmo tempo e que cada participante pode captá-la num nível de efectuação diferente no seu presente variável”.<sup>134</sup>

#### 4.2. Corpo sem Órgãos (CsO), experiência e experimentação.

Conquanto se aliem crítica e intrincadamente, em AE, psicanálise e capitalismo, debruçar-nos-emos nas questões políticas que digam respeito à construção do corpo e consequente subjectividade. Não é nosso intuito discutir o político, antes aquilo que nos parece anterior, ou seja, o problema de um modo de existência ético-estético. A nossa é uma posição altamente discutível, é certo, nem queremos, como já afiançámos antes, proceder por uma procura de origens, ou da origem; o modo de existência e o político andam a par, um modo de existência é já um gesto político. Se, como cremos, a ética surge no *encontro* de, no mínimo, dois corpos, igualmente entendemos o aparecimento do político somente quando dois modos de existência desencadeiam um processo do qual sairá o *comum*, uma comunicação de diferenças, uma marca que se arrasta para o outro, trazendo consigo a abertura e a partilha de um outro tempo e espaço. Porém, previamente a esse *encontro* do qual ética e política são possibilidades, é necessária a construção de um território com seus traços intensivos, suas diferentes velocidades de fluxos, *uma vida*; por outras palavras, um *êthos*, um modo de existência, um Corpo.

Se antes, em LS, o corpo sem órgãos era uma entidade própria do esquizofrénico, operando na zona da profundidade e destruindo a organização da superfície, a qual promovia e garantia o sentido entre corpos e palavras, com as suas palavras-acção, palavras-grito, palavras-sopro; em AE, pelo contrário, torna-se o corpo do desejo do qual o esquizofrénico faz a experiência-limite do desejo enquanto improdutivo, aquilo que interrompe a interrupção do processo de produção de desejo — o sofrimento do esquizofrénico decorre da interrupção do processo, entendida enquanto sedimentação da identidade produto-produzir, a organização de um organismo. O CsO diz-se pleno porque nele os fluxos transformam-se num puro fluido em estado livre e sem cortes (daí também o

<sup>134</sup> *Ibid.*: 122. “La neutralité, l'impassibilité de l'événement, son indifférence aux déterminations de l'intérieur et de l'extérieur, de l'individuel et du collectif, du particulier et du général, etc., sont même une constante sans laquelle l'événement n'aurait pas de vérité éternelle et ne se distinguerait pas de ses effectuations temporelles. Si la bataille n'est pas un exemple d'événement parmi d'autres, mais l'Événement dans son essence, c'est sans doute parce qu'elle s'effectue de beaucoup de manières à la fois, et que chaque participant peut la saisir à un niveau d'effectuation différent dans son présent variable”.

seu carácter improdutivo, ou seja, não havendo cortes não há produção de fluxos, pelo que leva as máquinas à avaria — outra característica importante das máquinas desejantes é o de somente funcionarem avariadas ou avariando-se). Assim, partindo de Artaud, os dois pensadores identificam o CsO com o instinto de morte, ou o seu modelo, “[porque] o desejo *também* deseja a morte, porque o corpo pleno da morte é o seu motor imóvel, tal como deseja a vida, porque os órgãos da vida são a *working machine*”.<sup>135</sup> Conquanto seja improdutivo o CsO é produzido aquando a síntese conectiva e a constituição da identidade produto-produzir. Assim, ele não é de todo uma imagem do corpo, não é a imagem do corpo próprio produzido pelo inconsciente. De acordo com Sibertin-Blanc, o CsO testemunha “um investimento desejante de uma *vida não orgânica das máquinas-órgãos*, indiferente ao corpo orgânico como objecto completo, como termo de relações objectuais e como suporte de identificação”.<sup>136</sup> Porém, não deixa de reenviar para um corpo vivido ou ao vivido corporal, como esclarece Zourabichvili, embora “não ao vivido ordinário que descrevem os fenomenólogos”.<sup>137</sup> Ele é propriamente um corpo sem imagem e o limite do corpo vivido.<sup>138</sup>

Deleuze e Guattari apresentam-nos duas explicações do movimento vital produtor de um sujeito, a que eles chamam de via curta e via complexa. A primeira diz-nos que, sobre o CsO, os vários pontos de disjunção formam círculos convergentes em torno das máquinas desejantes e o sujeito, produzido como resto exterior à máquina, passa pelos círculos, de círculo em círculo e por todos os estados que formam o círculo; a máquina está no centro e o sujeito desloca-se na sua periferia, na margem, no contorno dela, sem identidade fixa — isso seria ficar preso a um só círculo repetindo um estado — completamente descentrado e concluindo-se em cada círculo-estado que percorre. A segunda via afere que o sujeito nasce a cada estado intensivo, a cada ponto da série intensiva, consumindo-o e renascendo no seguinte, sendo que cada ponto o determina, determina o

<sup>135</sup> DELEUZE e GUATTARI, 1973: 14. “Car le désir désire *aussi* cela, la mort, parce que le corps plein de la mort est son *moteur* immobile, comme il désire la vie, parce que les organes de la vie sont la *working machine*”. Itálico dos autores.

<sup>136</sup> 2010: 38. “un tel investissement désirant d'une *vie non organique des machines-organes*, indifférente au corps organique comme objet complet, comme terme de relations objectales, et comme support d'identification”. Itálico dos autores.

<sup>137</sup> *Ibid.*: 16. “non pas au vécu ordinaire que décrivent les phénoménologues”.

<sup>138</sup> Sobre a problemática do CsO chamamos a atenção para BUCHANAN, 1997 que, com muita clareza, resume bem a confusão e a crítica em torno do conceito. Para o autor, tudo surge de uma incompreensão (*mistaken perception*). Essa percepção errada decorre do entendimento de que o corpo-organismo e CsO, enquanto conceitos, não compõem qualquer diferença real, uma vez que ambos são exemplos de agenciamentos, significando isto que nenhum dos dois conceitos têm o que tradicionalmente se denomina por órgãos. Enquanto agenciamentos corpo-organismo e CsO são compostos por outra coisa que órgãos. O erro intensifica-se porque, tal como Deleuze e Guattari afirmam, o CsO é a base potenciadora de todos os corpos, ou do que afirmam acerca dos corpos. Para Buchanan o CsO não pode ser a base para o entendimento que Deleuze e Guattari têm relativamente ao corpo, uma vez que o CsO é uma consequência deste. O CsO não pode ser o ponto de partida.

seu estado de alta ou baixa intensidade.<sup>139</sup> O mais importante, parece-nos, é que anterior ao sujeito (delirante e alucinatório, pensante e determinando uma certa empírica subjectivante e significante) “o estado vivido é primeiro em relação ao sujeito que o vive”.<sup>140</sup> E é importante, uma vez que nos aponta em direcção à experiência enquanto vivente, enquanto impessoal, pois quando dizem ser primeiro o estado vivido em relação ao sujeito, afirmam a primazia e a imediaticidade da experiência-singularidade ou acontecimento.

O nosso Corpo não perde esta relação maquínica, ela ocorre essencialmente sem um sujeito pensante e projectante, ou seja, (toda) a experiência, tal como temos vindo a apresentar com o conceito de acontecimento, dá-se tal como o tríptico maquínico da produção de desejo, corte(extracção)-registo-consumo. Por outras palavras, o que é cortado, registado e consumido são, justamente, blocos de sensação (afecto-percepto). O modo como o Corpo se relaciona com o mundo, como experiência e como se vai criando enquanto corpo-experiência (arrancando as singularidades, formando as suas séries heterogéneas), encontra em toda esta fundamentação das máquinas desejanças o seu substracto. As experiências, enquanto um vivente ou *vivendo* e não um vivido, designam, precisamente, estas quantidades intensivas marcando pontos altos e baixos consumidas por um eu, sempre em construção. O movimento desse eu, ou sujeito, pelos círculos, atravessando os estados, é o movimento do *ponto de atenção*, ele próprio sem identidade; se há identificação, como dizem os autores, é em relação a zonas de intensidade, com a singularidade que é a experiência vibrando sempre e não com a rememoração que a torna um vivido. Cada singularidade retorna à vida não orgânica que há na vida orgânica; a vida orgânica, no fundo, é só um modo da vida se dar entre outros.

Ora, não só o funcionamento da máquina desejança se assemelha ao modo como pensamos ser escrita/inscrita uma experiência no Corpo, como igualmente o corpo sem órgãos nos ajuda a esclarecer certos pontos do que temos vindo a apresentar enquanto *singrama*, dando maior expressão à relação entre experiência e experimentação. Por um lado, se tomarmos o Corpo como uma máquina molar composta por máquinas desejanças, com suas máquinas-órgãos e seus fluxos,

---

<sup>139</sup> Este contínuo nascer de um sujeito a cada estado intensivo, os quais a nível neuronal terão a sua representação, vai ao encontro da ideia de que o corpo é o referencial para a criação de um eu em António Damásio. “As representações primordiais do corpo em acção poderão desempenhar um papel na consciência, o que talvez seja ainda mais importante. Proporcionam um núcleo central para a representação neural do eu e deste modo forneceriam uma referência natural para o que acontece no organismo, no interior ou no exterior das suas fronteiras. Esta referência-base no corpo propriamente dito eliminaria obviamente a necessidade de atribuir a produção da subjectividade a um homúnculo. Ao invés, existiriam sucessivos estados do organismo, cada um deles numa nova representação neural, em múltiplos mapas concertados momento a momento, e com cada um deles ancorado ao eu existente num determinado momento” (2011: 302).

<sup>140</sup> DELEUZE e GUATTARI, *op. cit.*: 27. “l'état vécu est premier par rapport au sujet qui le vit”.

não só se torna clara a inscrição da experiência, apontada há instantes, como também o *eu* se apresenta, precisamente, como uma produção constante cujo propósito é o de consumir (atravessar, passar, percorrer) os estados intensivos, ou seja, as séries de singularidades — explicitaremos esta noção de séries de singularidades mais adiante, quando a tratarmos do corpo apresentado por Deleuze em LS — por outras palavras, um *eu* que se transforma gradualmente nunca chegando a se constituir totalmente como tópica unitária. Por outro lado, esta dimensão do Corpo que o elevaria à maior expressão de um empirismo radical, na verdade é reduzida. Torna-se claro, então, como uma subjectividade se constrói: conectado a moles de máquinas sociais e técnicas, que o formatam no sentido de o tornar eficiente para o funcionamento destas em detrimento do «mau» exercício desejanter, tornando-o um *organismo social-técnico*, as suas forças e potências e as associações livres são bloqueadas. Reduz-se o corpo a mero utensílio de um Eu unitário, de identidade fixa. Um corpo perde o seu valor potencial, ou devém simples *moeda viva* e se perde igualmente toda a dimensão da sensação como anterior ao Eu interpretante, significante e subjectivante. O problema vem, precisamente, do facto de um corpo nascer logo imerso no *socius*, ele é imediatamente peça de uma máquina social, uma estrutura molar enquanto grupo sujeitoado,<sup>141</sup> que subordina o corpo sem órgãos — enquanto perigosa experiência limite, ou experimentação, como veremos mais adiante, indicando a construção de um *êthos*, um modo de existência — e suas máquinas desejanter. As máquinas desejanter de um Corpo vêm-se, mal esboçam as suas primeiras conexões, reprimidas, reorientadas, bloqueadas e redistribuídas de modo a responder ao bom funcionamento da máquina social em que foi gerado.

Como Deleuze e Guattari afirmam, tudo se passa no CsO com as suas duas faces.<sup>142</sup> As máquinas sociais técnicas molares sujeitam as máquinas desejanter moleculares a vários dispositivos, tais como o familiar, o escolar, o exército, o laboral, os quais produzem um *corpo-organismo* (corpo-quotidiano) que compõe uma distribuição sedentária das máquinas e dos fluxos,

<sup>141</sup> O termo *grupo sujeitoado* surge ao lado de *grupo-sujeito*, como os dois pólos dos investimentos colectivos que definem todo o fantasma como sendo essencialmente fantasma de grupo. Deleuze não só se liberta de um conceito que lhe foi de extrema importância em LS, como, com Guattari, elide a condição individualizante do conceito psicanalítico. Os investimentos do inconsciente dão-se de modo colectivo, como organização molar ou molecular de multiplicidades. Assim, a primeira, os grandes conjuntos, subordina moléculas, enquanto a segunda, as micromultiplicidades, subordina os fenómenos estruturais de grande massa. O grupo-sujeitado refere-se ao investimento molar “aussi bien dans la forme de souveraineté que dans les formations coloniales de l'ensemble grégaire, qui réprime et refoule le désir des personnes”; o grupo-sujeito refere-se às multiplicidades, “qui portent le désir comme phénomène moléculaire, c'est-à-dire objets partiels et flux, par opposition avec les ensembles et les personnes”. *Ibid.*: 333.

<sup>142</sup> *Ibid.*: 334. “Les deux faces du corps sans organes sont donc celle où s'organisent, à une échelle microscopique, le phénomène de masse et l'investissement paranoïaque correspondant, l'autre, échelle sub-microscopique, où s'agencent les phénomènes moléculaires et leur investissement schizophrénique. C'est sur le corps sans organes, en tant que charnière, frontière entre le molaire et le moléculaire, que se fait le partage paranoïa-schizophrénie”.

das suas potências e singularidades, oposto ao CsO. Entre o corpo-organismo e o CsO jogam-se as duas posições descritas em AE, o paranóico e o esquizofrénico; e nelas a *mimésis* e a *poiésis* agem de modo a caracterizar o processo que subjaz essas produções. O corpo-organismo é o corpo mimeticamente sujeito, onde em tudo procura uma identificação, um acordo aos esquematismos sociais. A *mimésis* deve, assim, caracterizar o processo de construção de um corpo eficiente no seio de uma máquina social técnica. Outro será o corpo tomado poiéticamente deparando-se com o seu modo de dar no CsO (entendido como corpo de experimentação), encontrado o mais das vezes em certos estados nas práticas artísticas, com outros modos de eficiência, embora mais liberto — senão totalmente liberto, por momentos — das sujeições molares. As duas forças do *singrama*, a *mimésis* e a *poiésis*, são as forças que conduzem aos dois modos de investimento dados no *inconsciente* — toda a parte de sombra não acolhida, não atendida, pelo *ponto de atenção* — tal como proporcionam as diferentes condições que permitem uma máquina ser orgânica, técnica ou social, ou então desejante.

Uma vez que falámos de empirismo e de superfície, quanto ao *singrama*, devemos ressaltar o seguinte: o *singrama* não deverá ser tido por uma *tabula rasa*, mas propriamente uma superfície de inscrição, que é todo o Corpo, material e imaterial, ou corporal e incorporeal, superfície condicionada pelo acaso genético. Implica, pois e desde logo, vias orientadoras de relação com o mundo e os outros corpos, mas também, sendo o *singrama* todo o Corpo e este uma expressão de *uma vida*, que esta tem já inscritas vias orientadoras. Por outras palavras, *uma vida* compõe-se de singularidades (componentes, relação cinética) e do par *mimésis-poiésis* (relação dinâmica). No seu movimento, *uma vida* compõe as singularidades segundo padrões — ritmos compostos pela relação da *mimésis* com a *poiésis* — e segundo uma certa velocidade, ou estado de repouso *uma vida* compõe segundo um ritmo encontrado um corpo que a exprime (o corpo é esse ritmo movendo-se a uma certa velocidade, certas velocidades das singularidades compõem a matéria, outras o som, a luz, etc.). A partir do momento em que *uma vida vem à vida na expressão de um corpo*, fica determinado um esquema mimético, uma estrutura que condiciona a sua relação com *uma Vida*, com o mundo, a realidade. O que depois se dará, ou seja, como esse corpo interage com o mundo, como é afectado pelas experiências, embora condicionado pelo mapa da primeira composição, pela estrutura ou esquema mimético de «origem», cada experiência, cada acontecimento transforma essa vida, inscreve-se no *singrama*, traça novas sentidos, direcções.<sup>143</sup> É nesse sentido que as máquinas

<sup>143</sup> DAMÁSIO, 2012: 215: “O que há, no fundo, é uma série de *correspondências* que tem vindo a ser produzida através de uma longa história da evolução, uma série de correspondências entre as características físicas dos objectos, que são independentes de nós, e o menu de possíveis respostas que o organismo pode dar a essas

desejantes e as máquinas autopoieticas se aproximam quase até à sua indiscernibilidade.

Se pensarmos o *singrama* como sendo, por exemplo, um sistema nervoso e cognitivo de uma máquina autopoietica, deveremos, à luz de Maturana e Varela, esclarecer as peculiaridades destes dois sistemas: um sistema cognitivo define um domínio de interação com o mundo na qual uma máquina autopoietica pode interagir no sentido de se auto-preservar, de preservar a sua homeostasia. Como tal, o processo de cognição é a acção (o movimento da máquina e conexões que estabelece), bem como o seu comportamento nesse domínio. A cada interacção o seu estado interno transforma-se com o intuito de procurar o seu equilíbrio. Enquanto que para organismos sem sistema nervoso as relações com os eventos físicos permanecem exteriores ao seu domínio de interacções, noutros mais complexos o sistema nervoso dilata o domínio tornando-o igualmente interno e os eventos físicos tornam-se «puras relações» com a interiorização.<sup>144</sup> Certos organismos, tal como o animal humano, desenvolvem uma capacidade de interação com os seus próprios estados internos (resultantes de interacções externas e internas) e essas «puras relações». É um estado aparentemente paradoxal, segundo os autores, uma vez que estes estados e interacções parecem independentes e gerar um domínio cognitivo no seio de outro domínio cognitivo. Não se trata de outra coisa senão uma expansão, ou *do bra*, possibilitando o pensamento abstracto, na qual, como já descrevemos, nos tornamos observadores de nós próprios, produzindo representações das nossas interacções de modo descritivo e interagindo com elas:

“Qualquer interacção está representada [o que temos vindo a declarar como um esquema mimético, ou em LS como série de singularidades] no sistema nervoso [na dimensão corporal] pela sequência de estados de uma relativa actividade neuronal [dimensão incorporal] conduzindo à conduta que a gera; esta conduta deveria ser repetível ao ponto de que a interacção (sequência de estados de actividade relativa) é reproduzida, isto é enquanto a transformação histórica do sistema nervoso (aprendizagem) não a torne impossível”.<sup>145</sup>

---

características. O padrão neural atribuído a um certo objecto é construído de acordo com o menu de correspondências através de um processo de selecção de componentes e colocação espacial e temporal desses componentes. O que também acontece é que somos tão parecidos uns com os outros, no que respeita à nossa essência biológica, que acabamos por construir em relação ao mesmo objecto padrões neurais extremamente parecidos. Nada há de surpreendente, portanto, que o mesmo objecto provoque padrões neurais semelhantes e, conseqüentemente, imagens mentais semelhantes. E é por isso que podemos aceitar, sem qualquer protesto, que a ideia que temos em mente relativamente a um certo objecto seja como uma imagem em espelho desse mesmo objecto. Mas a realidade é bem diferente”.

<sup>144</sup> MATURANA e VARELA, 1980: 13. “The nervous system expands the cognitive domain of the living system by making possible interactions with «pure relations»; it does not create cognition”.

<sup>145</sup> *Ibid.*: 18. “Any interaction is represented in the nervous system by the sequence of states of relative neuronal activity leading to the conduct which it generates; this conduct should be repeatable to the extent that the interaction (sequence of states of relative activity) is reproducible, that is as long as the historical transformation of the nervous system (learning) does not make it impossible”.

Qualquer experiência e comportamento (e aqui englobamos qualquer movimento e acção no espaço sem a intervenção de uma intenção) está definido no sistema nervoso, inscrito naquilo que Damásio chama de *mapa neural*,<sup>146</sup> e altera o sistema nervoso bem como os mapas neurais. Porém, estas microscópicas mudanças, estas singulares transformações, não podem ser localizadas ou ditas próprias de cada experiência, como se ela viesse a traduzir um elemento essencial de um indivíduo integrando-se na sua *história*. Elas nada têm de próprio ou pessoal a um indivíduo. Cada indivíduo tem uma história de interações — Damásio afirma mesmo que o cérebro, tal como dissemos para o *singrama*, “não começa o dia como uma tábua rasa”, quando um animal humano nasce há já um mapa orientando como um “organismo deve ser gerido, como a vida deve ser organizada e como o organismo deve responder a certos acontecimentos exteriores. Uma enorme variedade de locais de mapeamento e das respectivas ligações neuronais estão presentes à hora do nascimento”.<sup>147</sup> Essa história é dependente da estrutura do organismo. Por outras palavras, o modo como uma vida se expressa num determinado corpo determina um domínio de comportamentos virtuais, “especifica o seu domínio de interações”.<sup>148</sup> Esta história expande-se com as transformações, expandindo por sua vez o domínio de estados. Contudo, não há qualquer diferença entre esquemas miméticos «inatos» e «adquiridos». Melhor, o «conteúdo» dos esquemas permanece impessoal, o que altera e diferencia é a nossa posição de observador quanto ao esquema. A impessoalidade decorre do facto de que “devido à variabilidade genética e somática não há dois sistemas nervosos idênticos entre animais da mesma espécie (particularmente se têm muitas células) [poiésis], e assemelham-se um ou outro somente no ponto em que estão organizados de acordo com o mesmo padrão geral [mimésis]. É a organização que define a classe e não uma qualquer conectividade particular, que determina o modo de funcionar de qualquer tipo de sistema nervoso”.<sup>149</sup> Dito de outro modo: o que compõe uma experiência, o seu bloco de afecto-percepto, é inteiramente impessoal, a-subjectivante e a-

<sup>146</sup> DAMÁSIO, 2012, 211-212. “Na minha perspectiva, as imagens que constituem a base da «corrente mental» são imagens de *acontecimentos corporais*, seja de acontecimentos que têm lugar na profundidade do corpo ou numa sonda especializada, próxima da superfície do corpo. O fundamento dessas imagens é uma colecção de mapas cerebrais, ou seja, uma colecção de padrões de actividade ou inactividade neural em certas regiões sensoriais. Esses mapas neurais representam, da forma mais abrangente possível, a estrutura e o estado do nosso corpo em todo e qualquer momento. Pouco importa que alguns dos mapas descrevam o mundo que nos rodeia, o mundo dos objectos físicos que interagem com o organismo em regiões específicas da nossa fronteira com o universo. Em qualquer dos casos, parte daquilo que acaba por ser mapeado nas regiões sensoriais do nosso cérebro, e que emerge na nossa mente sob a forma de uma ideia, tem a sua origem em estruturas do corpo que se encontram num determinado estado e em determinadas circunstâncias”.

<sup>147</sup> *Ibid.*: 220.

<sup>148</sup> MATURANA e VARELA, 1998: 170. “This structure specifies its realm of interactions”.

<sup>149</sup> *Id.*, 1980: 19-20. “Due to the genetic and somatic variability no two nervous systems of animals of the some species are (particularly if they have many cells) identical, and they resemble each other only to the extent that they are organized according to the same general pattern. It is the organization defining the class, and not any particular connectivity, which determines the mode of functioning of any given kind of nervous system”.



significante, nada há de pessoal naquilo que acontece, pelo que ela chega do mesmo modo a qualquer corpo. Mas então dir-se-ia que, pelo facto de cada corpo ser uma singularidade, uma única e irrepitível expressão de *uma Vida*, cada corpo será afectado de modo diferente conduzindo, justamente, a uma pessoalização dos dados da experiência. Se o nosso sistema nervoso é diferente do de outro animal humano, o que acontece pode afectar-me de um modo completamente inaudito e totalmente único, levando-nos a cair na ilusória crença de que o que acontece, acontece mim, *acontece-me*. É certo: *a cada corpo a sua realidade*; isso é afirmado igualmente por Maturana e Varela, não só quando apresentam uma máquina autopoietica com a sua estrutura e organização e como as duas se relacionam, mas também quando explicitam o funcionamento das células nervosas (neurónios) e do sistema nervoso:

“O modo como o sistema nervoso funciona está limitado à sua organização anatómica. O funcionamento do sistema nervoso tem dois aspectos: um que se refere ao domínio de interacções definidas pelo sistema nervoso (relações em geral); o outro que se refere à parte particular desse domínio e dado pela espécie (classes particulares de relações): *Diferentes espécies interagem com diferentes conjuntos de relações (têm diferentes nichos)*”.<sup>150</sup>

Não só *uma vida na expressão de um corpo* mantém a sua conexão à impessoalidade e neutralidade de *uma Vida*, por ser uma sua expressão, como o que acontece é igualmente impessoal e neutro, justo ao momento em que o que acontece a um corpo se vê tomado na rede de representações descritivas em que nos encadeamos quando nos dobramos enquanto observadores, descrevendo e criando representações atrás de representações. O que poderá parecer paradoxal é que, precisamente, cada *eu* é produzido e consumido a cada representação e, no entanto, persiste uma referência orientadora e consistente de um *eu*, o qual poderá dar a ilusão de pessoalidade ou propriedade do acontecimento. A persistente consistência desse *eu* que é produzido e consumido, de certo modo segue também a teoria dos fluxos deleuzo-guattariana. Porém, o que *acontece* dá-se num instante sempre anterior à produção do *eu*. Pelo que, o que acontece é irrevogavelmente impessoal e é apropriado aquando da produção do eu, porque “o nosso eu ou, melhor ainda, o nosso

<sup>150</sup> *Ibid.*: 21. “The way the nervous system functions is bound to its anatomical organization. The functioning of the nervous system has two aspects: one which refers to the domain of interactions defined by the nervous system (relations in general); the other which refers to the particular part of that domain and by a given species (particular classes of relations): Different species interact with different sets of relations (have different niches)”. Sublinhado nosso. Não se trata somente, como já se viu na nota anterior, que diferentes espécies interagem diferentemente, mas cada corpo, cada individuação varia numa linha de pertença a classe, variações mínimas que formam diferentes nichos, diferentes realidades ou modos de interagir com o real. O exemplo que Deleuze nos dá em *Diálogos* da carraça com o seu mundo de afectos aliando Espinosa e Uexküll vai no mesmo sentido que Maturana e Varela.

metaeu só «conhece» esse «agora» um instante depois”.<sup>151</sup> Ora, de acordo com Damásio, possuir uma base neural de produção de imagens [pensamentos], tais como as representações descritivas de eventos externos ou internos, como também estados internos, conjuntamente com possessão de uma base neural do eu, ou seja, a produção de um eu que é consumido no instante anterior a um novo acontecimento e que se apropria desse instante numa conexão fluídica consistente, não são o suficiente para a criação de uma subjectividade. Entre ambos, ou como superfície de reunião das duas bases, há um terceiro conjunto de estruturas neurais, uma “zona de convergência”<sup>152</sup> entre o corporal e o incorporeal, justamente o que temos vindo a descrever como *singrama*.

É necessário neste momento descrevermos o modo cognitivo de percepção de um acontecimento. Para tal trataremos da relação entre macro-percepção e as pequenas-percepções, as quais prolongam o nosso argumento de impessoalidade de toda a experiência.

### 4.3. A cada Corpo a sua Realidade. Corpo, experiência e pequenas-percepções

Segundo a leitura deleuzeana de Leibniz, o filósofo alemão concebe o corpo aderindo a ele uma necessidade moral, uma exigência, de acordo com dois princípios determinados a partir das mónadas. A sentença moral dita: “eu *devo* ter um corpo”,<sup>153</sup> seguindo dois argumentos que se opõem:

1) eu devo ter um corpo porque existe em mim uma obscuridade, há o obscuro em mim, sendo que esse obscuro é o fundo do espírito, ele é essa própria obscuridade ou contém em si o obscuro, numa palavra, é essa obscuridade inerente ao espírito que exige um corpo. É o que Leibniz denomina de “«matéria primeira»”,<sup>154</sup> ou seja e nas palavras do filósofo francês, “a nossa potência passiva ou a limitação da nossa actividade”.<sup>155</sup> É a exigência de se ter uma extensão ou ser resistência, o que afirma uma individuação, “exigência individuada de ter um corpo que nos pertence”.<sup>156</sup> No que toca às mónadas isto significa, de acordo com Deleuze, que pelo facto de existirem infinitas mónadas individuais deve haver a individuação de corpos, cada um ter um corpo, sendo que cada corpo é como a sombra de várias mónadas sobre uma só, ou, noutras palavras, devemos ter um corpo porque há obscuridade em nós, ao invés de haver obscuridade porque se tem um corpo;

<sup>151</sup> DAMÁSIO, 2011: 307.

<sup>152</sup> *Ibid.*: 309.

<sup>153</sup> DELEUZE, 2009: 113. “Je *dois* avoir un corps”. Itálico do autor.

<sup>154</sup> *Ibid.* “«matière première»”.

<sup>155</sup> *Ibid.* “notre puissance passive ou la limitation de notre activité”.

<sup>156</sup> *Ibid.* “exigence individuée d'avoir un corps qui nous appartient”.

2) porque o espírito tem em si uma zona de expressão clara e distinta deve-se ter um corpo, só aquilo que é expresso clara e distintamente tem uma relação com o corpo. Este segundo argumento decorre da seguinte dedução: a) cada mónada encerra em si um número de singularidades, de acontecimentos incorporais e ideais enquanto predicados e, embora não impliquem um corpo directamente, ou não é chamado a actuar, ele, o corpo, não deixa de estar presente; b) os acontecimentos singulares, enquanto predicados primitivos, constituem a zona clara de expressão e c) os acontecimentos têm necessariamente uma relação com o corpo que pertence a essa mónada que os inclua, eles encarnam no corpo agindo sobre ele:

“Brevemente, é *porque* cada mónada tem uma zona clara que deve ter um corpo, essa zona constituindo uma relação com o corpo, não uma relação dada, mas uma relação genética, engendrando o seu próprio «relatum». É porque nós temos uma zona clara que nós devemos ter um corpo encarregado de a percorrer ou de a explorar, do nascimento à morte”<sup>157</sup>

Mas que significam essa obscuridade e essa zona de expressão clara? Cada mónada exprime o mundo inteiro. Fá-lo, porém, de modo confuso, obscuro, pois cada mónada é finita e o mundo infinito. O mundo encontra-se dentro da mónada através de representantes com a forma de percepções, “*elementos actuais infinitamente pequenos*”,<sup>158</sup> micro-percepções sem qualquer objecto. É como, diz-nos Deleuze, se o fundo de cada mónada fosse composto de dobras infinitamente pequenas, que se dobram e desdobram em todas as direcções, dobras dentro de dobras, dobras em dobras, dobras sobre dobras, num modo confuso. São estas micro- ou pequenas-percepções que compõem as macro-percepções, apercebidas conscientemente, claras e distintas. Temos macro-percepções, vemos, ouvimos, cheiramos, sentimos clara e distintamente uma certa coisa, mas o modo como essa macro-percepção nos chega é através de um acolhimento de infinitas micro-percepções antecedendo e preparando a apercepção da macro. A antecedência e preparação são, no entender de Deleuze, um processo de desregulação ou desequilíbrio de uma macro-percepção, de modo a que a seguinte se dê clara e distintamente.<sup>159</sup> São, as pequenas-percepções, a inquietação de

<sup>157</sup> *Ibid.*: 114. “Bref, c’est *parce que* chaque monade a une zone claire qu’elle doit avoir un corps, cette zone constituant un rapport avec le corps, non pas un rapport donné, mais un rapport génétique, engendrant son propre «relatum». C’est parce que nous avons une zone claire que nous devons avoir un corps chargé de la parcourir ou de l’explorer, de la naissance à la mort”. Itálico do autor.

<sup>158</sup> *Ibid.* “*éléments actuels infiniment petits*”. Itálico do autor.

<sup>159</sup> Neste ponto, José Gil aproxima-se e afasta-se, simultaneamente, de Deleuze. Indo ao encontro de Deleuze, diz-nos José Gil que as pequenas-percepções “são unidades infinitesimais de articulação, à maneira dos fonemas; são os fonemas mudos da visão. Sustentando e assegurando a separação dos visíveis, libertam o seu sentido, prisioneiro ainda da inerência do corpo ao espaço” (1996: 52). Porém, mais adiante, vai de certo modo de encontro a Deleuze, uma vez que afirma igualmente contra Leibniz que “os movimentos das pequenas-percepções em direcção à forma

*uma Vida* em si, ou pelo menos do estado animado de um Corpo.<sup>160</sup> Enquanto que no domínio do macroscópico — o qual deverá ser entendido como o estado de consciência, embora preferamos de atenção, como veremos no capítulo 6 — sejamos capazes de distinguir o modo como de uma percepção se passa a uma outra, no domínio do microscópico a passagem é demasiado confusa, são infinitas as pequenas-percepções que preparam, compõem, ou permanecem como um resto de uma macro-percepção anterior. Uma macro-percepção é uma *complicação* clara e distinta, uma pequena-percepção é uma *implicação* obscura e confusa. Todavia, Deleuze questiona-nos: como se passa realmente de uma pequena-percepção a uma macro-percepção, das “pequenas percepções às percepções conscientes, das percepções moleculares às percepções molares”?<sup>161</sup>

A passagem não é uma mera totalização, trata-se antes de um encontro de heterogêneos de cuja relação diferencial resulta uma singularidade. O exemplo de Deleuze com a cor verde é assaz eficaz: o verde é o resultado do encontro do azul e do amarelo; embora, quer o azul, quer o amarelo, possam ser percebidos em si, se a percepção tender para o infinitamente pequeno ao ponto de desvanecer a percepção de ambos (relação diferencial como na matemática) então teremos o verde, mesmo se cada um, azul e amarelo, seja já ele um resultado de uma outra relação diferencial inapercebida, ou dependentes de variações de graus de claro-escuro.<sup>162</sup> Daí a sua afirmação, anteriormente exposta, de que a consciência é um limiar.<sup>163</sup> Contudo, as pequenas-percepções, sublinha o filósofo francês, não são partes da percepção consciente, são bem mais “requisitos ou elementos genéticos, «diferenciais da consciência»”.<sup>164</sup> Por mais pequenos sejam os limiares da consciência à percepção das pequenas-percepções elas sempre serão, a cada vez, menores, mas o modo como entram nas macro-percepções, ou seja, nas relações diferenciais para determinado

---

não originam uma macro-percepção, como se fôssemos do menos visível ao mais visível, do menos distinto ao mais distinto num *continuum* sem quebra: fazem nascer, sim, *formas invisíveis*, que dizem das formas visíveis mais do que elas próprias manifestam”. Isto deve-se ao facto de que na leitura de José Gil, as pequenas-percepções e o seu movimento anunciam qualidades intensivas: “percebemo-la como uma força que possui uma forma” (*ibid.*: 54). Ora, se como diz o filósofo português, a atmosfera — e aqui deveremos entender atmosfera como indo para lá da noção artística que José Gil dá, por exemplo, em *Movimento Total* (2001) e incluir o fluido gasoso dito ar ou atmosfera e que tudo impregna — é um espaço de forças onde as pequenas-percepções se movimentam sem terem ainda delineado uma forma, se elas aí estão como forças, singularidades e são as unidades infinitesimais de toda e qualquer experiência de percepção, deparamo-nos aqui, então, com um apoio na defesa da impessoalidade, pois nenhuma força aí está só para nós, não há qualquer pessoalização de uma força senão por um desequilíbrio narcísico e egotista.

<sup>160</sup> *Ibid.*: 115. “Les petites perceptions sont le passage d'une perception à une autre, autant que les composantes de chaque perception. Elles constituent l'état animal ou animé par excellence: l'inquiétude”.

<sup>161</sup> *Ibid.*: 116. “des petites perceptions aux perceptions conscientes, des perceptions moléculaires aux perceptions molaires”.

<sup>162</sup> Vd. *ibid.*: 117, onde se encontram, igualmente, os exemplo da audição de ondas, ou a descoberta da posição de uma noite bem dormida por alguém que adormece.

<sup>163</sup> Vd. página 35. *Ibid.*: 117. “Toute conscience est seuil”.

<sup>164</sup> *Ibid.*: 118. “réquisits ou éléments génétiques, des «différentielles de la conscience»”.

resultado, faz-se por uma selecção que produz “a qualidade que surge ao limiar de consciência considerada”.<sup>165</sup>

A relação macro/pequena-percepção explica a relação claro-obsuro (ou vive-versa). O fundo das mónadas é esse obscuro e caótico aglomerado de micro-percepções, *poeira do mundo*, que por relação diferencial vai como que consolidando (actualizando) a percepção clara e distinta, *rosa do mundo* — um exemplo mais grosseiro poderia ser a visualização de um fragmento de granito ao microscópio, no qual se vêem os quartzos, os feldspatos, as moscovites, como pequenas-percepções seleccionadas para compôr o granito e afastando-nos, até à visão macroscópica da rocha, temos à mão a macro-percepção individualizada dessa rocha magmática plutónica. A selecção pode muito bem ser entendida, parece-nos, como o processo de individualização de uma percepção. Toda a percepção passa por uma selecção de pequenas-percepções de modo a que produza a macro-percepção. Processo automático que envolve dois modos, um universal e um individual:

“Por um lado, de igual modo que o mesmo mundo está incluso em todas as mónadas existentes, elas apresentam a mesma infinidade de pequenas percepções, e as mesmas relações diferenciais que produzem nelas percepções conscientes estranhamente semelhantes. Todas as mónadas apreendem assim o mesmo verde, a mesma nota, o mesmo rio, e é em cada caso um só e mesmo objecto eterno que se actualiza nelas. Mas, por outro lado, a actualização é diferente de acordo com cada mónada, e não é nunca o mesmo verde, no mesmo grau de claro-obsuro, que duas mónadas apreendem. Dir-se-á que cada mónada privilegia certas relações diferenciais, que lhe dão desde logo percepções exclusivas, e que deixa as outras relações sob o grau necessário, ou, melhor, ela deixa uma infinidade de pequenas percepções subsistir nela sem entrarem em relações. No limite, portanto, todas as mónadas têm a infinidade de pequenas percepções possíveis, mas as relações diferenciais que vão seleccionar algumas para produzir percepções claras são próprias a cada uma. É neste sentido que cada mónada, vimo-lo, exprime o mesmo mundo que as outras, mas não têm menos uma zona de expressão clara que lhe pertence exclusivamente, e que se distingue da de qualquer outra mónada: o seu «departamento».”<sup>166</sup>

<sup>165</sup> *Ibid.* “la qualité qui surgit au seuil de conscience considéré”.

<sup>166</sup> *Ibid.*: 119-120. “D'une part, pour autant que le même monde est inclus dans toutes les monades existantes, celles-ci présentent la même infinité de petites perceptions, et les mêmes rapports différentiels qui produisent en elles des perceptions conscientes étrangement semblables. Toutes les monades perçoivent ainsi le même vert, la même note, le même fleuve, et c'est dans chaque cas un seul et même objet éternel qui s'actualise en elles. Mais, d'autre part, l'actualisation est différente suivant chaque monade, et ce n'est jamais le même vert, au même degré de clair-obscur, que deux monades perçoivent. On dirait que chaque monade privilégie certains rapports différentiels, qui lui donnent dès lors des perceptions exclusives, et qu'elle laisse les autres rapports en dessous du degré nécessaire, ou, bien plus, qu'elle laisse une infinité des petites perceptions possibles, mais les rapports différentiels qui vont en sélectionner certaines pour produire des perceptions claires sont propres à chacune. C'est en ce sens que chaque monade, nous l'avons vu, exprime le même monde que les autres, mais n'en a pas moins une zone d'expression claire qui lui appartient exclusivement, et qui se distingue de celle de toute autre monade: son «département»”.

Voltemos à nossa questão em torno da experiência, à luz do tema das pequenas e macro-percepções (uma percepção é, na verdade, uma experiência). Dizíamos que toda a experiência era um acontecimento, uma singularidade e, como tal, impessoal e a-significante; mas se é alguma coisa que acontece a nós, sentida/inscrita no nosso corpo, mesmo se só lhe damos importância de forma mediata — com a produção e consumo de um eu, como observámos —, noutra tempo e, por vezes, noutra espaço, como então afirmar a sua impessoalidade e a-significância? O tempo de toda a experiência é a do *instante*, como afirmámos. Assim o dar da experiência é tal qual a preparação, selecção e produção que vai das pequenas-percepções às macro-percepções. A experiência marca-se pela inscrição de singularidades dispostas em série seguindo um esquema mimético (relação diferencial); e uma experiência assemelha-se a uma outra por graus de intensidade, ou melhor, podemos até repetir a experiência e o bloco afecto-percepto ser tido por igual ou semelhante, porém, agida igualmente pela *poiésis*, é afectada por um processo de diferenciação e deferimento (*différance*) que a faz variar segundo graus de qualidade/intensidade (graus de clareza-obscuridade). A experiência, em si, é a chegada, a selecção, a produção e o resto das pequenas-percepções não tidas na relação diferencial, as quais não deixam de afectar a produção da percepção. É que a experiência não é só o que acontece, mas o que aconteceu e está para acontecer. É uma mancha, uma vibração, um pouco como uma gota de tinta caída sobre uma folha (o instante) e ao espalhar-se sobre ela expande-se em múltiplas direcções, com linhas e gotículas menores que traçam ligações a gotas anteriores ou que virão. A que virá, ou a que antecedeu, pode nada ter a ver com a precedente, não deixa, contudo, de fabricar uma relação, tanto mais clara ou obscura. É o rasto e o resto. Assim, uma experiência nada tem a ver com uma consciência que lhe dá fundo ou sentido, no sentido de significância. De mais a mais, a consciência é no geral um estado de atenção sempre sustido na macro-percepção do mundo, é o movimento para um estado de atenção, a disposição de um limiar. Mas sempre o ponto singramático, o distribuidor de singularidades, age ao nível das pequenas-percepções. O seu movimento nunca é para onde a atenção se dirige, por isso ele falha a sua identidade e a sua posição é de falta e de excesso. Ter consciência de si ou do que se está a passar a si é uma dobra do ponto, ele reverte-se sobre si dando a ilusão, quer de uma profundidade, quer da auto-consciência. É ele que põe e dispõe das singularidades, acolhe e selecciona as pequenas-percepções que preparam a macro-percepção, de acordo com uma predisposição genética, um encontro de acasos, já ele mundo, que filtra o mundo fora de nós. Como tal, toda a experiência é impessoal, todos os corpos passam pela experiência do frio, do calor, da fome, da sede, da queda, do

desejo, da paixão, etc., porém, cada um actualiza essas experiências segundo a sua zona de expressão, o seu departamento, a predisposição genética que filtra o mundo, fazendo variar os graus de qualidade/intensidade de uma experiência (o grau de clareza-obscuridade de uma percepção). Essa actualização, signo de uma individualização, é, igualmente, o modo como se pessoaliza uma experiência. Se a zona de expressão é o princípio de selecção — e, por sua vez, de individualização — a mesma procede por força da *mimésis*, a qual distribui e conglobera as pequenas-percepções, ou as singularidades, de acordo com uma conveniência, a melhor selecção possível da melhor repetição possível, ao contrário nunca teríamos a percepção do mar, de uma folha, daquele corpo aí, já visto. A individualização ou pessoalização e a selecção são como que uma *história*, ou melhor, a *expressão de uma realidade de um corpo*. Porém, o modo como uma determinada experiência já tida, ou a percepção de um objecto ou ser já antes percebido nos afecta, ou seja, como a sua qualidade ou intensidade varia em relação à experiência ou percepção semelhante, depende somente da *poiésis* que perverte a repetição da selecção — exemplo de como uma coisa qualquer já tantas vezes percebida ou experienciada por nós conquista, de um momento para o outro, uma relevância nunca antes reconhecida, à semelhança do *Unheimliche*.

Não queremos, com esta argumentação, elidir por completo a presença da consciência, ou estado de atenção, da experiência, Se há um carácter pessoalizante na experiência ele provém precisamente da atenção ao acontecimento. Acreditamos, como temos vindo a afirmar, que toda a experiência é impessoal exactamente no seu modo de se dar, uma imediatez que escapa à atenção tida enquanto *consciência* mas não a todo o espectro do *inconsciente*, ou seja, todo o espaço singramático que não está a ser percorrido pelo ponto de atenção, incluindo o próprio movimento do ponto que o faz escapar à sua identidade. Todavia, há um segundo movimento na experiência, este já acolhido pela atenção, o qual implica uma dobragem do ponto, uma reversão a si, uma escrita de si, mais ou menos diagramatizada. A pessoalização é o adquirir de uma clareza à luz de uma história, ou *narrativa*,<sup>167</sup> que se vai criando um pouco como uma ficção, construída tanto pelo

<sup>167</sup> Uma posição absolutamente contrária à nossa quanto ao papel da experiência e da narrativa, abordando também, como faremos mais adiante tratando da questão da experimentação, a importância destes elementos para a arte e a construção de si, pode ser lida no artigo-conferência de Paul Crowther *On why we need art — The Aesthetics of Self-Becoming* (2015). Para o autor, “art embodies *self-becoming*, i.e. the developing of one’s own individuality in relation to others, and symbolic compensation for things otherwise lost in the passage of time.” (3). Para Crowther, não só a experiência contém um princípio de unidade, para além de um sentido de continuidade provindo da rememoração, como essa unidade é desocultada na revelação de uma certa narrativa pessoal. Por outras palavras, Crowther está imerso por absoluto no domínio do observador: “the unity of self is determined by a set of interpretations of past, future, and counterfactuality, that converge on, and are realigned through the individual’s developing present” (9). Parece dizer-nos que só desse domínio há sentido, uma vez que não só recupera uma relação de casualidade entre experiência, como igualmente o que acontece acontece a mim e só nessa possessão e pessoalização há sentido: “the continuity of a human life demands narrative, because it has, in fundamental terms, a

próprio indivíduo como por outros — no romance *Ondas* de Virginia Woolf haverá personagem mais *superficial* (como uma tela em que se projecta ou se desenha qualquer coisa) e mais *profunda* (em torno de quem se faz a história, de quem mais se sabe, mais se conhece e, contudo, sem nunca se ouvir), mais presente na sua ausência do que Percival?

A pessoalização é o que se faz com uma experiência, ou seja, é em si uma experimentação, tanto podendo ser guiada de modo a ser uma resistência, ir aos poucos e poucos formulando-se um *êthos*, um modo de existência, como seguir uma via, que não deixa de ser experimental, mais próxima do senso comum e do bom senso, matizada pelo que em nós projectam, lançam, supõem e projectamos, lançamos, supomos, apagando aqui, adicionando ali, falhando acolá e falhando melhor. A experiência acontece a todo o momento e afecta-nos tal como as pequenas-percepções, imediatamente. Depois, através de vários crivos — como a linguagem — por uma auto-heterotanatobiografia (como diria Derrida), uma zona de expressão, criamos uma zona de propriedade, de pertença, a que chamamos «a nossa vida», as nossas experiências, que nada mais são que a constelação de um impessoal num vivido dito nosso (macro-percepção). O problema real, parece-nos bem, é que a dimensão da macro-percepção se sobrepõe à das pequenas-percepções, ou dito de outro modo, a dimensão da pessoalização, da apropriação, da história — cujas raízes se afundam num antro-po-logo-centrismo que data de Platão e vindo a ser desmontado por Foucault, Deleuze, Derrida e mais recentemente por Michel Onfray, entre outros — subsume todo o aspecto impessoal de um vitalismo ou empirismo radical. Ora, se a arte, ou uma certa arte — e para nós, as artes do corpo como o teatro, a performance, a dança — busca libertar no animal humano a vida que ele aprisionou, como afirma Deleuze na sua longa entrevista com Claire Parnet, *Abecedário*, é porque determina como sua questão de fundo justamente a impessoalização. Isto não significa o desaparecimento do animal humano, somente a forma-*Homem*. Ou, imaginando um argumento mais radical que se pudesse opôr a esta leitura: já que a vida é impessoal, o que poderá levar alguém a crer que significa sem importância, a morte de qualquer indivíduo não terá qualquer valor, dando azo a qualquer acto, à semelhança da pior leitura da sentença de Dostoievski. Bem pelo contrário, a

---

self-created, and creative unity of direction, however, vague. One's choices are exercised on the basis of one's sense of how one got here, and where, and with who, one wants to go next, and how soon, and in what order" (9). O que o autor identifica como as quatro competências cognitivas necessárias para fundar a base da experiência humana — forma simbólica, imaginação, empatia e estética — no nosso entender a partir de Deleuze e Foucault, entre outros pensadores, são ao invés a base da estrutura de apropriação de toda e qualquer experiência. Uma vez mais, o autor não sai da sua posição de observador: "They allow us to negotiate the horizon of space time, by making it meaningful through understanding and the projection of possibility, and through emotional involvement with others and the development of our own selves. In concert, they are the basis also, of an aesthetic narrative — a structure of self-becoming - that is basic to self-consciousness" (13).



afirmação de impessoalização da vida é o desaparecimento de uma certa imagem do *animal humano*, a da humanidade como estádio superior da evolução da vida que, por esse motivo, agora sim, dostoievskianamente afirma que depois da morte de Deus tudo é permitido. A impessoalização da vida e, no que nos concerne, da experiência significam a anulação dessa imagem, anulação do indivíduo para se arrancar a singularidade. É ir ao cerne do que um corpo pode. De um ponto de vista político, por exemplo, a mais bela ideia alguma vez imaginada pelo animal humano, a Anarquia, só será possível com o desaparecimento desta forma-*Homem* que perdura há milénios, tornando-se ele uma singularidade. O que implica que se o nosso corpo é a actualização possível de uma realidade que simultaneamente a informa, a cria, realidade como limite do corpo e este desta, que toda a organização política está já configurada, de certo modo, pela complicação a que chegou evolutivamente o nosso corpo — os modos comunitários e hierárquicos pela qual ele se rege (e com este *ele* afirmamos ainda uma entidade psicofísica) —, então o nosso corpo terá de se transformar ao ponto de que o crivo da pele se abra a tal dimensão que toda a nossa percepção da realidade seja a das pequenas-percepções, um corpo à semelhança dos Sopros de Klossowski em Baphomet. Que *um Corpo* seja um fluxo, *uma vida*, uma *hecceidade*. (Estamos a fugir ao tema, mas só ligeiramente, pois a radicalidade das artes do corpo têm como propósito a transformação ética, estética, política, económica, social e cultural do *animal humano*, enfim, o animal humano no seu todo, esta própria imagem que foge ao que pode).

Ora, José Gil sublinha, logo no primeiro capítulo do seu A Imagem-nua e as pequenas-percepções (1996) a dificuldade de se dar conta do primado de um vivido sensorial, que para nós se afirma como indiciador da impessoalidade, da neutralidade de toda e qualquer experiência enquanto acontecimento. A dificuldade vem “da ligação que a noção de experiência estabelece entre os sentidos e a consciência”:

“esta ligação define-se pela repercussão na consciência de uma modificação dos sentidos, por ocasião de acontecimentos cognitivos, práticos ou estéticos; e, como não há «vivido» ou «sentido» que não possua um sentido, a consciência não se limita a registar a «experiência» sensorial, fá-la sua, organiza-a, estrutura-a, imprime-lhe uma finalidade. Assim, a noção de experiência implica sempre uma coerência, uma ordem e uma unidade dos «vivididos» da consciência.”<sup>168</sup>

Vimos já que uma pequena-percepção é *uma força que possui uma forma*, uma força que constitui a potência de uma macro-percepção, tida então como aglomerado de forças, de pequenas-

---

<sup>168</sup> GIL, 1996: 24.

percepções. É justamente pela intensidade que uma experiência escapa a uma total pessoalização. A intensidade da força de uma pequena-percepção passa despercebida à *consciência* e à *inconsciência*, são, nas palavras de José Gil, “fenómenos de fronteira”.<sup>169</sup> Damos conta da impessoalidade da experiência, a qual vem do feixe de forças que a compõe depende, então, de uma variação no nosso estado de atenção, de modo a prestar atenção ao que passa despercebido. É como se nos situássemos no espaço do intervalo dos dois tempos de uma experiência, “tomamos consciência de que não nos apercebêramos daquilo que, todavia, era percebido no momento”.<sup>170</sup> Como dissemos anteriormente, consideramos a *atenção* como a condição para a *consciência*, sendo a consciência uma dobra da atenção, momento em que representamos a descrição de uma representação, no sentido exposto por Maturana e Varela. Contudo, no animal humano há predominância das dobras e desdobras, da consciência e auto-consciência sobre a atenção, sendo esta mais reconhecida como um estado dos animais não humanos, precisamente na sua conexão ao ambiente, razão pela qual tenhamos aproximado a atenção ao um eu ecológico (*ecological self*). Ora, as pequenas-percepções podem ser apreendidas em dois momentos: “quando impressionam os sentidos sem impressionar a consciência, e quando se fazem lembrar à memória. E nós não apreendemos as pequenas-percepções enquanto tais (enquanto infinitesimais, imperceptíveis, intersticiais) a não ser porque elas começam por forçar (e após um intervalo, «por pequeno que seja») a atenção e a consciência”.<sup>171</sup> Se a inscrição das singularidades ou das forças que compõem as pequenas-percepções no *singrama* se dá no instante do intervalo entre atenção e consciência; e se a consciência é já um outro nível de um estado de atenção, mais *complexo*, mais dobrado, diríamos mesmo mais diagramatizado, só a atenção, enquanto modo de apreensão incorporal pode percorrer desimpedida e de forma impessoal o *singrama*. Razão pela qual definimos o par de forças *mimé-sis-poié-sis* como um *ponto de atenção* na superfície singramática, porque só dando, só prestando *atenção* a um trilho na superfície, a um diagrama de forças, provocamos a dobra de uma consciência de um «eu» e de uma subjectividade. Assim, só um trabalho sobre a atenção e pela sua impessoalização, correndo o risco de se dobrar para reconhecer o intervalo — e talvez é precisamente este reconhecimento da pequena-percepção instalada no intervalo que provoca a consciência — é que se pode, por sua vez, recuperar as singularidades capturadas nos diagramas. O trabalho sobre a atenção torna-se, assim deste modo, numa *experimentação*.

Já avançamos bastante na dimensão incorporal. Talvez, por agora, o suficiente para que

---

<sup>169</sup> *Ibid.*: 12.

<sup>170</sup> *Ibid.*: 105.

<sup>171</sup> *Ibid.*

retornemos ao corpo, como superfície de inscrição dos acontecimento, lembrado Foucault. Muitas ligações que foram estabelecidas têm de ser esclarecidas. Por exemplo, se o *singrama* é todo um *Corpo*, seguindo a lógica da dobra e da desdobra, ou da co-extensividade do *de-fora* no *de-dentro*, de que modo se expressa isso mesmo num corpo humano? Também devemos esclarecer a importância da linguagem na relação com a produção de um *eu*, de um sujeito e da sua subjectividade,<sup>172</sup> por um lado e, por outro, a relação da linguagem com o acontecimento. E se o *singrama* é todo o corpo, por onde anda o *ponto de atenção* e que relação isso tem com a subjectividade e o eu? Mais ainda, que relação tem com a *consciência* e o *inconsciente*? Para tal, recuperamos um dos livros mais belos de Deleuze, Lógica do Sentido (LS), que nos parece ser «a parte corporal» da fulgurante «abstracção incorporal» que é o Diferença e Repetição. Aí, descobrimos um corpo que assumimos como a base para a aventura dos dois volumes de Esquizofrenia e Capitalismo. O corpo que se apresenta em LS é um corpo organismo de teatros e fantasmas, um corpo-quotidiano; um corpo para a experimentação do CsO.

---

<sup>172</sup> DAMÁSIO, 2011: 310-311. “Os humanos têm à sua disposição capacidades narrativas de segunda ordem, proporcionadas pela linguagem, a qual pode engendrar narrativas verbais a partir de narrativas não verbais. A forma apurada de subjectividade tão própria dos humanos resultaria deste último processo. A linguagem pode não ser a fonte do eu, mas por certo que lhe dá o nome de guerra”. MATURANA e VARELA, 1998: 231: “(...) language is a condition *sine qua non* for the experience of what we call mind. (...) our experiences flow according to coherences in the operation of our nervous system to which we have no access as observers but which necessarily occur as part of our ontogenic drift as living systems. (...) it is in language that the self, the *I*, arises as the social singularity defined by the operational intersection in the human body of the recursive linguistic distinctions in which it is distinguished. This tells us that in the work of linguistic interactions in which we move, *we maintain an ongoing descriptive recursion which we call the «I»*. it enables us to conserve our linguistic operational coherence and our adaptation in the domain of language”. Vd. igualmente AAVV, 2001; em especial a introdução na qual José Luiz Bérnudez confronta as teses da “Auto-consciência substantiva” (The Substantive Self-Consciousness thesis) e “Eu-como-Sujeito” (The I-as-Subject thesis), na qual a primeira afere que “The self is an object that persists through time and that we refer to when we employ the first-person pronoun «I»” (3).

## 5. Impessoalidade, apropriação e propriedade

Num corpo mais complicado, por exemplo o do animal humano, esta vida impessoal, neutra, a-significante que vem à vida na expressão de um corpo, está continuamente a ser afectada pela *mimésis* e a produção de uma subjectivação. Daí resulta uma apropriação e a formulação de um próprio associado a um sujeito, linguisticamente reconhecidas nas expressões «este é o meu corpo, esta é a minha vida, etc.». A *poiésis*, por seu lado, age desconstrutivamente sobre a apropriação e a propriedade.

### 5.1. Corpo, Acontecimento e Linguagem.

Vimos já, resumidamente, a relação entre acontecimento e linguagem,<sup>173</sup> mas de onde provém essa relação? Para o nosso filósofo “[s]ão os acontecimentos que tornam a linguagem possível. Mas tornar possível não significa fazer começar”.<sup>174</sup> O que significa, então, tornar possível; e como, ao tornar possível, ao possibilitar, não dá o acontecimento origem à linguagem? Deleuze esclarece-nos que há uma diferença no começo. Começamos na ordem da palavra, a qual nos reenvia para a tripla relação da proposição de uma manifestação-designação-significação. O acontecimento é a quarta dimensão, o *sentido*, o *expresso* da expressão, não está fora das proposições e não se confunde com a expressão, sendo aquilo que lhe dá fundamento e sendo sua condição.<sup>175</sup> Na linguagem, por outro lado, o começo é dado de um só golpe, “na [ordem] da linguagem (...) tudo deve ser dado simultaneamente, num golpe único”.<sup>176</sup> Possibilitar ou tornar possível significa para Deleuze uma separação, essa dimensão do entre-dois, uma separação e organização dos borborismos, rangeres, rumores, ruídos do corpo em direcção a uma função expressiva. Só após essa separação e paulatina organização serão possíveis a designação e a significação, mas estas somente são possíveis com a linguagem supondo uma expressão, a qual, uma vez mais, “(...) se funda no acontecimento como entidade do exprimível ou do expresso. O que torna a linguagem possível é o acontecimento, enquanto *não* se confunde, nem com a proposição que o exprime, nem com o estado daquele que a pronuncia, nem com o estado de coisas designado

<sup>173</sup> Vd. capítulo 4.1.

<sup>174</sup> DELEUZE, 1969: 212. “Ce sont les événements qui rendent le langage possible. Mais rendre possible ne signifie pas faire commencer”.

<sup>175</sup> Apresentar toda a argumentação de Deleuze na fundamentação do Acontecimento como sentido, a quarta dimensão da proposição face à manifestação, a designação e a significação, levar-nos-ia para demasiado longe do tema da dissertação, embora se pudesse traçar pontos de contactos. Para nós é importante reter a concepção de *sentido* do Acontecimento e como este se relaciona com o Corpo.

<sup>176</sup> *Ibid.* “dans celui du langage, où tout doit être donné simultanément, d'un coup unique”.

pela proposição”.<sup>177</sup>

Quererá isto dizer que a linguagem é (um) acontecimento? E esta separação não será também separação do corpo ao mundo?<sup>178</sup> A linguagem como aquilo que separa os corpos uns dos outros e do mundo, enquanto simultaneamente o traz mais para perto? Na esteira dos Estóicos Deleuze defende o *verbo* como possibilitador da linguagem, porém não no sentido em que o verbo representa uma acção mas bem enquanto exprime o acontecimento. A linguagem nem se cria por um processo de progressão temporal em sucessão (“a sucessão de um tempo exterior”),<sup>179</sup> nem é homogénea na sua totalidade. O todo da linguagem constitui-se por um duplo movimento de vaim, de acção e reacção que supõe a abertura de um espaço e de uma temporalidade interior:

“Ora, independentemente dos elementos e apesar do ponto de vista do movimento, os nomes e sua declinação [o *clinamen* dos Epicuristas] encarnam a acção, enquanto que os verbos e sua conjugação [os incorporais dos Estóicos] encarnam a reacção. O verbo não é uma imagem da acção exterior, mas um processo de reacção interior à linguagem. Eis porque, na sua ideia mais geral, ele envolve a temporalidade interna da linguagem. É ele que constitui o anel da proposição fazendo voltar a significação sobre a designação e o semantema sobre o fonema. Mas da mesma forma é dele que inferimos o que o anel esconde ou enrola, o que o anel revela uma vez fendido e desdobrado, desenrolado, estendido em linha recta: o sentido ou o acontecimento como expresso da proposição.”<sup>180</sup>

O verbo, como nos esclarece, divide-se em dois pólos, o presente, tempo físico e exterior de sucessão, crónico e o infinitivo, aiónico, tempo do sentido, interno. É oscilando nesses dois modos temporais que o verbo abre e fecha o anel, ou seja, a linguagem é um acontecimento, ela “confunde-se agora com o que a torna possível”<sup>181</sup>, porque com o infinitivo o verbo exprime o sentido do acontecimento nesse tempo interior, coloca em contacto o interior da linguagem com o exterior do

<sup>177</sup> *Ibid.*: 212-213. “se fonde sur l'événement comme entité de l'exprimable ou de l'exprimé. Ce qui rend le langage possible, c'est l'événement, en tant qu'il *ne* se confond ni avec la proposition qui l'exprime, ni avec l'état de celui qui la prononce, ni avec l'état de choses désigné par la proposition”. Itálico do autor.

<sup>178</sup> GIL, 1996: 51. “Enquanto a linguagem não vem, todavia, libertar totalmente o espaço, autonomizando as suas articulações, estas últimas continuarão ligadas ao corpo. Só a linguagem desliga as coisas da visão, libertando-as do corpo que deixa de ser o referente imediatamente dado: a relação dos objectos percebidos no espaço é agora *pensada*”. Itálico do autor.

<sup>179</sup> DELEUZE, 1969: 215. “(...) la succession d'un temps extérieur”.

<sup>180</sup> *Ibid.* “Or, indépendamment des éléments et du seul point de vue du mouvement, les noms et leur déclinaison incarnent l'action, tandis que les verbes et leur conjugaison incarnent la réaction. Le verbe n'est pas une image d'action extérieure, mais un processus de réaction intérieur au langage. C'est pourquoi, dans son idée la plus générale, il enveloppe la temporalité interne de la langue. C'est lui qui constitue l'anneau de la proposition en ramenant la signification sur la désignation, et le sémantème sur le phonème. Mais aussi bien c'est de lui qu'on infère ce que l'anneau cache ou enrôle. ce que l'anneau révèle une fois fendu et déplié, déroulé, déployé en ligne droite: le sens ou l'événement comme exprimé de la proposition”.

<sup>181</sup> *Ibid.*: 216. “se confond maintenant avec ce qui le rend possible”.

ser. Eis porque dizíamos que a linguagem afastava e aproximava os corpos dos corpos e do mundo; o infinitivo enquanto *Aion* é, nas palavras de Deleuze, “a distância”<sup>182</sup>, mas uma distância, cremos, em tudo semelhante a esse *Fora (de-hors)* “*mais longínquo* que todo o mundo exterior e mesmo que toda a forma de exterioridade, portanto infinitamente mais próxima”<sup>183</sup>. Contudo, afastamo-nos ligeiramente do autor — e talvez não — porque nos parece existir um instante importante que o filósofo arreda da sua argumentação e que implica o corpo e o movimento. Não queremos, obviamente, enveredar num historicismo ou campanha de descoberta das origens da linguagem, todavia somos forçados a pensar e questionar se, genealogicamente, no sentido em que Foucault releu Nietzsche, não haverá nessa experiência de um corpo em movimento no espaço algo mais que nos explique, ou nos informe, da relação entre acontecimento, corpo e linguagem? Nessa leitura Foucault afirma ser o corpo o lugar do acontecimento, sua *superfície de inscrição*, sendo a linguagem exactamente aquilo que marca. No mais profundo do corpo ficam marcadas relações entre o corpo em movimento e o mundo e as coisas, formas corpóreo-cinéticas, “desde logo conceptuais: elas ancoram conceitos corporais fundamentais, conceitos não-[ainda]-linguísticos”, como nos diz Sheets-Johnstone<sup>184</sup>, tais como perto-longe, parte-todo, equilíbrio, orientação, verticalidade e horizontalidade, força, dentro e fora, em cima-em baixo. Aquilo que a filósofa denomina como “formas corpóreo-cinéticas arquetípicas”<sup>185</sup>, parece-nos relevar, de certa forma, a contra-efectuação estóica, essa vontade de incorporar o acontecimento. É esse elemento que queremos sublinhar, o de uma incorporação, ou encarnação do acontecimento, uma vez que esta relação marcante de conceitos não-linguísticos traça a possibilidade da linguagem, o afastar e aproximar do mundo e dos corpos, por um lado e, por outro, a separação e a organização do caos sonoro corporal à sua expressão. É que a experiência não é um vivido (*lived*) mas um *vivindo* (*living*), é uma singularidade impessoal, intensa, vibrante, que forma e informa estas mesmas relações; o seu endereçamento, explicação, narração, etc., a um outro pela linguagem é que a torna num vivido, dada num presente e enxertada num tempo exterior físico de sucessão, porém enquanto *vivindo* toda a experiência é a efectuação de um acontecimento e, como tal, unívoca no sentido exposto por Deleuze da univocidade do Ser: “um só acontecimento para todos; um só e mesmo

<sup>182</sup> *Ibid.* “la distance”.

<sup>183</sup> *Id.* 2004: 92. “*plus lointain* que tout monde extérieur et même que toute forme d’extériorité, dès lors infiniment plus proche”. Itálico do autor.

<sup>184</sup> 2009: 221. “(...) they are already conceptual: they anchor fundamental corporeal concepts, nonlinguistic concepts”. Traduzimos, acrescentando o advérbio porque esses mesmos conceitos não-linguísticos virão, com o desenvolvimento da linguagem, a ser capturados pela dimensão simbólica da linguagem, ou seja, virão a ser traduzidos embora sem nunca perder, cremos bem, a sua ligação pré-linguística, corpóreo-cinética.

<sup>185</sup> *Ibid.* “archetypal corporeal-kinetic forms”.

*aliquid* para o que se passa e o que se diz; um só e mesmo ser para o impossível, o possível e o real”<sup>186</sup>. A experiência como acontecimento e como acontecimento da linguagem dá-se com o corpo e o movimento, o corpo em movimento, o corpo no movimento e o movimento do corpo, na própria fronteira que é o acontecimento, na sua efectuação e contra-efectuação:

“Formas corpóreo-cinéticas arquetípicas e relações *encarnam* conceitos, precisamente no sentido em que dizemos que alguém é a *encarnação* da coragem, ou que alguém *encarna* as qualidades que valorizamos. Elas são instanciações conceptuais de conceitos tais como *dentro, espessura, magreza, ser animado, poder, verticalidade, força* e por aí adiante”<sup>187</sup>

É neste sentido, na escavação genealógica do corpo em busca de uma linguagem, melhor dizendo da diagramatização das relações com os objectos, o mundo e os outros, uma acção directa cinética e dinâmica aliada à repetição de uma oralidade vinda do Outro, o qual produz a diagramatização em nós, que devemos perceber a formação desta proposta de Sheets-Johnstone, mas bem mais o trabalho de relação entre a voz e o corpo proposto por Grotowski, por exemplo. Para o encenador polaco, “é da maior importância (...) que aprendamos a falar com o corpo primeiro e depois com a voz. *Pegar num objecto de uma mesa é a conclusão de um complicado processo no corpo*”.<sup>188</sup> Ora, é certo que, para Grotowski, esta relação se trata de um objectivo equacionado com a produção de uma voz capaz de *tocar* no espectador, uma voz que, enquanto exprime o completo desnudamento do actor, vai até à «alma» do espectador. Contudo, a importância de se falar com o corpo, ou que a voz traga a qualidade da complicada conclusão de um processo que se deu ou se está a dar no corpo, é também o sublinhar, justamente, das formas corpóreo-cinéticas arquetípicas. Quando, com os seus exercícios mais direccionados para a voz, Grotowski alia um contínuo trabalho corporal — para Grotowski voz e corpo não estão dissociados — <sup>189</sup> o

<sup>186</sup> DELEUZE, 1969: 211. “un seul événement pour tous; un seul et même aliquid pour ce qui se passe et ce qui se dit ; un seul et même être pour l'impossible, le possible et le réel”.

<sup>187</sup> SHEETS-JOHNSTONE, 2009: 221. “Archetypal corporeal-kinetic forms and relations *embody* concepts, precisely in the sense in which we say that someone is the *embodiment* of courage, or that someone *embodies* the qualities we value. They are conceptual instantiations of such concepts as *insideness, thickness, thinness, animate being, power, verticality, force*, and so on”. Itálico da autora. Traduzimos.

<sup>188</sup> GROTOWSKI, 2002: 184. “It is of the utmost importance - and I shall go on repeating this — that we learn to speak with the body first and then with the voice. To pick up an object from a table is the conclusion of a complicated process in the body”. Itálico nosso.

<sup>189</sup> *Ibid.*: 185. “**The most elementary fault, and that in most urgent need of correction, is the over-straining of the voice because one forgets to speak with the body.** Voice training in most countries and at nearly all schools is wrongly conceived and practised. The natural voice process is hampered and destroyed. Unnatural techniques are learnt and these spoil the original good habits. My main principle is: **Do not think of the vocal instrument itself, do not think of the words, but react — react with the body.** The body is the first vibrator and resonator”. Sublinhado do autor.

pretendido é a quebra da descontinuidade entre o incorpóreo (voz) e o corpóreo (corpo), sem se elidir a voz como meio de expressão capaz de tocar à distância. Os exercícios modelam a voz tornando-a o meio das relações dinâmicas em situações em que a distância predomina entre os corpos. Porém, os exercícios grotowskianos procuram bem mais o despertar dessas formas no e pelo corpo. O *espírito* ou a *alma* não está na voz, nem esta é o *locus* de uma presença da verdade e o corpo um meio, *medium*. É antes a voz o meio para que *uma vida na expressão de um corpo* aproxime vidas sem quebrar a distância.

A linguagem vem dos corpos, portanto, mas os corpos nascem no interior de um mundo pleno de linguagens, um domínio social, um *socius*, na expressão de Deleuze-Guattari, no seio do qual se constituiu o domínio linguístico do animal humano. O seu brotar justo à boca é de uma enorme violência. Não só a sua formulação, a sua formação, a sua condensação a partir de e explorando as marcas e as formas corpóreo-cinéticas, seguido pela aprendizagem mimética, mas igualmente pela distância que se abre entre corpo e mundo levando a uma nova organização das singularidades que compõem um Corpo.<sup>190</sup> Essa violência está exemplarmente descrita na leitura que Deleuze realiza de Freud e Mélanie Klein com o corpo do esquizofrênico.

Partindo de um texto de Freud (*O Inconsciente*), o filósofo francês declara que o corpo esquizofrênico explode a superfície — contrariamente à interpretação freudiana na qual o corpo é uma espécie de corpo-coador, isto é, o esquizofrênico concebe uma superfície e a sua pele como perfuradas por uma infinidade de buracos. O corpo não é mais que uma profundidade que engole tudo.<sup>191</sup> Não existindo superfície, a palavra perde o seu sentido. Torna-se incapaz de exprimir um efeito fora da fisicalidade, afecta imediatamente o corpo de quem a profere convertendo-se numa *linguagem-afecto* através da paixão:

---

<sup>190</sup> Concordamos plenamente com Maturana e Varela quando afirmam que vivemos num domínio linguístico porque estamos nele constituídos — a linguagem é o que permite, como já foi antes referido e apoiado também por Damásio, o surgimento da consciência, da auto-consciência, de um *eu (selfmind)* — e permite-nos, mais do que *revelar-nos*, exprimir as vias do nosso devir: “Language was never invented by anyone only to take in an outside world. Therefore, it cannot be used as a tool to reveal the world. Rather, it is by languaging that the act of knowing, in the behavioural coordination which is language, brings forth a world. We work out our lives in a mutual linguistic coupling, not because language permits us to reveal ourselves but because we are constituted in language in a continuous becoming that we bring forth with others. We find ourselves in this co-ontogenic coupling not as a preexisting reference nor in a reference to an origin, but as an ongoing transformation in the becoming of the linguistic world that we build with other human beings” in MATURANA e VARELA, 1998: 234-235.

<sup>191</sup> DELEUZE, 1969: 106. “Tout est corps et corporel. Tout est mélange de corps et dans le corps, emboîtement, pénétration. Tout est de la physique”.



“A palavra deixou de exprimir um atributo do estado de coisas, os seus pedaços confundem-se com qualidades sonoras insuportáveis, fazem efracção no corpo onde formam uma mistura, um novo estado de coisas, como se eles próprios fossem alimentos venenosos ruidosos e excrementos encaixados. As partes do corpo, órgãos, determinam-se em função dos elementos decompostos que os afectam e os agredem”.<sup>192</sup>

O esquizofrénico encontra o bloqueio das palavras na sua fonética. Não é tanto o sentido o que magoa, mas o modo como foneticamente as palavras ressoam no seu corpo.<sup>193</sup> Por conseguinte, o esquizofrénico deseja destruir a linguagem e no seu lugar instaurar palavras-sopro, palavras-grito com valores tónicos e não-escritos. Procura encontrar palavras que imediatamente se ligam, que preencham a profundidade do seu corpo, “um corpo glorioso como nova dimensão do corpo esquizofrénico, um organismo sem partes que faz tudo por insuflação, inspiração, evaporação, transmissão fluídica (o corpo superior ou corpo sem órgãos de Antonin Artaud)”.<sup>194</sup> Contudo Deleuze depara aqui com a contradição vivida da esquizofrenia: tanto a linguagem da acção como a linguagem da paixão são inseparáveis do corpo, podendo ser corrompidas uma pela outra. O sentido pode resultar das acções e das paixões do corpo, deixa de existir qualquer dualidade, a linguagem é acção e paixão ao mesmo tempo, “palavra-paixão que explode nos seus valores *fonéticos* contundentes, a palavra-acção que solda valores *tónicos* inarticulados”.<sup>195</sup> O esquizofrénico alcança um infra-sentido da profundidade em tudo diferente do não-sentido da superfície, uma vez que não separa a proposição do corpo, do que afecta o corpo. Proposição e elementos sonoros dos afectos do corpo não se diferenciam, estão plenamente misturados. Não muito díspar é a tensão da posição esquizóide: se Deleuze se refere a uma dualidade, que se complementa, entre as palavras-paixão e as palavras-acção, sendo as primeiras como “pedaços excrementícios explodidos”<sup>196</sup> e as segundas conjuntos de blocos homogeneizados por um princípio aquoso ou de fogo, tornados fluxos, no seio da linguagem esquizofrénica, essa mesma tensão da dualidade, na verdade, poderá ser nada mais

<sup>192</sup> *Ibid.*: 107. “Le mot a cessé d'exprimer un attribut d'état de choses, ses morceaux se confondent avec des qualités sonores insupportables, font efracção dans le corps où ils forment un mélange, un nouvel état de choses, comme s'ils étaient eux-mêmes des nourritures vénéneuses bruyantes et des excréments emboîtés. Les parties du corps, organes, se déterminent en fonction des éléments décomposés qui les affectent et les agressent”.

<sup>193</sup> Tal como foi dito na nota 189, o corpo é o primeiro ressoador e vibrador de sons, fonemas, palavras. O trabalho de Grotowski na busca de ressoadores não termina na modulação e capacidade da voz no seu toque à distância, vai mesmo ao ponto de contribuir para uma catástrofe do corpo, do corpo-quotidiano e das suas resistências. Vd. capítulo “Actor's training 1959-1962” in GROTOWSKI, 2002: 133-146.

<sup>194</sup> *Ibid.*: 108. “un corps glorieux comme nouvelle dimension du corps schizophrénique, un organisme sans parties qui fait tout par insuflation, inspiration, évaporation, transmission fluídique (le corps supérieur ou corps sans organes d'Antonin Artaud)”.

<sup>195</sup> *Ibid.*: 110. “le mot-passion qui éclate dans ses valeurs *phonétiques* blessantes, le mot-action qui soude des valeurs *toniques* inarticulées”. Itálico do autor.

<sup>196</sup> *Ibid.*:220. “morceaux excrémentiels éclatés”.

que um regresso à tensão das duas profundidades da posição esquizóide — porque não, um reactivar, mas agora apoiado por uma linguagem já adquirida, das formas corpóreo-cinéticas?

Gostaríamos, contudo, de sublinhar o que nos parece ser um contra-senso: quando analisa a linguagem esquizofrénica tornando como exemplo maior a poesia de Antonin Artaud, Deleuze fala de uma aventura, melhor, uma exploração “ao infra-sentido, ainda hoje desconhecido”,<sup>197</sup> enquanto para este caso da posição esquizóide da criança somente se refere ao não-sentido do ruído puro, “o não-sentido do corpo e das palavras explodidas”.<sup>198</sup> Ora, quando o próprio Deleuze declara que o não-sentido/não-senso (*non sense*) não deixa de ter sentido, ele próprio fazendo parte do sentido do acontecimento produzido na superfície e efectuado nas profundidades, porque razão persistir nessas noções, especialmente a de infra-sentido, que, inadvertidamente, nos reenvia a um supra-sentido do qual os outros se decalam, quase como cópias caóticas (infra-sentido) ou seu negativo (não-sentido)? Ou, por outro lado, deveríamos ler estas duas noções, precisamente, como a exploração dessas formas corpóreo-cinéticas, crendo como tendo sentido embora somente reconhecido quando passadas pelo crivo da linguagem, para o caso da noção de infra-sentido e, no caso do não-sentido, reconhecido como problemático e/ou indeterminado tal como o ser expressado como ?-ser, (não)-ser? De qualquer modo, é um elogio demasiado grande à linguagem, como única chave de acesso ao sentido, até mesmo no dar sentido ao sentido. Crendo nas formas corpóreo-cinéticas não podemos seguir completamente uma diferença que se instala entre o sentido da profundidade (infra) e o sentido da superfície ((não)-sentido). O sentido de cada acontecimento-experiência instala-se desde logo a cada efectuação pronto a encadear-se ao próximo acontecimento, o *fazer sentido* do sentido dependerá sempre do modo da contra-efectuação, esse sim passando pela linguagem.

É, pois, para nós, determinante afirmar o corpo como lugar de maior importância para o «começo», a «origem» de toda a linguagem. Todavia, deveremos, tal como José Gil faz notar, ter atenção e não “ver no pré-verbal uma camada de sentido dando-se numa «compreensão antepredicativa» de um sujeito constituinte ou de um «corpo-sujeito» operador de sínteses originárias — camada sobre a qual se ergueria a linguagem e as suas «idealidades»”.<sup>199</sup> O pré-verbal é, de acordo com o filósofo português, um *pós-preverbal*.<sup>200</sup> O sentido, os sinais biológicos só conquistam significado e significância após o crivo da linguagem, pelo que até mesmo o pré-verbal, como o que daria origem às relações e sentido, só o é retrospectivamente. Não será isto uma

<sup>197</sup> *Ibid.*: 114. “l'infra-sens, aujourd'hui encore inconnu”.

<sup>198</sup> *Ibid.*: 220. “le non-sens du corps et du mot éclatés”.

<sup>199</sup> GIL, 1996: 96.

<sup>200</sup> *Ibid.*

negação das formas cinético-corporais arquetípicas, ou da nossa asserção de que o sentido nos é dado pelo Acontecimento-experiência? Parece ir nessa direcção o argumento de José Gil:

“Há, sem dúvida, sistemas de sinais biológicos cuja constituição não dependeu da da linguagem; mas só esta lhes deu sentido e significações. Na terminologia hjelmsleviana, diremos que só adquirem formas e substâncias de expressão e de conteúdo, quer dizer, função semiótica, porque são nomeáveis pela linguagem. Antes dessa nomeação, os sistemas em causa pouco se diferenciavam da sua função biológica: desempenhando-a, eram ao mesmo tempo mais precisos, quase confundindo função biológica e função semiótica (ou acção e significação), e menos significantes do que se tornarão após o efeito semiotizante da linguagem”.<sup>201</sup>

A linguagem, conjugando o argumento de Maturana-Varela e de Gil, brota no seio de um *socius*, ou seja, no seio de uma comunidade ou agregado social de máquinas autopoieticas, de modo a limitar um infinito actual de sentido que é produzido. A linguagem, diz-nos ainda Gil, segrega e expulsa a ganga não-verbal, tal como os gestos, ou os dados sensoriais. Essa ganga flutua em torno da “camada verbal virtual”, mas constitui-a, formaliza-a, alimenta-a. Poder-se-ia mesmo dizer que se a linguagem segrega e expulsa a ganga não-verbal, se ela estabelece a sua autonomia no seio desse caos, ela segue os passos da formação de um *ritmo*, no sentido em que Deleuze-Guattari explicitam no capítulo em torno do Ritornelo (como veremos mais adiante). O que é dito é uma “ínfima actualização, constituída em função das exigências da vida”.<sup>202</sup> Deste modo e inadvertidamente, Gil vai ao encontro de Maturana e Varela: a descrição da função semiótica da linguagem — a função que produz sentido e significado, que produz o pré-verbal revelando-o como sendo assim possível retroactivamente — constituindo a linguagem igualmente como metalinguagem, demonstra-nos justamente a formação de um meta-domínio descritivo, esse que permite descrever os processos dinâmicos e cinéticos de uma máquina autopoietica a outra e a si, estabelecendo também a relação de causalidade e o tempo. Nascendo no *socius* significa estar imerso desde logo num domínio linguístico, nessa camada virtual verbal, uma camada diagramatizante pairando sobre o *singrama*. Mas o que cada corpo, como sendo *uma vida*, tem de lidar é com o sentido infinito actualizado a cada instante, a cada acontecimento afectando o corpo e marcando-se no *singrama*, enquanto parte ou corte de *uma Vida expressa num corpo*, constituindo uma “massa amorfa de sentido”. A formação de um pós-preverbal, de um verbal, de uma função semiótica e de uma metalinguagem marcam a passagem de uma *máquina autopoietica a observador*.

<sup>201</sup> *Ibid.*: 96-97.

<sup>202</sup> *Ibid.*: 97.

É nessa massa de sentido que um corpo se move; e do encontro com outro corpo, ou consigo mesmo, enquanto ocasião de linguagem, a linguagem recorta e produz o seu metadomínio linguístico a fim de formar um espaço de «comunicação».<sup>203</sup> Tudo isto é possível porque há um laço, garantido pelas pequenas-percepções, que conecta o conteúdo não-linguístico com o verbal:

“Um tal laço é indispensável à formação do sentido linguístico, que não poderia existir sem relação com a acção, com o corpo, com a vida. É claro que o sentido do significado ou do conteúdo linguístico não se esgota na sua esfera própria, mas pressupõe um horizonte translinguístico sempre pronto a entrar na língua. Mas, porque há um corpo e um mundo-para-o-corpo, e porque o infinito do sentido deve ser dado em cada ocasião de linguagem e de acção a fim de garantir a sua consistência (impedindo a hemorragia de uma semiose indefinida), constituem-se também linguagens não-verbais que fecham o círculo do sentido deixando livre a sua infinidade: assim, só um *infinito actual* de sentido é dado (expresso) pela linguagem e pelos sistemas de signos não-verbais

O recorte da massa amorfa de sentido faz portanto aparecer um conteúdo linguístico, e um conteúdo não-linguístico em potência de verbalização, mas não ainda significado pela linguagem; e também um laço que os deve unir preservando ao mesmo tempo a autonomia do conteúdo linguístico. Este laço é garantido pelas pequenas-percepções”.<sup>204</sup>

Concordamos plenamente com José Gil quando declara esta união entre o verbal e os conteúdos não-linguísticos produzida pelas pequenas-percepções, justamente porque o mundo oferece-nos muito mais do que aquilo que é recortado pela linguagem. Há, tal como Gil refere servindo-se de Lévi-Strauss, um infinito «significado flutuante» que percorre o mundo e, conseqüentemente pelos acontecimentos-experiência, nos percorre. As pequenas-percepções instalam um intervalo interno na passagem entre a experiência a inscrever-se no *singrama* e a

<sup>203</sup> Colocamos *comunicação* entre aspas porque concordamos plenamente com Maturana e Varela: *não é o mal-entendido o que é espantoso, mas o raro encontro na qual se dá comunicação*. A nossa descrença na comunicação não nega, no entanto, a sua existência. Há vários exemplos de comunicação entre corpos, como na dança, na *contact improvisation*, do encontro entre Deleuze e Guattari do qual resultou os dois volumes de Capitalismo e Esquizofrenia, ou no diálogo mudo entre duas pessoas que se amam e ainda não domados pelo hábito. “There is no transfer of thought from the speaker to his interlocutor; the listener creates information by reducing his uncertainty through his interactions in his cognitive domain. Consensus arises only through cooperative interactions in which the resulting behavior of each organism becomes subservient to the maintenance of both (...). The denotative function of the message lies only in the cognitive domain of the observer and not in the operative affectiveness of the communicative interaction. The cooperative conduct that may develop between the interacting organisms from these communicative interaction is a secondary process independent of their operative affectiveness. If it appears acceptable to talk about transmission of information in ordinary parlance, this is so because the speaker tacitly assumes the listener to be identical with him and hence as having the same cognitive domain which he has (which never is the case), marvelling when a 'misunderstanding' arises. Such an approach is valid, for man created systems of communication where the identity of sender and receiver is implicitly or explicitly specified by the designer, and a message, unless disturbed during transmission, necessarily selects at the reception the same set of states that it represents at the emission, but not for natural languages”. MATURANA e VARELA, 1980: 32-33.

<sup>204</sup> GIL, 1996: 98. Itálico do autor.

diagramatização das singularidades pela camada expressiva virtual verbal. Aqui as pequenas-percepções funcionam tal qual a *mimésis*; elas “desempenham um papel semelhante ao de um operador ou código de tradução, apto a traduzir *imediatamente* o não-verbal numa outra linguagem não-verbal, as cores nos sons, as figuras nos gestos, a poesia em música, a pintura em poesia ou em música, etc. (...) só elas permitem perceber as similitudes que ligam os dois pólos dissemelhantes”.<sup>205</sup> As pequenas-percepções micro-articulam a «massa amorfa de sentido». Nesse sentido, são elas que dão a *forma* às formas cinético-corporais arquetípicas, elas «articulam» 1) a relação cinética (o movimento de um corpo em direcção a uma mesa e a um objecto, mais a voz de comando vinda do Outro), 2) a relação dinâmica (a voz orientadora do Outro, mais a relação espacial interna e externa de um corpo com a mesa e o objecto pretendido). Daí decorre, da formalização das formas cinético-corporais pelas pequenas-percepções, um fundo de sentido micro-articulado na qual a camada expressiva verbal virtual, inserida enquanto diagrama no *singrama* que é um corpo, é capaz de preparar o caminho para o domínio e meta-domínio linguístico. “Toda a nossa expressividade gestual ou, de uma maneira geral, corporal, supõe articulações não-verbais que, graças a essa retroacção, investem o corpo *libertando-o para a linguagem* (e para o mundo). Nenhuma aprendizagem fará alguma vez falar a criança-lobo se o seu corpo não se articular pré-verbalmente, por retroacção sobre a linguagem. É um corpo (mal) «articulado» por mimetismo com o corpo dos lobos”.<sup>206</sup>

## 5.2. Um Corpo: um exemplo.

O corpo é portanto determinante para o «começo», a «origem» de toda a linguagem. Não são claros ainda os processos e nem era propósito de Deleuze tratar essa questão, mesmo se o corpo esteja presente em quase toda a sua obra; o seu problema sempre terá sido outro. Todavia, o esboço desta génese dinâmica fortemente alicerçada no corpo, numa certa leitura do corpo, enquanto (ainda) orgânico, um corpo empírico, erógeno, oferece-nos pertinentes pistas para mais ainda, se o reconhecermos como uma das possíveis efectuações-*contra*-efectuações desse grande Acontecimento que é *uma Vida*, reforçarmos a afirmação. É preciso afirmar e reconhecer, uma e outra vez, mesmo que seja uma velha questão, o corpo como lugar do acontecimento, pois é nele —

<sup>205</sup> *Ibid.*: 99-100. Itálico do autor.

<sup>206</sup> *Ibid.*: 103. Itálico do autor. Toda esta noção de retroacção da linguagem sobre um fundo de sentido na qual se dá a adequação da articulação da linguagem verbal à articulação corporal, permitindo que um corpo execute as passagens de códigos a outros sem reenvios a sentidos transcendentais, toma o nome de *infralinguagem* na obra *Metamorfoses do Corpo* (1997). A infralinguagem “oferece ao pensamento e à linguagem mais que uma matriz (por exemplo, de oposições lógico-empíricas, esquerda/direita, interior/exterior), um procedimento geral para pensar o mundo, quer dizer, para que o mundo sensível, variável, caótico, adquira ordem e sentido” (47).

ele próprio estranha mistura de corpos, estrutura singular e singularizada, intrincada rede de singularidades e dobras — que residem marcadas e absurdamente encadeadas as experiências-acontecimento que possibilitarão o surgimento da linguagem. Para tal, talvez fosse necessária uma investigação, posterior à presente dissertação, que mergulhasse na “microscopia das pequenas percepções”<sup>207</sup> e nas formas corpóreo-cinéticas, uma investigação em torno das ressonâncias vocais e corporais, por exemplo. Não podendo perseguir essa intuição, que há muito nos acompanha, não podíamos, igualmente, silenciá-la. Avançamos, porém, um dado precioso, que corpo é este patente na LS; e para deslindá-lo abordaremos a formação do corpo erógeno.

Deleuze faz notar que, antes de mais, parcial tem dois sentidos, por um lado e, por outro, esse duplo sentido reenvia para a não coincidência, já apontada pela psicanálise, entre zonas e estágios. Parcial designa, portanto, o estado dos objectos introjectados e projectados e as pulsões que esses mesmos objectos carregam, mas também nomeia certas zonas do corpo e as pulsões que nelas vogam, dando-se o caso de certas zonas terem “um objecto que pode ser ele próprio parcial: o seio ou o dedo para a zona oral, os excrementos para a zona anal”.<sup>208</sup> A diferença entre estágio e zona é bem mais marcante. Um estágio, por exemplo, pode implicar várias actividades, misturando diversas pulsões e zonas, porém, uma zona constrói-se ou surge como um território independente com a sua própria actividade e pulsões. As zonas e os estágios são coetâneos, formam-se sensivelmente em simultâneo, todavia o que concerne a organização revela uma “diferença essencial”.<sup>209</sup> Os estágios, como observámos, reenviam à dimensão da profundidade ou da altura, enquanto que as zonas “são *dados de superfície* e a sua organização implica a constituição, a descoberta ou o investimento (...) sobre uma superfície”.<sup>210</sup> Este investimento sobre uma superfície terá igualmente a sua posição, a *sexual-perversa*, mas a superfície nada mais será que o corpo totalizado e perdendo a diferença entre um interior e um exterior. Não serão somente «territorializações» em torno dos orifícios das mucosas que definem zonas erógenas, outrossim órgãos internos<sup>211</sup> que se «singularizam» ou entram em contacto com outras «regiões

<sup>207</sup> GIL, 2008: 119.

<sup>208</sup> DELEUZE, 1969: 228. “un objet qui peut être lui-même partiel: le sein ou le doigt pour la zone orale, les excréments pour la zone anale”.

<sup>209</sup> *Ibid.* “différence essentielle”.

<sup>210</sup> *Ibid.* “sont des *données de surface* et leur organisation implique la constitution, la découverte ou l’investissement (...) sur une surface”. Itálico do autor.

<sup>211</sup> Deleuze (*ibid.*: 229) recorre aqui a um dos seus pensadores de eleição, Gilbert Simondon, explicando que “Quand on remarque que les organes internes peuvent devenir aussi zones érogènes, il semble que c’est seulement sous la condition de la topologie spontanée du corps d’après laquelle, comme disait Simondon à propos des membranes, «tout le contenu de l’espace intérieur est topologiquement en contact avec le contenu de l’espace extérieur sur les limites du vivant»”.

singularizadas».

Falamos de *singularização* porque Deleuze retoma, em parte, a temática da organização de uma estrutura com suas séries de singularidades anteriormente por si exposta nas sexta e oitava séries. Resumidamente, uma estrutura depende de três condições: 1) forma-se por, no mínimo, duas séries heterogêneas, uma *significante* e outra *significada*; 2) cada série é formada por “termos”<sup>212</sup> correspondentes a singularidades ou acontecimentos ideais, cujos valores ou sentidos dependem das relações que estabelecem entre si, fazendo com que cada série componha uma “*história*”,<sup>213</sup> uma malha que liga as séries pelas singularidades; e, 3) as séries comunicam pela via de um “elemento paradoxal”,<sup>214</sup> as séries heterogêneas convergem nele enquanto ele age como o seu *diferenciante*, emitindo singularidades, estando “sempre deslocado em relação a si mesmo, (...) «fora do seu lugar», da sua própria identidade, da sua própria semelhança, do seu próprio equilíbrio. Ele aparece numa série como um excesso, mas com a condição de aparecer ao mesmo tempo na outra como uma falta”<sup>215</sup>.

Ora, não será propriamente um decalque do tema da estrutura sobre o corpo e o corpo erógeno em formação o que Deleuze propõe, nem nós queremos forçar uma leitura que se fundasse na temática, não se trata de um transporte. Contudo, o pensamento deleuzeano ajuda-nos, enquanto desenredamos esse corpo da LS, a «estruturar» o nosso próprio em relação ao corpo, a um pensamento sobre o corpo e sobre o *singrama*, anteriormente abordado, que rumoreja em nós desde que o trabalhamos teoricamente aqui e praticamente no exercício do actor/performer. Por exemplo, Deleuze afirma que a superfície não preexiste às zonas erógenas. Se tivermos em conta que esta superfície se trata da *superfície metafísica*, superfície onde o pensamento acontece violentamente e que depende, precisamente, da concordância das zonas erógenas, a crítica a esse pensamento, melhor que ninguém, fá-la o próprio filósofo no modo como foi transformando essa superfície chegando ao conceito de *plano de imanência*. Porém, se tomarmos essa superfície em relação ao corpo e o *singrama*, a nossa consideração é já bem outra, porque quer a estrutura, quer a criação e concertação das zonas erógenas, permitem-nos desenvolver o nosso pensamento. Dizíamos, portanto, haver ecos da teoria da estrutura na formação das zonas; não preexistindo a superfície como, então, se formam? A zona, cada zona, forma-se:

<sup>212</sup> *Ibid.*: 65. “termes”.

<sup>213</sup> *Ibid.*: 66. “*histoire*”. Itálico do autor.

<sup>214</sup> *Ibid.* “*élément paradoxal*”.

<sup>215</sup> *Ibid.* “*toujours déplacé par rapport à lui-même, de « manquer à sa propre place », à sa propre identité, à sa propre ressemblance, à son propre équilibre. Il apparaît dans une série comme un excès, mais à condition d'apparaître en même temps dans l'autre comme un défaut*”.

“em torno de uma singularidade constituída pelo orifício e prolongável em todas as direcções até à vizinhança de uma outra zona dependendo de uma outra singularidade. O nosso corpo sexuado é primeiro um traje de Arlequim. Cada zona erógena é pois inseparável: de um ou vários pontos singulares; de um objecto parcial «projectado» sobre o território como objecto de satisfação (*image*); de um observador ou de um eu ligado ao território e experimentando a satisfação; de um modo de concordância com as outras zonas”.<sup>216</sup>

A analogia com traje de Arlequim é deveras feliz nesta teoria uma vez que, afirmando a não preexistência da superfície, o que as zonas erógenas produzem ao redor de uma singularidade são *superfícies parciais* prolongando-se até à vizinhança de uma outra zona singularizada, tecendo uma extensa malha recobrando o corpo, em tudo semelhante à nossa proposta de repensar a experiência-acontecimento, ou a experiência-singularidade. Não será só o corpo o fato de Arlequim, também a superfície se constrói sob esta heterogeneidade de elementos díspares, na qual a sua concordância se cria pelo movimento do *elemento paradoxal* — emitindo e fixando as singularidades — investindo uma pulsão nesse território. Ora, a nossa proposta de um *estado de atenção*, mais correctamente agora caracterizado por um *ponto de atenção* que percorre a superfície singramática, o *singrama*, com as suas duas forças emissoras, captoras, distribuidoras de singularidades recupera, em parte, esta questão como se pode ver. Uma vez que se trata de um novo processo na sequência do desenvolvimento sexual, igualmente aqui se produz um «eu», um “pequeno eu narcísico”, como uma “reacção da posição depressiva sobre a posição esquizóide”.<sup>217</sup>

Podemos igualmente escutar esta analogia do traje de Arlequim na noção de *mapa dinâmico* (que na nossa leitura combinam os mapas sensoriais e os mapas neuronais)<sup>218</sup> e *marcadores somáticos* de António Damásio; e, por sua vez, estes dão uma nova luz ao conceito de *singrama*. Propomos, de certa maneira, realizar o decalque sobre o corpo erógeno, explicitado por Deleuze, com as suas zonas o organismo (corpo-cérebro-mente) do pensamento de Damásio. As zonas delimitadas e esburacadas por singularidades, apresentam-se como a circunscrição topológica,

<sup>216</sup> *Ibid.*: 229. “autour d'une singularité constitué par l'orifice, et prolongeable dans toutes les directions jusqu'au voisinage d'une autre zone dépendant d'un autre singularité. Notre corps sexué est d'abord un habit d'Arlequin. Chaque zone érogène est donc inséparable : d'un ou plusieurs points singuliers; d'un développement sériel défini autour de la singularité; d'une pulsion investissant ce territoire; d'un objet partiel « projeté » sur le territoire comme objet de satisfaction (*image*); d'un observateur ou d'un moi lié au territoire, et éprouvant la satisfaction; d'un mode de raccordement avec les autres zones”.

<sup>217</sup> *Ibid.* “petit moi narcissique”, “réaction de la position dépressive sur la position schizoïde”.

<sup>218</sup> DAMÁSIO, 2012: 124. “O cérebro de um organismo que sente é, ele mesmo, o criador dos estados corporais que evocam sentimentos quando esse organismo reage a objectos e situações com emoções ou apetites. Ou seja, nos organismos capazes de sentir, o cérebro é uma necessidade dupla. Por um lado, o cérebro é necessário porque só ele pode produzir mapas neurais do estado do corpo. Mas antes que esses mapas possam ser produzidos, o cérebro necessita de construir os estados emocionais do corpo cujo mapeamento permite os sentimentos”.



localizada, de marcas sensoriosomáticas, que se agregam em mapas sensoriais e se *dobram* em mapas neurais, formando um conjunto dinâmico em contínua variação e transformação. Este mapa dinâmico é, de certo modo, a interpretação neurológica do *singrama* que temos vindo a construir ao longo destas páginas.

Os marcadores somáticos adquirem-se através das experiências e permanecem “sob o controlo de um sistema interno de preferências e sob a influência de um conjunto externo de circunstâncias que incluem não só entidades e fenómenos com os quais o organismo tem de interagir, mas também convenções sociais e regras éticas”.<sup>219</sup> O sistema interno está relacionado com a perseverança na sobrevivência e a regulação da homeostasia de um organismo — é o modo da máquina autopoietica e do *conatus*. Este sistema interage com o mundo exterior através principalmente da maior víscera do organismo do animal humano, a pele. Pela pele o número de estímulos que serão marcados aumenta exponencialmente e têm a sua fase de maior inscrição entre a infância e a adolescência, durante os processos de educação e socialização — aquilo que, seguindo Foucault, como veremos no capítulo 6, daremos o nome geral de normalização; aliás, para Damásio, “[a] constituição de marcadores somáticos adaptativos requer que tanto o cérebro como a cultura sejam *normais*” —<sup>220</sup> a inscrição, na verdade, termina somente quando uma vida chega ao seu fim. Ou seja, embora inscritos no primeiro instante da experiência, o carácter adaptativo dos marcadores, aquilo que dará lugar ou se dá como suporte para a decisão, só tem lugar com o processo das emoções secundárias, isto é, com o processo de normalização. A sua inscrição é possível porque ela está amparada por um mecanismo neural “necessário à criação de estados somáticos em resposta a determinadas categorias de estímulos, o mecanismo de emoções primárias”.<sup>221</sup> A constituição de um mapa dinâmico (combinando os sensoriais e os neurais) ocorre por todo o corpo, do corpo-propriadamente-dito (para usar a expressão de Damásio), às vísceras, ao cérebro<sup>222</sup> e à mente. A pele não é só uma fronteira, mas a fronteira por excelência e o exemplo mais premente da co-extensividade do *de-fora* no *de-dentro*, ela é um interface sem o qual uma vida morre. É também, na nossa leitura, o elemento sensível do traje de Arlequim do corpo erógeno. O

---

<sup>219</sup> DAMÁSIO, 2011: 237.

<sup>220</sup> *Ibid.*: 235. Itálico nosso.

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> O próprio cérebro é um traje de Arlequim, composto de diferentes corpos, cumprindo diferentes funções, cada parte animada diferentemente, por diferentes impulsos, mas também contempla uma multiplicidade de representações. Vd. *ibid.*: 296. “Penso que o complexo somatossensorial do cérebro, em especial o do hemisfério direito dos humanos, representa a nossa estrutura corporal de acordo com um esquema onde se encontram partes centrais (corpo e cabeça), partes apendiculares (os membros) e uma fronteira delimitando o corpo”.

mapa dinâmico ancora-se “num esquema corporal e na sua respectiva fronteira”<sup>223</sup> e concretiza-se em várias áreas do cérebro e do organismo. É certo que os marcadores somáticos têm maior influência no processo de decisão,<sup>224</sup> mas a sua importância na produção dos mapas somatossensoriais relevam a relação do traje de Arlequim e do *singrama*. Se a hipótese de Damásio está certa relativa a estes marcadores, então segue que todas as interações com o exterior dão-se *num lugar* no interior do corpo, seja qual for a via exteroceptiva. Os dados podem ser processados em relação ao mapa em geral, mas mormente *nesse lugar* dentro das fronteiras do corpo, por exemplo numa percepção visual o lugar são os olhos. O acontecimento-experiência é duplo; por um lado, afecta o sentido exteroceptivo como sendo um sinal «não-corporal», mas, por outro lado, excita um sinal «corporal» proveniente do lugar afectado:

“Quando os sentidos especiais estão envolvidos na percepção, produzem um conjunto duplo de sinais. O primeiro conjunto provém do corpo e tem a sua origem na localização particular no órgão sensorial especial (os olhos na visão, os ouvidos na audição), e é transmitido para o complexo somatossensorial e motor que representa dinamicamente todo o corpo como um mapa funcional. O segundo conjunto provém do órgão especial propriamente dito e é representado pelas unidades sensoriais apropriadas à modalidade sensorial. (Para a visão, estas unidades incluem os córtices visuais iniciais e os colículos superiores)”<sup>225</sup>

Assim, antes de qualquer processamento há a sensação da própria experiência. Quando vemos qualquer coisa sentimos que estamos a ver e a ver com os nossos olhos. O cérebro processa os sinais provenientes do nosso organismo, o qual está envolvido com o mundo e num local específico do mapa somatossensorial e, simultaneamente, as especificidades do que nos afecta. Duplicidade de sinais: dados do mundo ou do objecto que nos afecta, dados dos lugares do corpo e dos movimentos do corpo durante a afectação, a experiência. Antes da mente ou do eu (*self*) há a corporalidade como vanguarda de *uma vida*. Só depois se poderá falar de qualquer particularidade «essencial» a nós, à nossa *história*, a uma pessoalização da experiência. Como nos diz Damásio, “[no] princípio não terá havido tato, nem visão, nem audição, nem sensação de movimento. Em vez disso, houve uma *sensação do corpo* quando este tocava, via, ouvia ou se movia”<sup>226</sup>

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> *Ibid.*: 236. “(...) os marcadores somáticos aumentam provavelmente a precisão e a eficiência do processo de decisão”. Abordaremos esta influência mais adiante com a noção de *potência de futuro* proveniente da nossa leitura foucauldiana dos Estóicos no capítulo 6.

<sup>225</sup> *Ibid.*: 298.

<sup>226</sup> *Ibid.*

Mas retornemos a Deleuze e à sua analogia com traje de Arlequim, a qual afirma a não preexistência da superfície, pelo que as zonas erógenas produzem ao redor de uma singularidade *superfícies parciais* prolongando-se até à vizinhança de uma outra zona singularizada, tecendo uma extensa malha recobrando o corpo. Parece existir aqui os rudimentos do conceito de *rostoidade* (*visageité*) e do seu par *muro branco-buraco negro*: a posição depressiva, identificada com a altura, reage sobre a esquizóide, de profundidade, de tal modo que a profundidade ganha um novo aspecto de dobra desdobrável, ou superfície esburacada; e, embora não criando uma superfície, a posição depressiva provoca a precipitação do ego nos orifícios se este se aproximar demais. Por outro lado a posição depressiva, nessa profundidade agora tornada corpo esburacado, como que cria uma manta de retalhos de superfícies parciais, perante a qual o superego supõe “que as pulsões libidinais *ai se separam das pulsões destruidoras das profundidades*”.<sup>227</sup> Haverá, portanto, desde logo, um trabalho das pulsões no corpo do recém-nascido. Contudo, faz notar Deleuze, é preciso perceber que tipo de mistura as pulsões sexuais efectuam com as de conservação e as de destruição ou de morte.

Deleuze afere que as pulsões de conservação que pululam na profundidade, as quais são a força motriz do sistema alimentar do bebé, embora ligando-se a objectos reais, vêem-se impossibilitadas de os possuir por via da própria impotência do recém-nascido, razão para que o filósofo proponha a modelação das pulsões sexuais sobre as de conservação de modo a substituir os objectos exteriores pelos objectos parciais. Com essa mistura ele afirma uma “estreita complementaridade das pulsões sexuais e dos simulacros”.<sup>228</sup> Todavia, já nessa mistura as pulsões de morte agem, pois é por elas que se formam os objectos parciais internos, enquanto, simultaneamente, qualificam o tipo de relação com o objecto parcial, “pois ele é ao mesmo tempo destruído e destruidor e serve para destruir o ego tanto quanto o outro, a tal ponto que destruir-ser destruído ocupa toda a sensibilidade interna”.<sup>229</sup> Para Deleuze a libido, as pulsões sexuais, é uma “verdadeira *energia superficial*”<sup>230</sup> e arrasta consigo uma dupla libertação expressa no auto-erotismo à medida que constitui a superfície e as zonas erógenas. Destacam-se das pulsões de conservação, pelo facto de descobrirem nas zonas erógenas novos objectos nas imagens que são projectadas neles, bem como das pulsões de morte, uma vez que são criadoras de superfícies parciais e de novas relações com esses “novos objectos peliculares”.<sup>231</sup> Por se destacarem e se tornarem nas pulsões de

<sup>227</sup> DELEUZE, 1969: 230. “que les pulsions libidinales *s’y séparent des pulsions destructrices des profondeurs*”. Itálico do autor.

<sup>228</sup> *Ibid.*: 231. “stricte complémentarité des pulsions sexuelles et des simulacres”.

<sup>229</sup> *Ibid.* “puisque’il est à la fois détruit et destructeur, et sert à détruire le moi autant que l’autre, au point que détruire-êtré détruit occupe toute la sensibilité interne”.

<sup>230</sup> *Ibid.*: 232. “véritable *énergie superficielle*”. Itálico do autor.

<sup>231</sup> *Ibid.*: 231. “nouveaux objets pelliculaires”.

relevo nesta nova situação do desenvolvimento não significa necessariamente, sublinha Deleuze, que as duas outras pulsões desapareçam ou cessem a sua actividade de profundidade. Na verdade, esta nova posição guiada e movida pela libido informa-nos, precisamente, de uma ligeira transformação do corpo, tornando-se ele, aos poucos e poucos, num espantoso ecrã no qual são projectadas imagens do mundo exterior, havendo uma muito particular no discurso psicanalítico: o *Falo* (*phallus*). José Gil referencia justamente isso, tornando igualmente clara a importância da teoria da estrutura e das séries no desenrolar da *história sexual da linguagem*, bem como na construção do corpo erógeno.<sup>232</sup> O *Falo* faz a vez do *elemento paradoxal*, é por ele que as várias zonas erógenas e superfícies parciais comunicam, entram em concordância, “o falo não desempenha o papel de um órgão mas o de imagem particular sobre esta zona privilegiada [a zona genital], tanto para a menina como para o menino”.<sup>233</sup>

Anteriormente à feroz crítica de AE com Félix Guattari já Deleuze propõe um ligeiro desvio a partir, exactamente, da teoria psicanalítica de M. Klein, no que diz respeito ao complexo de Édipo e ao *Falo*, surgindo os dois nesta teoria como conceitos inseparáveis. Previamente à projecção do *Falo* sobre o corpo da criança, o pénis, enquanto órgão sexual, tem um papel preponderante nas duas primeiras posições de desenvolvimento: na posição esquizóide o pénis, como objecto, é destruído e projectado, quer no corpo da mãe, quer no corpo do bebé, tornado mau objecto, venenoso e explosivo; mas também é tornado bom na posição depressiva da altura, objecto de amor e repreensão, possibilitando a formação da pessoa, como igualmente corresponde “à voz, isto é, o ídolo combinado dos dois pais”.<sup>234</sup> É esta passagem de mau objecto para bom que conduz Klein a descobrir as raízes de Édipo nas duas posições, pois é preciso toda esta evolução conducente à organização sexual complementada com a separação das pulsões sexuais das pulsões de morte. Passado o órgão a objecto bom a imagem do *Falo* adere à superfície começando a sua operação organizadora, juntando as superfícies parciais e as zonas erógenas colocando-as em comunicação e concordância. Ou seja, o *Falo* não é agressor, pelo contrário, agindo como *elemento paradoxal*, ele repara um corpo fracturado e ferido, constrói um corpo, que a criança chamará de seu, capaz de “ter relações com a mãe sem ofender o pai”.<sup>235</sup> Os sentimentos de culpa e de angústia patentes no complexo são lançados para as posições anteriores e Édipo, afinal, exorciza, conjura esses sentimentos, coloniza o corpo, a superfície. Édipo é, talvez, a afirmação de um *corpo próprio*. O

<sup>232</sup> GIL, 2008: 131 e *passim*.

<sup>233</sup> DELEUZE, 1969: 233. “le phallus ne joue pas le rôle d'un organe mais celui d'image particulière projetée sur cette zone privilégiée, aussi bien pour la fille que pour le garçon”.

<sup>234</sup> *Ibid.* “à la voix, c'est-à-dire l'idole combinée des deux parents”.

<sup>235</sup> *Ibid.*: 234. “d'avoir des rapports sexuels avec la mère sans offenser le père”

reparo que Deleuze faz quanto a Édipo, o qual “deveria ser desenvolvido pela interpretação do conjunto do mito”,<sup>236</sup> ganha os seus contornos com o *Falo* e a sua relação com a superfície, que já não é somente a superfície corporal mas bem a conjugação empírico-transcendental tão cara ao filósofo, isto é, o *Falo* não se introduz no corpo mas percorre-o “tal como a relha do arado se destina à ténue camada fértil de terra, ele traça *uma linha na superfície*”.<sup>237</sup> Este percorrer traçando uma linha é o processo pelo qual o *Falo*, como *elemento paradoxal*, recobre as superfícies parciais ligando-as entre si fazendo com elas uma só superfície, o seu próprio corpo. No entanto, a criação desta superfície contempla igualmente uma operação sobre os pais — a mãe como corpo a ser tratado, reparado da sua ferida e o pai transformado em bom objecto.

Ora, concebemos este trilhar de *uma linha na superfície* como um traço no *singrama* do tipo *linha dura* ou *segmento duro*, um traço mais profundo na superfície singramática, do qual o ponto de atenção fará um caminho, o princípio de um caminho a ser percorrido várias vezes, trilho esse a ser entendido como um processo de início do que será, por exemplo, uma subjectividade, um certo modo de condução do corpo e de se dar aos outros corpos. Trata-se, a nosso ver, de um processo violento; não é só a apropriação do corpo, uma apropriação peculiar já que o seu modo se realiza pela pregnância de uma imagem projectada no corpo vinda de outros corpos, mas igualmente uma operação de despossessão cada vez mais marcante do poder dos outros corpos (corpos-corpos, corpos-linguagem, corpos-instituição, etc.) sobre esse corpo; e é tamanha a despossessão que nos dá a ilusão de uma tremenda separação entre o corpo e a mente ou o pensamento. O traçar da linha é mesmo isso, um *traçado* no sentido em que desenha o plano do pensamento, esboça a trajectória de uma estrada, um caminho, cria combinações, faz uma trama, como igualmente indica um esboroar, um corroer de uma certa caótica «unidade» que era o corpo da criança. O tracejado do *Falo* enquanto une as superfícies originando o corpo erógeno, a comunidade do corpo, fractura-o igualmente, ou melhor, constitui uma superfície que paira sobre, sob, mais interior e simultaneamente exterior ao corpo, que virá a ser a *superfície metafísica*. Com o *Falo* “é aí que a criança persegue sobre o seu próprio corpo a constituição de uma *superfície* e a integração das zonas, graças ao privilégio bem fundado da zona genital”.<sup>238</sup>

Propondo, todavia, certos desvios ao protocolo psicanalítico Deleuze mantém ainda em LS, com poucas alterações, a interpretação forte do complexo de Édipo na formação de um corpo

<sup>236</sup> *Ibid.* “qui devrait être développé par l'interprétation de l'ensemble du mythe”.

<sup>237</sup> *Ibid.*: 234-235. “tel un soc qui s'adresse à la mince couche fertile de la terre, il trace *une ligne à surface*”. Itálico do autor.

<sup>238</sup> *Ibid.*: 235. “c'est là que l'enfant poursuit sur son propre corps la constitution d'une surface et l'intégration des zones, grâce au privilège bien fondé de la zone génitale”. Sublinhado nosso.

erógeno e da pessoa. Exemplo dessa concessão apresenta-se na vigésima nona série, “*As boas intenções são forçosamente punidas*”. O *Falo* que acabava de tecer o traje de Arlequim constituindo uma só superfície, em cujo território Édipo lançou o sal à terra conjurando a angústia e a culpabilidade esquizóide e depressiva e trilhou com o seu arado uma linha, demonstrando assim a sua boa intenção, o seu carácter «pacificador», nas palavras do filósofo, todo esse trabalho se vê gorado por várias razões. Por um lado, a superfície é ainda demasiado frágil e as pulsões de morte podem muito bem fracturá-la, quebrá-la e, por outro lado, o *Falo* pode a qualquer momento ser capturado, recuperado pelo pénis da altura ou da profundidade, captura que termina com a castração. O *Falo* vê-se encurralado por “uma dupla ameaça de castração por regressão pré-edipiana (castração-devoração [de profundidade], castração-privação [de altura]”.<sup>239</sup> Igualmente ameaçando todo esse trabalho hercúleo está, por exemplo, a queda da linha do *Falo* na fenda da *Spaltung*, ou um retrocesso no esquema do incesto, o qual, para Mélanie Klein, era impedido de se formar precisamente pelos sentimentos de culpa e angústia pré-edipianas. Deleuze, por seu lado, não considera suficientes tais razões indicando a própria evolução interna como um outro perigo. Isto é, interior ao complexo de Édipo jazem outros tipos de angústia, culpa e castração. Um desses problemas encontra-se na questão da “concordância fálica das superfícies e do próprio ego na superfície”.<sup>240</sup> Por outras palavras, a concordância do ego a si na passagem do narcisismo primário ao narcisismo secundário, passagem e concordância que são “operações qualificadas de edipianas”.<sup>241</sup> Quando a criança recebe o *Falo* e pode, assim, cerzir o traje de Arlequim, introduz também certas alterações nas suas relações com os progenitores. Deleuze entende a separação exercida sobre o ídolo ou bom objecto de altura diferentemente de Klein, separação essa que segue a prédica da boa intenção:

“(…) das duas disjunções subsumidas pelo bom objecto, indemne-ferido, presente-ausente, a criança começa por extrair o negativo e dele se serve para qualificar uma *imagem* de mãe e uma *imagem* de pai. De um lado, identifica a mãe ao corpo ferido como primeira dimensão do bom objecto completo (corpo ferido que não se deve confundir com o corpo explodido e despedaçado da profundidade); e, por outro lado, identifica o pai com a última dimensão, o bom objecto como retirado na sua altura. E o corpo ferido da mãe, a criança pretende

<sup>239</sup> *Ibid.*: 236. “une double menace de castration par régression pré-œdipienne (castration-dévoration, castration-privation)”.

<sup>240</sup> *Ibid.*: 237. “ce raccordement phallique des surfaces, et du moi lui-même à la surface”.

<sup>241</sup> *Ibid.* “d'opérations qualifiées d œdipiennes”.

repará-lo com o seu falo reparador, torná-lo indemne, pretende refazer para este corpo uma superfície, ao mesmo tempo em que faz uma superfície para o seu próprio corpo. E o objecto retirado, ela pretende fazê-lo voltar e torná-lo presente, com o seu falo evocador”<sup>242</sup>

Ora, a boa intenção cai por terra, falha o seu alvo, para Deleuze, porque o superego vira-se contra as próprias pulsões libidinais, entrando assim a criança no complexo de Édipo freudiano. Na sua tentativa de reparação do corpo da mãe destruído pelos pénis das profundidades a criança apercebe-se de uma *falta* na superfície: o corpo castrado da mãe. Aquilo que lhe advém como que por excesso na mãe está em falta, significando, também, que afinal o pénis nem é sua propriedade mas de seu pai; e no seu esforço evocativo a criança trai o progenitor na sua própria essência, a qual só pode ser encontrada num reencontro “*na ausência e no esquecimento*”.<sup>243</sup> a reparação castra e a evocação mata, um novo plano de castração contemplando uma nova angústia na falta do pénis na mãe e uma nova culpa como vingança do pai. O traçado do *Falo* na superfície é a marca do “traçado de castração”.<sup>244</sup> Esta castração, por ser de superfície e já não de profundidade ou de altura, Deleuze enuncia-a como de *adsorção*, que responderia à dupla ameaça, uma vez que a castração exerce um efeito de veneno ou ácido que corrói a superfície fazendo o ego cair pelo falha da *Spaltung*, razão pela qual também entende existir uma falsidade na «perversidade». Se esta for reconhecida como “o percurso das superfícies”<sup>245</sup> o próprio traçado já estava, desde logo, *pervertido*. Porém, acrescenta o filósofo, há ainda a dimensão do Acontecimento em acção em todo este processo, um traçado na *superfície metafísica*. Não se trata somente de um encadeamento de acções desejadas e acções realizadas em oposição (resultado de uma denegação) numa superfície física. Há, outrossim, um traçado virtual num segundo ecrã. A denegação da acção realizada é o que afirma o salto de uma superfície para outra:

<sup>242</sup> *Ibid.*: 238. “des deux disjonctions subsumées par le bon objet, indemne-blessé, présent-absent, l'enfant commence par extraire le négatif, et s'en sert pour qualifier une *image* de mère et une *image* de père. D'une part il identifie la mère au corps blessé comme première dimension du bon objet complet (corps blessé qu'il ne faut pas confondre avec le corps éclaté ou morcelé de la profondeur); et d'autre part il identifie le père avec la dernière dimension le bon objet comme retiré dans sa hauteur. Et le corps blessé de la mère, l'enfant prétend le réparer avec son phallus réparateur, le rendre indemne, il prétend refaire à ce corps une surface en même temps qu'il fait une surface pour son propre corps. Et, l'objet retiré, il prétend le faire revenir et le rendre présent, avec son phallus évocateur”. Sublinhado do autor.

<sup>243</sup> *Ibid.*: 240. “*dans l'absence et dans l'oubli*”. Sublinhado do autor.

<sup>244</sup> *Ibid.* “tracé de la castration”.

<sup>245</sup> *Ibid.* “le parcours des surfaces”.

“(…) a intenção como categoria edipiana (…) toma o conjunto de toda a acção possível e divide em dois, projecta-o sobre duas telas e determina cada lado conforme às exigências necessárias de cada tela: de um lado, toda a imagem da acção sobre uma superfície física, em que a acção mesma aparece como querida e se encontra determinada sob as espécies da reparação e da evocação; de outro lado, todo o resultado da acção sobre uma superfície metafísica, em que a acção mesma aparece como produzida e não querida, determinada sob as espécies do assassinio e da castração. O célebre mecanismo da «denegação» (não foi o que eu quis…), com toda a sua importância para a formação do *pensamento*, deve então ser interpretado como exprimindo a passagem de uma superfície à outra”<sup>246</sup>

Como aludimos várias vezes, cremos existir em LS a abertura para uma nova ideia sobre o corpo e é explicitando-a que gostaríamos de terminar este capítulo, antes de observarmos a construção de um corpo no seio do *socius* com Foucault e o desenvolvimento radical do corpo no pensamento deleuzeano com o CsO.

### 5.3. Clarificação do Corpo.

Esta leitura passa pela proposta, já referida, de uma mudança à noção de experiência. Toda a experiência é impessoal. Por exemplo, esperamos a passagem de cor do sinal dos peões junto a um grupo de outros indivíduos. A espera ou o avanço são a mesma experiência para cada indivíduo, o que muda nada mais é que um processo de pessoalização desse acontecimento neutro. Por outras palavras, o modo como somos afectados pela experiência, como ela é inscrita no corpo é imediata, a-significativa e a cada vez diferente (uma experiência difere de outra somente por um grau de intensidade dependente do *ponto de atenção*), mesmo a distribuição da singularidade é independente de qualquer julgamento de valor. Poder-se-á arguir que a distribuição e a reacção — que não deixa de ser uma experiência, essa sim sujeita a um caminho diagramatizado próprio de uma pessoalização — decorrem de um instinto primário de sobrevivência, de um processo de consciência menos evoluído, ou mesmo de uma intencionalidade que subjaz cada experiência e denega o acaso, a própria neutralidade e impessoalidade. Porém, nada disso nega, na verdade, a imediaticidade, a neutralidade e a impessoalidade, pois que a intencionalidade é já ela

<sup>246</sup> *Ibid.*: 242. “l'intention comme catégorie œdipienne (…) prend l'ensemble de toute action possible et le divise en deux, le projette sur deux écrans, et détermine chaque côté conformément aux exigences nécessaires de chaque écran: d'une part toute l'image de l'action sur une surface physique où l'action même apparaît comme voulue et se trouve déterminée sous les espèces de la réparation et de l'évocation; d'autre part tout le résultat de l'action sur une surface métaphysique, où l'action même apparaît comme produite et non voulue, déterminée sous les espèces du meurtre et de la castration. Le célèbre mécanisme de la «dénégation» (ce n'est pas ce que j'ai voulu...), avec toute son importance pour la formation de la *pensée*, doit alors s'interpréter comme exprimant le passage d'une surface à l'autre”. Sublinhado do autor.



diagramatizada; e o instinto de sobrevivência aquilo que nos conduz a um certo tipo de *história*, a uma casuística da experiência, diz respeito, uma vez mais, à reacção, não à experiência que acontece no instante. Se o *ponto de atenção* faz a vez do *elemento paradoxal*, de *percursor sombrio*, o seu movimento percorre o Instante, exactamente esse que subdivide o presente num passado e num futuro ilimitado. O instante corresponde à afecção e à distribuição das singularidades; nunca poderemos falar do instante, no *instante*, mas se nos perguntarem *agora...* essa é a ilusão da propriedade da experiência. Falamos sempre da experiência do ponto de vista do observador, nunca da máquina autopoietica que somos.<sup>247</sup>

A experiência não é um vivido, antes um *vivindo*, um acontecimento, uma singularidade marcada no corpo permanecendo a vibrar e fixada numa série pelo *ponto de atenção*. Este ponto pertencente ao *singrama* funciona aqui tal como o *elemento paradoxal*, distribui as singularidades e coloca-as em comunicação. Não existe, de facto, uma *história* das experiências, uma relação de casualidade, em que uma experiência é causa de uma outra experiência.<sup>248</sup> A *história* será o Acontecimento de *uma vida*, ou seja, produção de sentido e o sentido de uma vida é a sua produção, produção de sentido. A disposição das experiências-acontecimento em série traçam linhas pelas quais o *ponto de atenção* percorre, cuja revisitação leva a um endurecimento das mesmas. O *ponto de atenção* está continuamente sujeito ao exterior, às relações de poder, de força e, como tal, a produção de linhas duras deverá ser entendida como o resultado de diagramas que traçam o caminho de um eu larvar, um entre vários, cuja profundidade se deve à recorrência com que, como dissemos, o *ponto de atenção* percorre essa linha sobre a maior acção da *mimésis*. A esse eu larvar — na verdade um disfarce do *ponto de atenção* tanto mais semelhante a um único eu quanto mais duras as linhas, quanto mais diagramatizados os percursos e as singularidades — agrupam-se outros

<sup>247</sup> MATURANA e VARELA, 1980: 37. “What appears constant for the observer when he ascertains that the same behaviour is reenacted on a different occasion, is a set of relations that he defines as characterizing it, regardless of any change in the neurophysiological process through which it is attained, or any other unconsidered aspect of the conduct itself. Learning, as a relation between successive different modes of conduct of an organism such that the present conduct appears as a transformation of a past conduct arising from the recall of a specifiable past event, lies in the cognitive domain of the observer as a description of *his* ordered experiences. Likewise, memory as an allusion to a representation in the learning organism of its past experiences, is also a description by the observer of his ordered interactions with the observed organism; memory as a storage of representations of the environment to be used on different occasions in recall does not exist as a neurophysiological function”. Itálico dos autores.

<sup>248</sup> *Ibid.*: 38. “If such a system is capable of discourse, it will generate the temporal domain through the ascription of a unidirectional order of its experiences as they differ in their emotional connotations, and although it will continue to function in the present as an atemporal system, it will interact through its descriptions in the temporal domain. Past, present and future, and time in general belong exclusively to the cognitive domain of the observer”. Também António Damásio dá conta deste aspecto in DAMÁSIO, 2011: 211. “Aquilo que é representado no corpo é construído de novo, momento a momento, e não uma réplica exacta de algo que sucedeu antes. Suspeito que o cérebro não prevê os estados do corpo com rigor algorítmico, mas antes que o cérebro fica a aguardar que o corpo lhe comunique o que realmente sucedeu”.

mais a cada movimento do *ponto*, pelo processo de tessitura do «traje de arlequim» proporcionado pelo *falo* — afastando-nos de uma leitura demasiado alicerçada na psicanálise somos forçados a afirmar que o movimento fálico é o do *ponto de atenção*, lembrando que anteriormente aferimos o *singrama* como sendo todo o Corpo. Assim, toda a teoria de Deleuze desenvolvida com as duas superfícies, a física e a metafísica, é de enorme importância porque nos responde à dúvida que em nós persistia de como, na teoria que temos vindo a delinear com o Corpo como entidade psicofísica e base de toda a complexidade do ser humano, o pensamento surge.<sup>249</sup> A consolidação de trilhos, de zonas, potenciam grandemente a formação de um eu unitário de acordo com esquematizações produzidas pela *mimésis*, que seguindo o critério de «só o que se parece difere» arranca a singularidade do *bloco de sensação*<sup>250</sup> relocalizando-a numa série regulada pelo grau de vibração que as singularidades dotam à série.

Há pois aqui um elemento de atracção, de dupla atracção. Por um lado, séries com um determinado grau de intensidade vibratória atraem a relocalização da singularidade arrancada (num sentido mais trivial é tal como o dito «um azar nunca vem só», ou então, tomando o exemplo do cristal tantas vezes proposto por Deleuze, o modo como o pólo magnético atrai a orientação da forma cristalina). Por outro lado e seguindo a proposta deleuzeana da comunicação e ressonância de séries heterogéneas, quer uma quer a outra, ressonância e comunicação, decorrem de uma atracção, em que a série de maior grau de intensidade se emparelha com uma de menor grau. A dobragem da superfície corresponde a diferentes usos da experiência do corpo, ou ao modo como o corporal e o incorporal são indissociáveis, fazendo com que um movimento seja já por si um pensamento segundo procedimentos que não passam pela linguagem. É que o *ponto de atenção* não deixa de ser motrido também pela *poiésis*, exactamente a força que, ao passar por uma linha dura, retira a singularidade do esquema mimético e promove um encontro inesperado com uma outra singularidade na vizinhança de uma selvagem, produzindo outra série.<sup>251</sup> É o momento da

<sup>249</sup> A questão do pensamento sempre nos perseguiu e nos preocupou, ao ponto de encontrarmos em Artaud e na sua dificuldade uma semelhança atroz — talvez por simpatia — com a nossa própria dificuldade em pensar. Conjugando o pensamento de Deleuze com o que aqui tentamos com a experiência surge-nos a dúvida se o pensamento não será um certo tipo mais complexo de experiência sonora, que segue de perto o desenvolvimento da história sexual da linguagem aliada ao modo como cremos funcionar o *ponto de atenção* e os seus dois motores, a *poiésis* e a *mimésis*, ou seja, à força de uma aprendizagem que em tudo deve à repetição, complexificando a organização linguística e dotando-a de uma profundidade de significados, não é de todo uma apetência inata mas genital e que vem do outro.

<sup>250</sup> Este conceito que em *O que é a filosofia? (OQP)* define a obra de arte, o que subjaz na obra de arte como produtora de experiência estética, como bloco afecto-percepto, adquire para nós o amplo sentido de toda a experiência, como veremos mais adiante.

<sup>251</sup> DAMÁSIO, 2011: 157. “Alguns circuitos são modelados vezes sem conta ao longo do tempo de vida do indivíduo, de acordo com as alterações que o organismo sofre. Outros circuitos permanecem predominantemente estáveis e formam a «coluna vertebral» das noções que construímos sobre o mundo interior e sobre o mundo exterior”. Concebemos a noção dos circuitos neurais à semelhança das séries heterogéneas descritas por Deleuze, uma vez que

descoberta, por assim dizer, da criação, da contra-efectuação. Um movimento novo da criança é a formação de um campo problemático em relação a um determinado corpo, é a problematização de um acontecimento com uma nova distribuição de singularidades.<sup>252</sup>

Dissemos anteriormente que o *singrama* podia ser concebido como uma zona de convergência, usando a expressão de António Damásio. É de convergência, esta zona, porque aqui se reúnem os mapas e as imagens (internas e externas) necessárias para a sobrevivência, por exemplo, como também os índices para as operações do cérebro e da mente. É um interface entre o corpóreo (ou o corpo-propriadamente-dito e o sistema nervoso, ou cérebro, para usar a distinção de Damásio) e o incorpóreo (a «mente», para um corpo complexo, ou *uma vida*, para um corpo mais simples). O *singrama*, enquanto zona de convergência, é o espaço em que se encontram as actividades do corpo e os seus sinais conjuntamente com os padrões mentais (imagens internas e externas), do qual são produzidos padrões neurais. São estes padrões aquilo que temos vindo a chamar de séries de singularidades, recuperando o conceito deleuzeano explorado em LS. É imperativo, neste caso, sublinhar a noção de padrão, pois carrega consigo a dinâmica da *mimésis*, do esquema mimético que indicámos como resultado da inscrição da experiência no corpo. Estes esquemas são, no entanto, dinâmicos e estão sob a influência de singularidades não diagramatizadas, as quais resistem por vezes a atracção de serem diagramatizadas. Como diz Damásio, “o mapear não é um processo passivo. As estruturas em que os mapas são formados têm qualquer coisa a dizer no processo de mapeamento, contribuem para ele, resistem-lhe por vezes. Essas estruturas são influenciadas pelos sinais do corpo, (...), mas também recebem influências de outras estruturas cerebrais”.<sup>253</sup> O *singrama* é constituído, então, por padrões neurais ou esquemas miméticos provenientes das experiências de um corpo, experiências essas que produzem séries de singularidades ou imagens com dois tipos de origem: exteroceptivas e proprioceptivas e interoceptivas (sendo estas imagens produzidas pelo cérebro, as quais Damásio diversifica em duas: *imagens da carne* e as produzidas pelas *sondas sensoriais especiais*). De qualquer modo, o *singrama* é um processo, uma zona de convergência que produz o eu sincopado mas de impressão contínua, um eu contínuo e fluido no

---

no cérebro muitas actividades são partilhadas por diferentes regiões e ocorrem justamente porque combinam circuitos de diferentes regiões e sistemas. Tal como Damásio afirma nas primeiras páginas: “a mente resulta não só da operação de cada um dos componentes isolados mas também da operação concertada dos múltiplos sistemas formados por esses componentes isolados” (43).

<sup>252</sup> Chamamos a atenção para o artigo de Meltzoff e Moore “Infant's understanding of people and things: From body imitation to folk psychology” in AAVV, 2001: 43-70, no qual esta questão da criança e do campo problemático, bem como da presença assaz forte da *mimésis* e da *poiésis* nos primeiros meses de vida, é estudada e nos indica, de certo modo, cientificamente que a nossa proposta destas duas forças na formação de hábitos e de uma subjectividade não está, de todo, errada, nem é falsa.

<sup>253</sup> DAMÁSIO, 2012: 209.

tempo, mas que a cada vez é produzido e consumido (uma síncope). Uma explicação neurofisiológica do *singrama* poderia sair desta afirmação de António Damásio:

“Na minha perspectiva, as imagens que constituem a base da «corrente mental» são imagens de acontecimentos corporais, seja de acontecimentos que têm lugar na profundidade do corpo ou numa sonda especializada, próxima da superfície do corpo. O fundamento dessas imagens é uma colecção de mapas cerebrais, ou seja, uma colecção de padrões de actividade ou inactividade neural em certas regiões sensoriais. Esses mapas neurais representam, da forma mais abrangente possível, a estrutura e o estado do nosso corpo em todo e qualquer momento. Pouco importa que alguns dos mapas descrevam o mundo no interior do nosso organismo e que outros descrevam o mundo que nos rodeia, o mundo dos objectos físicos que interagem com o organismo em regiões específicas da nossa fronteira com o universo. Em qualquer dos casos, parte daquilo que acaba por ser mapeado nas regiões sensoriais do nosso cérebro, e que emerge na nossa mente sob a forma de uma ideia, tem a sua origem em estruturas do corpo que se encontram num determinado estado e em determinadas circunstâncias”.<sup>254</sup>

A formação das duas superfícies é coetânea, porque o *singrama* é todo o Corpo. Não poderia surgir a dimensão metafísica sem a inscrição corporal das singularidades. Com a inscrição do corporal a superfície dobra-se nesse mesmo instante, a distância entre o exterior e o interior dissipa-se pois trata-se da dobra do *de-fora*. E o que será *uma vida* senão essa mesma dobra do *de-fora*? O *de-fora* é *uma Vida* que atravessa todas as formas micro e macroscópicas, animadas e inanimadas. Se há um *fantasma*, no pior dos sentidos, é bem o do corpo próprio, que é para além de tudo de apropriação, de pessoalização de *uma Vida*. O corpo próprio é o *fantasma* do Corpo, é o bloqueio de imensas potências. Não cremos, por isso, que a produção de sentido de *uma vida* se confunda com o corpo próprio, com a apropriação. Entre produção e apropriação vai todo o espaço que dista uma obra de arte de um objecto tecnológico — este sim, mais do que uma pedra, é *Weltlos*. O problema entre a produção e a apropriação, porém, é que uma e outra andam a par, tal como a *poiésis* e a *mimésis*: a produção apropria-se e a apropriação produz também sentido.

Pensarmos a experiência enquanto acontecimento conduz-nos, igualmente, a afirmar já na «dimensão da profundidade» a criação de séries de singularidades, bem antes do movimento forçado do *fantasma*, pois se a inscrição do corporal é de singularidades e o *fantasma* põe-nas em ressonância com as de superfície levando à contra-efectuação, como não estariam elas em série? E não estará já um bebé imerso em relações de forças? Não crendo na existência de séries na profundidade não estará Deleuze a cair na fenomenologia que criticava, colocando o recém-nascido

---

<sup>254</sup> *Ibid.*: 212-212.

num mundo selvagem? Ou dando-se o caso dessas singularidades da profundidade serem selvagens não se contradiz, uma vez que essas mesmas singularidades escapam à serialização e à diagramatização? Como dissemos em relação à história sexual da linguagem, cremos existir na profundidade uma aprendizagem de relações prévia à de fonemas, relação essa que alimenta a criação dos morfemas e semantemas e da própria significação, manifestação e designação. O Corpo como *expositor* diz-nos precisamente esta aprendizagem. Uma relação surge entre duas ou mais posições; não só um Corpo está sempre em relação com alguma coisa, como de cada posição tomada arranca a singularidade dessa relação. Na dimensão da profundidade o Corpo está em constante aprendizagem de relações, essas *formas arquetípicas corpóreo-cinéticas*. Esta aprendizagem de relações torna-se mais clara se entendermos que a relação é, antes de mais, um *encontro*, no qual um dos traços maiores é a adequação das singularidades entre corpos, tal como o exemplo de que se serve Deleuze apoiando-se em Leibniz, sobre a aprendizagem da natação: “[a]prender a nadar é conjugar pontos notáveis do nosso corpo com os pontos singulares da Ideia objectiva para formar um campo problemático”.<sup>255</sup> Desse *encontro*, de um bebé com um outro corpo qualquer, é produzido um campo problemático que abre caminho a novas possibilidades. É uma *experimentação* de que o movimento é o pensamento do Corpo. A experimentação é uma composição criativa, na qual a *poiésis* provoca uma *catástrofe*<sup>256</sup> aos esquemas miméticos.

Para podermos ter uma melhor ideia da noção da catástrofe do corpo pela experimentação poiética, é forçoso tratar primeiro da sujeição mimética. Entendemos com isto a sujeição a que os corpos foram submetidos, principalmente através dos vários dispositivos disciplinares, modelando-os e domando as potências de *uma vida*. Um desses resultados foi a formação *do* incorporal por excelência: a *alma*. Veremos, também, com mais atenção, os resultados da sujeição dos corpos nos conceitos de normalização. Por essa razão abordaremos o corpo pela mão desse grande filósofo Michel Foucault.

---

<sup>255</sup> *Id.*, 1993a: 214. “Apprendre à nager, c'est conjuguer des points remarquables de notre corps avec les points singuliers de l'Idée objective, pour former un champ problématique”.

<sup>256</sup> Usamos o termo *catástrofe* no sentido exposto por Deleuze aquando da sua descrição do *diagrama* em Bacon, como aquilo que liberta traços expressivos, singularidades a serem tomadas para a criação.

## 6. Dos a-normais aos acrobatas de *uma vida*

O eu não é nem um segredo, nem é inato, é uma produção, entre outros elementos, de um *socius*. Estaremos tanto mais alienados quanto pensemos que somos isto ou aquilo. Nascemos numa rede intrincada de sujeição, lançados num projecto infinito de «normalização». Objectos de uma antropológica. Funâmbulos balanceando entre a atracção e a repulsa. Ginastas e acrobatas de *uma vida*, praticantes do próprio, da propriedade e da apropriação.

### 6.1. Corpo, sujeito, disciplina e poder

Com o conceito de *singrama* queremos apresentar uma superfície de inscrição e reunião de singularidades e sobre a qual os diagramas operam. Uma das operações dos diagramas — aquilo que nomeámos como diagramatização e que associámos à produção de subjectividade e do sujeito — interessa-nos sobretudo para tratarmos a questão do Corpo e do trabalho do actor/performer. A diagramatização concerne essa *tecnologia específica do poder* que Foucault denominou por *disciplina*, operação essa constituída por técnicas corporais específicas, práticas incidindo exclusivamente no corpo como matéria de acesso à *alma*.

Crê-se ter havido uma inflexão no pensamento de Michel Foucault determinada pela passagem da interrogação em torno do poder e do saber para a questão do sujeito. Porém, tal como ele explicou em várias entrevistas e Deleuze muito bem esclareceu, não se tratou de um retorno ao sujeito, mesmo se o filósofo tenha chegado a um impasse no fim do seu A vontade de saber. O sujeito, a subjectividade, suas construções e a relação com o corpo sempre estiveram presentes no pensamento de Foucault, pelo que nos debruçaremos em dois momentos da obra do filósofo, para nós determinantes, como dois momentos históricos ou pontos de vista sobre a disciplina enquanto técnicas corporais. Ambos momentos implicam leituras particulares sobre o corpo, diferentes posturas sobre a construção do sujeito, cruzando-se e chocando-se, é certo. Todavia, o mais pertinente é que essas mesmas posturas se conjugam no trabalho do actor/performer. Seguiremos cronologicamente o pensamento do filósofo, ou seja, trataremos a disciplina pelo lado do poder, tal como se configura em Vigiar e Punir e, de seguida, a disciplina pelo lado *greco-romano*, por assim dizer, o lado do sujeito tal como surge na História da Sexualidade e nos últimos textos.

Foucault mostra-nos, nesse impressionante livro sobre o nascimento da prisão, que a partir de uma validação da função positiva da punição, a qual dará início às técnicas disciplinares, tanto a

economia como a política começaram a investir numa *microfísica do poder*. O corpo, a partir desse momento, devém, para usar uma expressão de Pierre Klossowski, uma *moeda viva*. A organização do corpo social encaminha-se para uma ortopedia-política, uma anatomo-política.<sup>257</sup> O corpo é o objecto sobre o qual a economia, a política e o poder, agindo somente sobre ele, buscam tocar, conhecer, conquistar a alma. Ou seja, focando toda a atenção sobre o corpo, operando de longe sobre o corporal, constrói-se um incorporal: “a alma, efeito e instrumento de uma anatomia política; *alma, prisão do corpo*”.<sup>258</sup> Se Foucault nos fala dessa inversão, dessa perversão, que imagem nos fornece do corpo, que relação de poder se estabelece entre o corpo e a alma?

Conhece-se bem a importância que a alma tem na história da filosofia, das ideias e do pensamento mítico-religioso, como igualmente para onde foi lançado e que lugar ocupa o corpo nesse *corpus*. De certa maneira o corpo terá a mesma idade que a alma, onde um aparece sub-repticiamente o outro se apresenta. A historiografia do corpo, o seu lugar, a sua questionação, embora muito badalada na nossa contemporaneidade — este texto encontrará o seu lugar, talvez, nesse coro — não é de hoje, nem surgiu impulsionada pelas obras de Foucault. Como nos diz o autor, já os historiadores começaram há muito investigando “o corpo no campo de uma demografia, ou de uma patologia, históricas”,<sup>259</sup> revelando-o como espaço de necessidades e apetites, campo de processos fisiológicos ou metabólicos, mostrando como a vida, na sua dimensão biológica, se implica nos processos históricos, sociológicos. Mas igualmente o corpo se articula com a política e a economia. O corpo introduz-se nas complexas redes de poder, a sua captura é imediata, vendo-se forçado, lançado, marcado, batido, torturado, constrangido, dirigido, obrigado e colocado ao uso económico, torna-se utensílio de produção, força motora. Política e economia irmanam-se na criação de um corpo-indivíduo útil para a máquina social.

Um corpo tem de responder univocamente a dois requisitos: deverá ser sujeitado e produtivo. Como nos lembra o filósofo, o corpo agrega-se nas relações de poder e de dominação de forma a dar bom uso à força que detém, mas somente se pode encaminhar o corpo ao seu bom uso fabril se já ele estiver incorporado nos sistemas de sujeição, onde se integram os cenários da produção e da economia, tais como as fábricas e as oficinas, as escolas, os exércitos, os asilos e hospitais, a própria família. Colocar o corpo no seio da produção significa introduzi-lo num dispositivo disciplinar, de sujeição, promovendo a construção de um novo corpo. Todavia, nada

---

<sup>257</sup> Sobre o que significa uma anatomia política vd. FOUCAULT, 2009: 36-37.

<sup>258</sup> *Ibid.*: 38. “L’âme, effet et instrument d’une anatomie politique; l’âme, prison du corps”. Tradução e sublinhado nosso.

<sup>259</sup> *Ibid.*: 33. “Ils ont étudié le corps dans le champ d’une démographie ou d’une pathologie historiques”. Traduzimos.

nesse processo de sujeição nos indica a presença inequívoca da violência, ou de uma ideologia e, no entanto, o exercício sobre a ordem física mantém-se, podendo ser “directo, físico, jogando forças contra forças, apoiar-se sobre elementos materiais (...); pode ser calculado, organizado, tecnicamente reflectido, pode ser subtil, sem fazer uso de armas ou do terror”.<sup>260</sup> Forja-se um «saber» do corpo, que no entender do nosso autor, não decorre dos conhecimentos científicos quanto ao seu funcionamento, bem como um domínio que, mais do que vergá-lo pela voracidade da força, reencaminha a total capacidade a um «bom uso». Alcança-se, pois, uma *tecnologia política do corpo*, “difusa, raramente formulada em discursos contínuos e sistemáticos; composta bastas vezes de peças e pedaços; pondo em obra uma ferramenta ou diferentes procedimentos”.<sup>261</sup>

Essa tecnologia é ou revela-se como uma *microfísica do poder*, uma instrumentação multiforme percorrendo todas as relações de poder, todas as instituições, todos os aparelhos estatais, impossibilitando a sua localização, ou o seu modo restrito de funcionamento. É preciso referir, para além do que acima foi dito, que a *microfísica do poder*, ou o seu estudo, de acordo com o filósofo, revela a íntima conexão entre o «saber» e o «poder». Conjuntamente com a renovação da imagem do «poder», também a do «saber» se modifica. Para o mesmo há que renunciar à tradição — são as palavras de Foucault — que afirma que somente há saber quando as relações de poder se suspendem, tal como só se pode desenvolver fora das suas próprias interrogações, interesses e exigências. Pois bem, a relação é bem outra, intrincada afinidade, implicando o aumento de um e do outro, um produzindo o outro, alimentando o outro, não havendo “relação de poder sem constituição correlativa de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder”.<sup>262</sup> Para Foucault, há uma recusa a ser feita, a realizar-se: só haverá um mais justo entendimento da história, do homem, do movimento das grandes «máquinas» se se renunciar na análise da *microfísica do poder* o par ideologia-violência, a noção de propriedade, o modelo do contracto, da conquista., Melhor, os sete postulados (propriedade, localização, subordinação, essência ou atributo, modalidade e legalidade) tal como foram expostos por Deleuze,<sup>263</sup> do lado do poder e, do lado do saber, a oposição «interessado-desinteressado», o

<sup>260</sup> *Ibid.* 34. “(...) il peut très bien être direct, physique, jouer de la force contre la force, porter sur des éléments matériels, et pourtant ne pas être violente; il peut être calculé, organisé, techniquement réfléchi, il peut être subtil, ne faire usage ni des armes ni de la terreur, et pourtant rester de l’ordre physique”. Traduzimos com ligeiras alterações.

<sup>261</sup> *Ibid.* “(...) cette technologie est diffuse, rarement formulée en discours continus et systématiques; elle se compose souvent de pièces et de morceaux; elle met en œuvre un outillage ou des procédés disparates”. Traduzimos com ligeiras alterações.

<sup>262</sup> *Ibid.* 36. “(...) il n’y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélatrice d’un champ de savoir, ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir”. Traduzimos com ligeiras alterações.

<sup>263</sup> DELEUZE, 2004b: 32-38.



modelo do conhecimento e o primado do sujeito. Mas voltemos à questão da disciplina, do corpo e da alma, dessa *microfísica do poder* que, pela sua acção, faz da alma a prisão do corpo.

Diz-nos Foucault, por exemplo, que como resultado do excesso de força exercido sobre o corpo do condenado, dá-se uma duplicação, um incorporal, uma “alma”, “a «alma» moderna”.<sup>264</sup> Porém outra questão se impõe, já não da parte do filósofo, mas da nossa; por que razão as aspas envolvendo a alma? De que alma, pois, nos fala Foucault?

Esta alma existe, diz-nos o autor, realidade produzida por uma tecnologia do poder sobre o corpo. Uma alma que rodeia todo o corpo, atravessa-o, está à superfície e no interior de todo e qualquer corpo que é punido; é produzida e controlada para toda a existência. E, contudo, não é a alma ecoando o platonismo, ou o neo-platonismo, ou a teologia judaico-cristã. Não é espírito, substância ou sopro divino, não cai do Pai, não entra numa prisão de carne e retorna, quando o corpo tomba uma segunda vez, à Morada; como tal não está em falta, nem é punível. Nasce, pelo contrário, da própria punição, do castigo, do enclausuramento, da cautelosa e constante vigilância, que será tanto o nosso olhar atento como de qualquer outro, próximo e íntimo, como distante e estranho à nossa familiaridade. Ela é “o elemento onde se articulam os efeitos de um certo tipo de poder e a referência de um saber, a engrenagem pela qual as relações de poder dão lugar a um saber possível, e o saber reconduz e reforça os efeitos do poder”.<sup>265</sup> É sobre ela que se erigiu e erigem ainda conceitos outros, tais como a consciência, a personalidade, a própria subjectividade — bastião de tantas posições do individualismo contemporâneo, do «sê tu mesmo, sê original», entre outros.<sup>266</sup> Sobre ela, também, se construiu e se constroem discursos científicos e de novas religiões; e é a partir dela, segundo o nosso autor, que “se fez valer as reivindicações morais do humanismo”.<sup>267</sup> Contudo importante para Foucault é bem na verdade:

“(…) não se deixar enganar: não se substitui pela alma, a ilusão dos teólogos, um homem real, objecto de saber, de reflexão filosófica ou de intervenção técnica. O homem do qual falamos e que convidamos a libertar é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele. Uma «alma» habita-o e condu-lo à existência, que é ela própria uma peça no domínio que o poder exerce sobre o corpo. A alma, efeito e

<sup>264</sup> FOUCAULT, 2009 (1975): 38. “l’«âme» moderne”.

<sup>265</sup> *Ibid.* “(…) l’élément où s’articulent les effets d’un certain type de pouvoir et la référence d’un savoir, l’engrenage par lequel les relations de pouvoir donnent lieu à un savoir possible, et le savoir reconduit et renforce les effets de pouvoir”. Traduzimos.

<sup>266</sup> Uma mais recente crítica à posição individualista, egotista, do neoliberalismo que tudo normaliza tem vindo a ser publicada em Portugal pela Relógio d'Água nas traduções do filósofo germano-coreano Byung-Chul Han, em especial nas obras *Sociedade da Transparência*, e *Psicopolítica*.

<sup>267</sup> *Ibid.* “(…) on a fait valoir les revendications morales de l’humanisme”. Traduzimos.

instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo.”<sup>268</sup>

Como se pode ler, não será propriamente, no seu sentido mais restrito, uma perversão do platonismo. E, contudo, não deixa de reverberar em nós a sensação de que esta «alma», resignada a não substituir a *ilusão* teológica, diz mais sobre nós, enquanto seres humanos, enquanto sujeitos, enquanto corpos, que nenhum discurso científico, onto-filosófico ou religioso conseguiu ainda desvendar. É certo, não substituí, mas diz muito acerca de *uma vida* que previamente enunciámos na abertura deste texto.

Os processos disciplinares e suas técnicas produzidas e conduzidas no interior da prisão esburacam os muros que as rodeiam, começando a imiscuir-se por entre miríades de relações. À luz da ideia do cálculo ou da prevenção já não são somente os corpos dos prisioneiros que devem ser processados. Tornou-se urgente assegurar a vigilância de todos os corpos, de todos os indivíduos. Esse factor, que a par da moderação baseou a regulamentação dos reformistas, é, podemos afirmar, uma das linhas de força que estruturam quer a vigilância, quer a normalização. De modo a que o futuro da sociedade percorra o bom trilho da perfectibilidade, da liberdade, da ideia de humanidade, há que a construir e por dentro, de dentro dela, pelo que a compõe, pelo que a constitui, aperfeiçoar os corpos que a habitam. Um corpo, a organização que aparenta ser, é bem na verdade uma plena desorganização organizada. Todo o corpo que surge é anormal, a sua organização serve o funcionamento «interno» de uma «vida selvagem», o fluir anárquico de forças; e de todo cumpre as necessidades e os interesses da colectividade, não é útil nem produtivo — o que não quer dizer o bom selvagem ao estilo rousseauísta. O corpo nasce no limbo, na franja, à margem. Se a sociedade corrompe o animal humano, ela própria terá de fomentar as suas defesas, os seus processos imunitários, criar indivíduos que respeitem o seu funcionamento «interno», em vez dos seus próprios; e, para tal, terá de os construir.

Referimos que uma «alma» era originada pelas técnicas disciplinares, punitivas: agindo sobre o corpo educava-se a «alma». A reestruturação das técnicas disciplinares não se cingiu ao campo prisional, esse é somente um dos seus enquadramentos. Alargou-se a todos os possíveis cenários que aglomeravam conjuntos de corpos, de indivíduos, adequando a cada um desses locais a técnica disciplinar. Uma «alma», um corpo, percorre vários espaços, atravessa múltiplas relações de

---

<sup>268</sup> *Ibid.* “ (...) il ne faut pas s’y tromper: on n’a pas substitué à l’âme, illusion des théologiens, un homme réel, objet de savoir, de réflexion philosophique ou d’intervention technique. L’homme dont on nous parle et qu’on invite à libérer est déjà en lui-même l’effet d’un assujettissement bien plus profond que lui. Une «âme» l’habite et le porte à l’existence, qui est elle-même une pièce dans la maîtrise que le pouvoir exerce sur le corps. L’âme, effet et instrument d’une anatomie politique; l’âme, prison du corps”. Traduzimos.

poder e em cada uma é afectado de modo a servir os seus propósitos. Nem todas as «almas», nem todos os corpos passam pelos mesmos cenários, mas todos eles, à sua maneira, moldam, educam, manipulam, formam, forçam, subjagam, sujeitam, organizam o corpo e a sua alma:

“Segunda metade do século XVIII: o soldado tornou-se qualquer coisa que se fabrica; de uma massa informe, de um corpo inapto, fez-se a máquina que se desejou; perfilou-se pouco a pouco as posturas, lentamente um constrangimento calculado percorre cada parte do corpo, tornando-o dominado, dobra o conjunto, tornando-o perpetuamente disponível, e prolonga-se, silenciosamente, no automatismo dos hábitos.”<sup>269</sup>

Este é um, entre vários, dos exemplos da *microfísica do poder*. Nele está patente, vibrando, murmurando, o magnetismo orientador do cálculo regendo o fabrico de um corpo útil, prevenindo assim um bom grau de risco em favor da sociedade, uma vez que as forças foram de tal modo dominadas que os enxertos introduzidos rangem *silenciosamente no automatismo dos hábitos*. O controlo, a vigilância desse corpo pode aligeirar-se, ele seguirá a sua via trilhada, marcada na sua «alma». Mas, paralelamente à reforma penal, como se formalizou essa dita *microfísica do poder*?

Dois discursos percorrem a Idade Clássica, se desenvolvem, evoluem e se perpetuam até aos dias de hoje. De um lado, nascidos nesse tempo, pela mão de Descartes, deparamo-nos com uma *anatomo-metafísica*, tomada e retomada por médicos e filósofos; do outro lado, uma *técnico-política* suportada pelos sistemas militares, escolares, hospitalares, operários, através de “procedimentos empíricos e reflectidos para controlar ou corrigir as operações do corpo”.<sup>270</sup> Dois registos diferentes, assevera-nos Foucault, tratando objectivos contrários, o da submissão e o da utilização, da parte da técnica; e o do conhecimento, da explicação e do funcionamento, da parte da anatomia, mas que fundamentam o conceito do homem-máquina encaminhando-o à sua domesticação, à sua docilidade, noção na agenda do dia.<sup>271</sup> O corpo sempre se instalou nas redes de poder, sempre se enrodilhou nas suas redes. Contudo, o modo como, por essas duas correntes de poder-saber, as técnicas disciplinares o induzem, o condicionam, é todo outro. Incrementa-se o objectivo do controlo, com uma observância sobre o detalhe em vez do tratamento de uma massa,

<sup>269</sup> *Ibid.*: 159-160. “(...) le soldat est devenu quelque chose qui se fabrique; d'une pâte informe, d'un corps inapte, on a fait la machine dont on a besoin; on a redressé peu à peu les postures; lentement une contrainte calculée parcourt chaque parti du corps, s'en rend maître, plie l'ensemble, le rend perpétuellement disponible, et se prolonge, en silence, dans l'automatisme des habitudes”. Traduzimos.

<sup>270</sup> *Ibid.*: 160. “ (...) procédés empiriques et réfléchis pour contrôler ou corriger les opérations du corps”. Traduzimos.

<sup>271</sup> *Ibid.* “L'Homme-machine de La Mettrie est à la fois une réduction matérialiste de l'âme et une théorie générale du dressage, au centre desquelles règne la notion de «docilité» qui joint au corps analysable le corps manipulable”.

de um conjunto informe de corpos tida por unidade. Expõe-se todo o corpo activo a um *poder infinitesimal*: atenta-se a mecânica, os movimentos, os gestos, os comportamentos e atitudes, não por um qualquer processo que erodisse a linguagem corporal, os seus signos tornando-os outros à semelhança, por exemplo, do ballet ou certas danças tradicionais orientais, que codificam, transformam, reduzem ou amplificam, controlam e introduzem toda uma nova linguagem. Pelo contrário, formatam, manipulam, constroem, redireccionam a força, a mecânica, de modo a retirar dela, ou para aprimorar, a eficácia, a organização, carrear a força ao exercício utilitário. Por outras palavras, o poder, na sua acção microfísica, procura modificar o sistema organizacional do corpo, transformando-o num outro, cujo desperdício de força é inexistente ou reconduzida a potência e, para tal, faz-se presença constante controlando-o e vigiando-o no seu tempo, no seu espaço e os seus movimentos, as suas actividades. Nesse sentido, à disciplina é requerida, consoante o cenário disciplinar, um ajuste de intensidade, diferenciando-a de outros formatos de dominação, tais como da escravatura, da domesticação, da vassalagem, do ascetismo ou das «disciplinas» monásticas, com o propósito de assegurar, em termos económicos, a eficácia das forças e fragilizar a resistência enquanto, simultaneamente, se desenvolve a obediência, em termos políticos. Como nos diz Foucault:

“Numa palavra: ela dissocia o poder do corpo; ela faz, por um lado, uma «aptidão», uma «capacidade» que procura aumentar; e ela inverte, por outro lado, a energia, a potência que daí poderá resultar, e faz uma relação de sujeição estrita. Se a exploração económica separa a força e o produto do trabalho, diga-se que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo de ligação entre uma aptidão majorada e uma dominação acrescida.”<sup>272</sup>

A disciplina é, no seu geral, uma arte do corpo, uma *téchné* aplicada à pequena dimensão, ao detalhe, ao pormenor. Exerce-se na mão, por exemplo, em cada mão, nos seus movimentos, rotações, extensões, ângulos; e cada parte do corpo é igualmente submetida ao seu esquadramento, à sua desconstrução e reconstrução, à sua minúcia capaz de ir ao ínfimo de modo a potenciá-lo e eliminar de vez os exageros, os excessos que enfraquecem, obstruem, quer o corpo, quer o sistema onde se encontra como força útil.<sup>273</sup> E não terá sido difícil, segundo Foucault,

<sup>272</sup> *Ibid.*: 162. “D’un mot: elle dissocie le pouvoir du corps; elle en fait d’une part une «aptitude», une «capacité» qu’elle cherche à augmenter; et elle inverse d’autre part l’énergie, la puissance qui pourrait en résulter, et elle en fait un rapport de sujétion stricte. Si l’exploitation économique sépare la force et le produit du travail, disons que la coercion disciplinaire établit dans le corps le lien contraignant entre une aptitude majorée et une domination accrue”. Traduzimos.

<sup>273</sup> *Ibid.*: 163. “La discipline est une anatomie politique du détail”. Traduzimos. “A disciplina é uma anatomia política do detalhe.”

infiltrar a disciplina, com essa relevância relativa ao detalhe, em todas as redes de poder, nas instituições, nos aparelhos públicos e privados, de maior ou menor dimensão estrutural, uma vez que a atenção ao menor pormenor se enraizava profundamente na cultura ocidental como uma categoria teológica e ascética, bem como se fez notar nas inovações científicas e filosóficas com Leibniz, Newton, Buffon e os infinitamente pequenos, os infinitamente grandes, as pequenas percepções, os pequenos corpos, etc. Mas vejamos como se empreendeu, em traços gerais, a disciplina nos corpos em alguns cenários.

Uma disciplina compõe-se de várias técnicas, contudo a sua acção desenvolve sobremaneira duas funções: o *controlo do espaço e do tempo*. A primeira é a *repartição dos corpos no espaço*, erigem-se espaços fechados cumprindo a função de isolar certos indivíduos, separá-los do resto do corpo social. Se essa técnica vigorava já na instituição prisional, ou mesmo nas religiosas com as células monásticas, é possível observar a sua aplicação a diversas situações, espaços, como no exército com os seus campos de treino e as suas casernas; no sistema educacional, com os internatos ou colégios; centros de acolhimento de vagabundos; hospitais, casas de misericórdia, fábricas cuja entrada era somente permitida aos funcionários. A repartição, com a sua estrutura de isolamento, evita os contactos de indivíduos com qualquer exterior que os desviasse do seu objectivo produtivo, de certa maneira consignam os corpos, pela sua clausura, a um só mundo de percepções e afectos, a sustentar um certo tipo de relações. E seguindo a linha de força do detalhe, o próprio espaço é repartido, *esquadrinhado, posto em grelha*,<sup>274</sup> reduzido a um conjunto de zonas cada vez mais pequenas de modo a que cada corpo ocupe um só espaço num determinado bloco de tempo, aproximando o espaço às estruturas celulares conventuais. Decompõem-se grupos e assim reduzem-se as possibilidades de relações, de resistência, distrações, tentações, a circulação, estabelecendo um mundo de solidão para cada indivíduo, potenciando eficazmente a capacidade de domínio, de utilização e conhecimento dos corpos. Outro resultado dessa compartimentalização do espaço é a criação de *lugares funcionais*,<sup>275</sup> a organização do espaço definindo lugares disponíveis a várias utilidades, mas principalmente para responder à necessidade de vigilância, de controlo dos corpos, dos indivíduos — Foucault serve-se dos espaços hospitalares para exemplo dessa técnica da funcionalidade, onde se articulam a medicina, a política e a administração.<sup>276</sup> E por fim, ainda associada à investidura disciplinar sobre o espaço, de acordo com Foucault, decorre uma

<sup>274</sup> *Ibid.*: 168. “*quadrillage*”. Traduzimos. Itálico no original.

<sup>275</sup> *Ibid.* “*emplacements fonctionnel*”. Traduzimos. Itálico no original

<sup>276</sup> Vd. *ibid.*: 169.

*classificação*<sup>277</sup> que unifica os lugares e as relações entre corpos no espaço e espaços entre espaços, bem como se fortalece toda a estrutura vigilante e de controlo, da qual podem servir de exemplo as classes etárias e de conhecimento na escola, nas oficinas de acordo com as funções e as hierarquias de vigilância, no exército com a sua corrente comunicacional de ordem.

A organização do espaço, pela parte da disciplina, não deve ser levada de ânimo leve, nem mesmo desacreditada. Está de tal modo infiltrada nas nossas vidas que a sua questionação é já quase impossível, um processo invisível que desde crianças nos sujeita, nos cria, normaliza a «vida selvagem» dos nossos corpos. Não se estranhe, pois, que sob a chancela da liberdade das novas vias de comunicação, do apelo a descobrirmos a nossa mais íntima e interior imagem de acordo com as múltiplas e infindáveis ofertas ao nosso dispor — *estamos mal na nossa pele e no nosso corpo*, tantas vezes se escuta —, o nosso espaço se reduza às dimensões de um quarto, como a reacção dos *hikikomoris* — à letra, isolado doméstico — exemplo maior da sociedade laica contemporânea de uma célula monástica. Porque o nosso corpo já se reduziu a um espaço menor do que é, que sendo já espaço sofre as pressões da repartição, do esquadrinhamento, esgotando as suas potências. Essa é a função disciplinar do espaço, assegurar as fixações e as circulações, estabelecer ligações operatórias, valorizações de lugares, obediência às hierarquias, objectivação económica dos corpos, dos seus movimentos, gestos.

Mas também a disciplina toma mão ao tempo. Os corpos são constrangidos a um *emprego do tempo*, com igual ascendência religiosa. Para que a produção seja um processo ininterrupto há que assegurar a qualidade do tempo; o controlo tem de ser absoluto, fluente, marcado pela repetição, construído em forma de blocos que optimizam as forças dos corpos e estritamente vigiado, de forma a ser útil em toda a sua integridade, acautelando distrações, perturbações. O controlo do tempo fixa, pois, uma exactidão, uma aplicação (exercício) e uma repetição com a regularidade de um ritmo bem pontuado. E destas três linhas seguem outras técnicas disciplinares do corpo. Uma delas, aplicada severamente nos cenários militares, fundamenta a *elaboração temporal do acto*,<sup>278</sup> técnica de pura mecanização dos movimentos naturais do corpo, forçando uma cadência exterior sobrepor-se ao ritmo interior, uma “anatomocronologia do comportamento”:<sup>279</sup> o corpo é segmentado e desarticulado, obrigando cada parte a se enquadrar num movimento calculado ao máximo — a sua amplitude, direcção, duração — como numa marcha militar; “[o] tempo

<sup>277</sup> *Ibid.* 171. “rang”. Traduzimos. Itálico no original

<sup>278</sup> *Ibid.*: 177. “L’élaboration temporelle de l’acte”. Traduzimos. Itálico no original.

<sup>279</sup> *Ibid.*: 178. “(...) anatomochronologique du comportement”. Traduzimos.

penetra o corpo e, com ele, todos os controlos minuciosos do poder”.<sup>280</sup> Asseverar a relação do tempo com o corpo possibilita a otimização do próprio tempo. Erradicando a «mortalidade» do ócio, a despesa inútil de esforços, prepara-se uma *correlação entre o gesto e o corpo*,<sup>281</sup> aprimora-se a relação entre o gesto e todo o corpo no seu movimento, de modo a torná-lo eficiente, rápido, operacional, constrói-se toda uma postura económica do corpo da qual se eliminam todas as despesas nas ligações, menor esforço para uma melhor produção. Mas essa correlação deverá ser exercitada, composta, desenhada na sua relação com os objectos, toda uma *articulação corpo-objecto*<sup>282</sup> deve ser trabalhada em função da otimização do sistema e das produções, os dois devem constituir uma máquina, uma engrenagem funcional inserida numa de maiores dimensões, cuja má condução põe em risco o corpo maior. Falamos, por exemplo, dos exercícios nas instruções militares, toda essa aprendizagem de manuseamento de uma arma, os tempos que aí se jogam na sua coordenação, ou então essoutra aprendizagem que se produz entre um corpo e uma máquina numa linha de construção. O “carácter do poder disciplinar” apresenta-se bem no seu formato não violento: “ele tem menos uma função de recolhimento que de síntese, menos de extorsão de um produto que de elo coercitivo com o aparelho de produção”.<sup>283</sup> Mas o princípio que se vinca na função temporal da disciplina, amarrado às influências protestantes e capitalistas, é, no entender do nosso autor, um princípio negativo. Pretende erradicar do corpo e das relações que se conjugam o sereno vício pecaminoso do ócio. Trava-se um acérrimo combate ao lazer — na mesma altura, ou mais tarde, defendido por escritores, intelectuais, políticos — propugnando uma *utilização exaustiva* do tempo. Ocupando vorazmente o tempo, deixando-lhe nenhum instante de descanso, para além do estipulado para a alimentação, os corpos e suas forças perdem-se na mecanização, na repetição, num esgotamento bloqueante de qualquer resistência, estrangulando os desejos e as vontades sabotadores e passíveis de transgredir a normalização. É como se mergulhássemos no paradoxo temporal de Zenão e cada instante aplicado na produção até alcançar, nas palavras de Foucault, “um ponto ideal onde o máximo de rapidez se reúne ao máximo de eficácia”.<sup>284</sup> Também aí, nesse fraccionamento, o controlo dos corpos conquista um máximo exponencial: uma vez assegurado e decomposto o tempo num infinito a que os corpos estão sujeitados ao «milímetro» do segundo, aos corpos cabe um tempo e um espaço que lhes é determinado.

<sup>280</sup> *Ibid.* “Le temps pénètre le corps, et avec lui tous les contrôles minutieux du pouvoir””. Traduzimos.

<sup>281</sup> *Ibid.* “ (...) *mise en corrélation du corps et du geste*”. Traduzimos. Itálico no original.

<sup>282</sup> *Ibid.*: 179. “*L’articulation corps-objet*”. Traduzimos. Itálico no original

<sup>283</sup> *Ibid.*: 180. “ (...) il a moins une fonction de prélèvement que de synthèse, moins d’extorsion que de lien coercitif avec l’appareil de production”. Traduzimos.

<sup>284</sup> *Ibid.* “ (...) un point idéal où le maximum de rapidité rejoint le maximum d’efficacité”. Traduzimos.

Eis a sua normalização, todo um processo em que o corpo é posto, deposto, formado e reformado pelo exercício, a manipulação, a mecanização, desvitalizando forças, a naturalidade de movimentos, gestos, expressões, excessos, bloqueando e desbloqueando estranhas ligações. O corpo é atravessado pelas mesmas linhas que cortam, esquadrinham, fraccionam o tempo e o espaço<sup>285</sup> — sendo ele próprio, o corpo, um tempo e um espaço — e a nova organização do tempo e do espaço agrupa-o e reorganiza-o, devindo um corpo dulcificado, à mão do par poder-saber, pronto a ser um ponto de cruzamento de relações de poder isentas de resistência. À parte o juízo de Deus que Artaud quis de vez acabar, não será este corpo, organizado assim, desta forma, o corpo mal organizado da sua longa batalha? Esta nova naturalidade e organicidade com nada a temer? Cremos bem que sim.

Uma nova organização, do corpo e da alma — *de corpo e alma*, como se costuma dizer —, disseminando, segundo Foucault, quatro características por todos os indivíduos disciplinados. Com a fragmentação, a repartição do espaço, o indivíduo ou a individualidade torna-se:

1) *celular* — não é, como vimos, somente o corpo que é posto em espaços cada vez mais reduzidos e os seus movimentos, os seus gestos, atitudes, desejos se alteraram; o mais importante, parece-nos bem, é como o espaço «interior» do corpo é afectado por sua vez, enclausurando o espaço em que as forças do corpo, antigamente tidas por espíritos animais, percorrem, o espaço da «alma» tocado pela disciplina;

2) *orgânica* — a maneira como as actividades transformam os próprios movimentos do corpo modificando-os são de tal forma incorporadas que a «mecanicidade», a articulação perniciososa das máquinas, se torna natural, normal, orgânica. Segundo o emprego do tempo a individualidade assume características

3) *genéticas* — para cada actividade com o seu tempo próprio, o corpo era orientado de modo a que das suas forças se fizesse um uso mais eficiente; através dessa seriação do tempo dota-se o poder de um controlo detalhado do corpo e de uma capacidade de intervenção pontual sobre o mesmo. A técnica disciplinar, para Foucault, acompanha as variações temporais elaboradas igualmente pelos poderes administrativos e económicos; assim, se a macrofísica do poder reconhece a evolução como progresso, já a microfísica cunha a evolução dos tempos individuais como génese.<sup>286</sup> Mas também o tempo introduz características

4) *combinatórias* — reordenação das forças do indivíduo a partir da sua mobilidade; o corpo

<sup>285</sup> Reenviamos para o exemplo exposto por Foucault, da escola militar dos Gobelinos, que influenciará de sobremaneira as práticas pedagógicas, demonstrando, claramente, como o trabalho sobre tempo e espaço se conjuga num par que se exerce, por sua vez, sobre o corpo, vd. *ibid.*: 183-190.

<sup>286</sup> Vd. *ibid.*: 188.



disciplinado estará, pois, adaptado a cumprir qualquer actividade, qualquer função organizada segundo os modos disciplinares, tornando-se a cada vez uma peça de um maquinismo, do qual se retirará sempre, através da melhor combinação possível de corpos, o melhor resultado.

O desenvolvimento das técnicas punitivas disciplinares, instaladas por todo o corpo social, mostra bem a radical diferença da imagem do poder na passagem de um regime feudal a um regime burguês e capitalista. No primeiro, associado ao castigo do suplício e ao poder do soberano, a individualização dos corpos processava-se numa hierarquização ascendente sustida pelas relações de aliança, na genealogia do «nome», nos privilégios, na ritualização das relações e das passagens de poder; e quanto mais próximo do último degrau da escada, ou seja, quanto mais próximo da regulamentação e controlo do poder mais um corpo se individualizava. O segundo, contrariamente, vai elidindo os traços de um rosto facilmente identificado com o poder, ou calando o «nome» temeroso a que se deve obedecer; o poder anonimiza-se atravessando todos os corpos e, amparando-se na «norma» e na vigilância, inverte de sobremaneira a produção de indivíduos, de tal modo que quanto mais um corpo se afasta da «norma», a transgrediu, ou ainda não passou pela formação de «normalidade», mais se individualiza, ou atrai os mecanismos de individualização em defesa da sociedade e das relações que a consubstanciam, “a criança [é] mais individualizada que o adulto, o doente é-o antes do homem são, o louco e o delinquente muito mais que o normal ou o não-delinquente”.<sup>287</sup> Todavia, se são estes os corpos que o processo de normalização intervém maioritariamente, não se descuram os já produzidos. O processo de normalização ou individualização é, pois, infinito porque se trata, a bem de ver, de um controlo das forças do corpo mais do que a sua repressão, destruição ou censura. São desvios das forças, o que se processa no corpo, desvios do que poderá conduzir a comportamentos «desviantes» da normalidade e, para o mesmo, é pertinente a sua contínua vigilância e controlo.

Contra as críticas, ou as possíveis críticas que o seu estudo poderia suscitar, Foucault pretendeu mostrar que todos os dispositivos de poder agiam directamente sobre o corpo como se ele fosse, dizemos pelo nosso lado, o que de mais terrível há no animal humano. E o processo de investimento sobre o corpo abriu um sem fundo onde se alojou uma «alma» e, não sendo suficiente para o seu completo domínio, apegou-se à alma, que nada mais é do que *uma vida*. O poder nunca se dirigiu a uma imagem do corpo, ele sempre foi o seu alvo, o fundamento de todo o seu significado, o espaço onde a força é manipulável, o ponto onde a potência (se) decide, último reduto

---

<sup>287</sup> *Ibid.*: 226. “(...) l’enfant est plus individualisé que l’adulte, le malade l’est avant l’homme sain, le fou et le délinquant plutôt que le normal et le non-délinquant”. Traduzimos.

entre o virtual e o actual. O poder é uma história dos corpos, o saber, por outro lado, uma história do pensamento ou das mentalidades. Esse sim ocupa-se da imagem do corpo, produz entendimentos, sentido e valores. Porém, como vimos, poder e saber formam um par indissociável, indiviso e as incessantes e contínuas modificações dos regimes e de suas técnicas, as suas funções e efeitos, como a norma poderá ser entendida, criando indivíduos, *personas*, na sua procura de regulamentar e disciplinar, aderem uma imagem qualificante que obsta um *ver* e um *dizer*, ver o Corpo e dizer o Corpo. Várias são as imagens que se interpõem — talvez uma das definições do corpo que daqui se poderá retirar é a de que ele é um *palimpsesto*.

Resumamos: O corpo não cessa de ser entendido, no campo do direito e judicial, como um imbricado de forças selvagens e violentas, domadas ou por domar, espaço de necessidades e apetites, campo de processos fisiológicos ou metabólicos. Todavia, o lugar da alma parece ensombrecido por essa massa de carne muito pouco prática e rentável, pelo que se tornou necessário, de modo a acompanhar as transformações políticas e económicas, produzir uma outra «alma» decorrente da disciplinarização e domesticação do corpo. Nesse sentido foram desenhadas duas acções complementares, uma «repartição dos corpos no espaço» e um «emprego do tempo». A primeira, como vimos, agiu duplamente:

– *directamente* sobre o espaço envolvente dos corpos: isolando espaços de trabalho, de acolhimento, etc., inicialmente e depois o espaço interior, consignando a ele, quer indivíduos isolados, quer grupos de sujeitos, cortando por completo qualquer contacto com o mundo exterior, reduzindo o próprio mundo de percepções e afectos de um corpo e a sustentar um certo tipo de relação imposta pela funcionalidade do espaço;

– *indirectamente* sobre o espaço do corpo: sofrendo as pressões da repartição do mundo de percepções e afectos, esgotando as suas potências, forçando uma nova economia dos movimentos. Já a segunda é uma técnica disciplinar cuja acção se exerce inteiramente no corpo; o seu processo pretende assegurar a qualidade do tempo físico, através da repetição, da exactidão e optimização dos movimentos. Este emprego temporal, fortemente alicerçado na artificialidade, na mecanicidade do gesto, introduz um tempo que se impõe ao ritmo natural de um corpo, recompondo uma nova organicidade.

Destas duas técnicas disciplinares o Corpo sai transformado e com elas igualmente se rende à cesura da sua unidade, quedando-se como conjunto de corpo e alma, dois elementos cuja ligação já não é tão clara, tão íntima. O Corpo foi normalizado, formado e reformado pelo exercício, a manipulação, a mecanização, foi desvitalizado e novos bloqueios se produziram reorientando as

forças. O indivíduo torna-se «celular», «orgânico», «genético» e «combinatório», ou seja, o conjunto corpo-alma torna-se, essencialmente, uma *coisa* funcional, sem qualquer brilho, fulgor, magnificência; é uma peça a ser manipulada por todo o tipo de dispositivo. O Corpo é o grande *expositor*. O Corpo ex-põe os sinais do seu equilíbrio bem como da sua desarmonia, im-põe a sua figura reveladora expondo-se ao olhar, à projecção. É nessa peculiar superfície que “os sintomas podem tomar o seu valor significativo, e organizar-se como presença visível da verdade”.<sup>288</sup> Por essa razão a característica expositiva do Corpo é igualmente manipulada e virada contra o próprio. Sendo um *expositor*, uma visibilidade — porém sem esquecer que as suas forças não são elididas mas somente controladas, bloqueadas, reorganizadas — cada indivíduo é forçado a vigiar-se e a vigiar os outros, a fim de se manter dentro da norma e da normalidade.<sup>289</sup> O processo de normalização, no fundo, é infinito, pois sempre novas relações de poder são instauradas, novos espaços desenhados influenciando radicalmente as relações entre corpos, novos tempos são impostos a todos os corpos<sup>290</sup> e, como anteriormente referimos, mais premente, atenta e activa se realiza nos corpos mais individualizados, ou seja, corpos que ou estão ainda por ser produzidos (crianças), ou em desordem (doentes), ou a todo o momento escapam ou sabotam o processo de normalização, tantas vezes por motivos alheios ao processo, como os presos.

Tomemos brevemente como caso exemplificativo, para a relação «poder-saber» segundo a construção de uma imagem do corpo, a histeria sempre associada à mulher e ao seu corpo. Inicialmente localizava-se esse comportamento, a par da hipocondria, ora num grupo denominado de «doenças dos nervos», ora no grupo das «doenças do espírito» junto da mania e da melancolia. A nosologia da época caracterizava-a como “o efeito de um calor interno que expande ao longo do

<sup>288</sup> *Id.*, 2010a: 351, “(...) les symptômes pourront prendre leur valeur significative, et s’organiser comme présence visible de la vérité”. Traduzimos.

<sup>289</sup> Esta noção de vigilância, segundo Byung-Chul Han, em *Sociedade da Transparência* ou em *Psicopolítica*, tornou-se como que autónoma, sendo que cada um agora se vigia e ao próximo deliberadamente, ao ponto de entregar todos os seus dados de livre vontade, de se expôr até à anulação da privacidade, do segredo: a era do panóptico digital. Se, de acordo com Foucault, a Idade Moderna constrói um interior do corpo, criando essa «alma» de que falámos, para Han a Idade Contemporânea processa uma desinteriorização em prol da exterioridade: “O segredo, a estranheza ou a alteridade representam obstáculos para uma comunicação ilimitada. Daí que sejam desarticulados em nome da transparência. A comunicação acelera quando se nivela o terreno — ou seja, quando todas as barreiras, muros e abismos são eliminados. Também as pessoas são *desinteriorizadas*, uma vez que a interioridade obstaculiza e abranda a velocidade da comunicação. Trata-se de uma desinteriorização que não tem lugar de maneira violenta. Tem lugar de forma voluntária. *Desinterioriza-se* a negatividade da alteridade ou da estranheza em vista da diferença ou da diversidade comunicável ou consumível. O dispositivo da transparência impõe uma exterioridade total como fim de acelerar a circulação da informação e da comunicação. A abertura serve em última instância a comunicação ilimitada, uma vez que o encerramento, o hermetismo e a interioridade bloqueiam a comunicação”. HAN, 2015: 18-19. Sublinhado do autor. Mas a comunicação é ainda a coisa mais rara do mundo, rarefando-se ainda mais com o esvaziamento e a aceleração que impede o pesar e sopesar do mundo.

<sup>290</sup> O «vive o agora» tão libertário outrora e hoje, *agora*, manipulado e oferecido como pura ilusão de liberdade, ou então o tão famoso e perturbante «é para ontem» da preparação de tantas actividades ainda por acontecer

corpo uma efervescência, uma ebulição, sem cessar manifestada por convulsões e espasmos”;<sup>291</sup> a causa desses efeitos cálidos deviam-se aos fluxos de certos humores quentes e húmidos. Todavia, outros médicos não reconheciam essa imagem e afirmavam o seu oposto, o corpo era dominado pelo “langor, a inércia, e uma humidade fria própria aos humores estagnantes”.<sup>292</sup> Estas incertezas ou duplas indicações de causas, na verdade, pouco clarificavam a doença cujo espaço era todo o Corpo, “na coerência de seus valores orgânicos e de seus valores morais”.<sup>293</sup> Uma das mais belas definições da histeria, na verdade, produziu-se pela mão de Gilles Deleuze, quando expõe o histerismo como um caso de extrema, insistente, excessiva presença, quer a sua própria, pela imposição, quer na percepção dos outros, atribuindo e comunicando a sua própria.

À sombra da influência da medicina hipocrática, a histeria feminina decorria dos humores fluídicos e das pressões e movimentos uterinos atingindo o cérebro, mas, à medida que se aproximava o século XIX e as investigações e experiências se avolumavam, a apercepção da doença altera-se dando relevo à relação da histeria, os espíritos animais e o espaço corporal, bem como um progressivo juízo acerca da sensibilidade de um ponto de vista moralista. O espaço corporal concebia-se como um bloco sólido e contínuo no interior do qual a histeria desordenava por um desarrazoamento dos espíritos animais.<sup>294</sup> Os espíritos animais (forças) tomavam, portanto, conta do espaço corporal, imiscuindo-se em todos os «locais», penetrando os pontos mais inacessíveis e nunca oferecendo ao olhar exterior um claro efeito ou sintoma. Cada parte do corpo — tal como cada corpo — violentada por essas forças reagia no seu próprio tempo, na sua própria expressão, no seu sentido próprio, pelo que se revelava, a histeria, como “ a mais real e a mais enganadora das doenças”.<sup>295</sup> O corpo, diz-nos Foucault, imitava a própria doença espalhada pelo espaço corporal interior, mesmo até sintomas de outras doenças, ou seja, pela exposição de sinais díspares, semelhantes a tantas outras doenças, um corpo mentia a sua própria condição, podendo, o que é mais impressionante, ocultar, rarificar os sintomas e enganar completamente o médico, se um corpo, em vez de poroso e permissivo à desordem dos espíritos/forças, fosse suficientemente fechado e

<sup>291</sup> *Ibid.*: 355, “(...) l'effet d'une chaleur interne qui répand à travers tout le corps une effervescence, une ébullition, sans cesse manifestée dans des convulsions, et des spasmes”. Traduzimos.

<sup>292</sup> *Ibid.*: 356, “(...) la langueur, l'inertie, et une humidité froide propre aux humeurs stagnantes”. Traduzimos.

<sup>293</sup> *Ibid.*: 359, “(...) dans la cohérence de ses valeurs organiques et de ses valeurs morales”. Traduzimos.

<sup>294</sup> *Ibid.*: 363, “L'hystérie, pour Highmore comme pour Willis, son adversaire, et pour Sydenham également, c'est la maladie d'un corps devenu indifféremment pénétrable à tous les efforts des esprits, de telle sorte qu'à l'ordre interne des organes, se substitue l'espace incohérent des masses soumises passivement au mouvement désordonné des esprits”. Traduzimos: “A histeria, para Highmore, como para Willis, seu adversário, e para Sydenham igualmente, é a doença de um corpo tornado indiferentemente penetrável a todos os esforços dos espíritos, de tal sorte que à ordem interna dos órgãos se substitui o espaço incoerente das massas submetidas passivamente ao movimento desordenado dos espíritos”.

<sup>295</sup> *Ibid.*: 364, “(...) la plus réelle et la plus trompeuse des maladies”. Traduzimos.

resistente.

Ora, como se poderá perceber, esta cisão do Corpo em espaço exterior e interior espelha não só o afastamento do Corpo como entidade única, como igualmente, fazendo a doença depender tendencialmente do interior, transladar totalmente a histeria para o campo da loucura e dos problemas morais, porque “(...) essa densidade espacial liberta um dos seus sentidos: é que ela é também densidade moral; a resistência dos órgãos à penetração desordenada dos espíritos não faz talvez mais do que uma só e mesma coisa com essa força da alma que faz reinar a ordem nos pensamentos e nos desejos. Esse espaço interior torna-se permeável e poroso, nada mais do que o relaxamento do coração”.<sup>296</sup> Por outras palavras, retorna a alma mais a hierarquia em todo o seu vigor, a noção de um corpo repleto de forças indomadas, selvagens, anárquicas que é preciso dominar, não ao jeito de certo pensamento grego em prol da sua potenciação, mas para reconduzi-lo à domesticação, ao seu empobrecimento, bem como a concepção imagética de um corpo objectivo, palpável, visível, manipulável, “que se oferece ao olhar pálido de uma observação neutralizada”;<sup>297</sup> e um corpo subjectivo e interior, que necessita ser averiguado, analisado, investigado, decifrado, investido de valores morais, sujeito a um trabalho realizado “ao nível dessa percepção ética”.<sup>298</sup>

A interpretação de um Corpo enquanto unidade psicofísica inseparável pode colher aqui, nesta breve passagem pela imagem de saber do corpo, um dos seus alicerces. Conquanto a imagem se duplique dividindo-se em exterior-objectiva e interior-subjectiva, propugnando assim a dualidade corpo-alma e impondo o domínio desta sobre o primeiro, é de notar que o argumento geral declara uma composição unitária do Corpo e o seu entendimento como complexo de forças cujo domínio deverá ser exercido pela estrutura na sua completude. Por outro lado, o saber médico, embora o tenhamos somente aludido sem um suficiente aprofundamento do tema, revelou-se um instrumento de formação moral e filosófica de acção sub-reptícia, nunca se desligando de outras disciplinas fazendo, assim, jus ao modo operativo das técnicas disciplinares do «poder-saber», da redução da importância do Corpo ou, pelo modo como na contemporaneidade se relaciona com outras formas de «poder-saber», na construção subjectiva de uma «imagem do corpo», fugindo ao tempo e a caminho do «Belo».

---

<sup>296</sup> *Ibid.*: 365, “(...) cette densité spatiale livre un de ses sens: c'est qu'elle est aussi densité morale; la résistance des organes à la pénétration désordonnée des esprits ne fait peut-être qu'une seule et même chose avec cette force de l'âme qui fait régner l'ordre dans les pensées et dans les désirs. Cet espace intérieur devenu perméable et poreux, ce n'est après tout que le relâchement du cœur”. Traduzimos.

<sup>297</sup> *Ibid.*: 366, “(...) qui s'offre au regard pâle d'une observation neutralisée”. Traduzimos.

<sup>298</sup> *Ibid.*, “(...) au niveau de cette perception éthique”. Traduzimos.

## 6.2. Disciplina e a construção do sujeito. A experiência grega.

De acordo com a interpretação dos textos clássicos greco-latinos realizada por Foucault, tudo leva a crer que para toda uma outra direcção se move a disciplina e as técnicas corporais do *lado greco-romano*. De certo modo, se nunca o par poder-saber alguma vez se encontrou separado e o caso greco-romano é disso exemplo, existe como que um balancear ou desequilíbrio no interior do par. Comparativamente com a revolução liberal e capitalista que levou a uma *microfísica do poder* — na qual o «poder» age e descobre a sua plenitude no corpo, na carne, nos modos, nos comportamentos, no cingir dos movimentos, formatando o corpo de maneira a que se adapte a um esquema de normalidade, enquanto o «saber» constrói uma imagem do corpo, definindo e estabelecendo o seu entendimento, produzindo «a verdade» sobre o corpo, criando um *corpus* de conhecimento que será posto em funcionamento pelo «poder», o qual, continuamente, reenviará «dados» para que o saber perpetue os seus processos de produção de «verdade» –, levando-nos a suspeitar de uma premência do «poder» dirigindo o «saber» para a justificação do primeiro, os dois últimos volumes da História da Sexualidade e textos afins parecem apontar para uma inversão, como se o pólo do poder se colocasse numa situação de subalternidade, mesmo se ilusoriamente, podendo daí retirar-se uma conclusão: quanto mais se souber melhor se exerce o poder. Essa leitura advém, por exemplo, pelo modo como o corpo, o prazer e a sexualidade são entendidos.

Duas razões nos levam a prolongar bem mais este aspecto disciplinar do que o anterior, as quais concernem simplesmente ao modo como pensamos o particular trabalho do actor/performer, embora haja propriedades no regime disciplinar moderno que de certa forma foram transportados, mesmo se tomados num outro ponto de vista, para a prática do actor/performer, como veremos mais adiante. A primeira diz respeito à relação corpo-prazer configurada pelos gregos e romanos, da qual retiramos a partilha de uma característica com o trabalho ou a prática do actor/performer, precisamente esse lado de uma técnica ético-estética; a segunda concerne uma certa interrogação do sujeito e da subjectividade, justamente esse dobra, tal como Deleuze a explicita no seu texto sobre Foucault, a dobra do pensar-*se*. No segundo volume da História da Sexualidade, analisando o “homem de desejo”<sup>299</sup> ou como o indivíduo se reconhece como *sujeito*, mais do que insistir — são essas as suas palavras — nas tecnologias políticas Foucault dá conta que um dos centros mais problemáticos, senão o mais problemático, é essa própria *dobra* (subjectividade) construída pelo animal humano, tomando-se como objecto pensante e podendo ser pensado ao se reconhecer como corpo de prazer, sujeito de/ao desejo. Se o Corpo fôr entendido, como cremos e queremos, enquanto

<sup>299</sup> *Id.*, 2010b: 11. “(...) l’«homme de désir»”.

uma entidade psicofísica, este *pensar-se* será bem uma pregueação do corpo, o que implica um movimento e uma relação de forças. *A resistência virá do corpo* e esta dar-se-á, necessariamente, por uma inquirição, uma apreciação, um levantamento pessoal do que range ainda como resistência neste corpo disciplinado, regulamentado, normalizado, individualizado, uma vez que as forças não são elididas do corpo, restando ainda nele adormecidas pelo seu condicionamento. Se o Corpo é um poder, de afectar e ser afectado, se ele é já e sempre uma relação, a sua resistência é desatar os nós que constroem as forças, os movimentos, os gestos, minando as relações de modo a estabelecer equilíbrios entre os corpos que se relacionam. Por essa razão a resistência de um Corpo é um trabalho de arqueologia, escavar as imagens sobrepostas, as camadas que soterram as forças, provocar uma catástrofe nos diagramas. Esse, como veremos mais adiante, é o propósito inicial de muitas técnicas corporais nas artes performativas e teatrais do Ocidente ao Oriente, em especial dos directores e encenadores que se lançaram na aventura da criação de uma estética implicando uma ética, um êthos ou modo de existência.

A ciência sexual, tal como Foucault a descortinou, somente surgiu a meados do século XIX como forma de regulamentação dos corpos pelo poder, constituindo um excelso *corpus* de saber associado a técnicas disciplinares (histerização, pedagogização, socialização e psiquiatrização). Todavia, a produção de «verdade» sobre o sexo, o corpo e os prazeres, de acordo com o nosso filósofo, encontra os seus fundamentos em dois momentos históricos, ou pelas suas próprias palavras, antes dos médicos oitocentistas terem depurado uma forma singular da «ciência», existiram “historicamente dois grandes procedimentos para produzir a verdade do sexo”:<sup>300</sup> as sociedades que construíram para si uma *ars erotica* segundo um trabalho sobre os *aphrodisia* — maioritariamente sociedades pré-cristãs ou pagãs — e as sociedades profundamente impregnadas pelo cristianismo, dando os passos certos para uma *scientia sexualis* fortemente apegada ao trabalho da *confissão*.

Entre os dois modos de proceder, de um ao outro procedimento, ergue-se um maciço de diferenças. O que de imediato salta à vista é o tipo de relação que o sujeito estabelece com o seu corpo e a experiência do prazer e como dela extrai uma verdade, um saber. O primeiro procedimento apresenta-se inteiramente como uma prática, na qual a verdade é o próprio prazer, entendida como experiência, ou seja, praticando-se actividades prazerosas, quer o ganho, quer o dispêndio são reconhecidos como experiência cuja acumulação, reordenação, cruzamento, resultado é uma verdade. A relação Corpo e prazer não concerne a uma qualquer entidade exterior, lei

---

<sup>300</sup> *Id.*, 2011a: 76. “Il y a historiquement deux grandes procédures pour produire la vérité du sexe”.

prescritora ou utilidade produtiva, mas só e unicamente ao indivíduo e ao seu prazer. Trata-se de uma *téchné* ético-estética, um sistema completamente interiorizado, produzindo um interior cujos efeitos são ampliados na prossecução da prática sexual e das relações sociais, total exploração das potências do corpo a fim de o poder dominar por absoluto e, como tal, conserva-se como um segredo impartilhável e a ser descoberto, cada corpo por si, para não perder as suas virtudes. O primórdio do conhecimento médico acerca do corpo está associado a princípios morais, a um entendimento acerca da boa e da má conduta do corpo no espaço privado e no espaço público; e o mesmo não se pode oferecer, ou surgir, sem reconhecer a importância do prazer e do desejo na constituição de uma moral, como sendo igualmente um dos pilares do saber médico na antiguidade grega.

Ora, como nos certifica o filósofo, não há uma clara definição do que são os *aphrodisia*. Mesmo os Gregos, que cunharam o conceito, deixaram-no num aberto plano conceptual. Por essa mesma razão pode Foucault afirmar que os “*aphrodisia* são actos, gestos, contactos, que concedem uma certa forma de prazer”.<sup>301</sup> Uma forma geral da expressão do desejo, o próprio movimento da força do desejo atravessando o Corpo. Todavia o desejo não penetra na alma, parece-nos bem, porque o desejo é o próprio movimento da alma (do pensamento), é a movimentação do incorpóreo e do corpóreo, o desejo é uma força do Corpo. Assim concebidos, os *aphrodisia* e o desejo, igualmente se entenderá a qualidade a eles concedida por Aristóteles na sua Ética a Nicómaco, apresentada por Foucault, mas possibilita-nos também avançar uma crítica contra o filósofo grego.

Os *aphrodisia* são separados por intemperantes e temperantes, introduzindo, aí, nessa qualificação, a dualidade que pretendemos negar entre corpo e alma, bem como o desvirtuamento do desejo como força do Corpo. Os que indiciam a intemperança (*akolasia*) são os prazeres do corpo, os estritamente carniais, que implicam um contacto directo com a carne e não tangencial ou à distância. Os prazeres que retiramos de situações, coisas, qualidades, através dos sentidos como a visão, a audição e o olfacto estão, no pensamento aristotélico, impossibilitados de nos guiar à intemperança, salvo raras excepções, enquanto que tudo aquilo que impele ao corpo-a-corpo, ao espaço que dista de uma pele a outra, ao toque directo, ao contacto, forçosamente são intemperantes. É preciso notar que não existe nesta qualificação uma verdadeira entrada de um qualquer mal, ou que se tome o prazer como um perigo ao corpo e à alma. Se algum mal houver é o modo pelo qual um corpo se entrega ao prazer, o seu dar-se, obviamente, voluntarioso, embora descontrolado. Daí decorre a excepção quanto ao prazer recebido por esses três sentidos de

---

<sup>301</sup> *Ibid.*: 55. “Les *aphrodisia* sont des actes, des gestes, des contacts, qui procurent une certaine forme de plaisir”.



distância, já que certos *aphrodisia* podem imiscuir-se na alma pelos cheiros, a audição de melodias, a ausência ao olhar do ser amado, um certo mal, como bem nos avisa Foucault: “É, no entanto, necessário sublinhar a importância atribuída em muitos textos gregos ao olhar e aos olhos na gênese do desejo ou do amor: isso não é, contudo porque o prazer do olhar seja intemperante em si; mas porque constitui uma abertura por onde a alma é atingida”.<sup>302</sup>

Ora, mesmo esta exceção não nos confirma a maldade do corpo *vis-à-vis* a alma, ou mesmo a negatividade do prazer ou do desejo. E se não parece justo a Aristóteles considerar certos contactos físicos, como o exercício de combate na ginástica, ou o prazer proveniente das fricções e relaxamento muscular durante as massagens — exemplos de *aphrodisia* em que o toque entre corpos é directo, embora isento de qualquer pendor sexual — igualmente não nos parece justo ilibar os restantes sentidos. O corpo, o prazer ou o desejo não são, se quisermos aplicar a dicotomia bem/mal, o lado negativo da relação corpo-alma. Tendo em conta a nossa premissa, o contacto directo, o toque, ou qualquer outro sentido, será inicialmente neutro e inqualificável; e o prazer somente se dirá intemperante se e só se o desejo investido no *aphrodisia*, como ele se articula com outros desejos, se sujeitar ao descontrolo. Parece-nos exageradamente inocente presumir a intemperança dependente do toque em algumas partes do corpo, bem como igualmente exagerado o modo como Platão, de acordo com o exemplo de que se serve Foucault, no Timeu, expõe a luxúria como uma doença do corpo e não como uma má vontade da alma. Mas não se trata, nesse argumento, afinal, de uma tentativa de manter ou sublinhar a «baixeza» do corpo em relação à alma? Obviamente. Tornar a luxúria, que será, a bem ver, uma desmesura do desejo, um movimento grandiloquente e descontrolado, uma patologia do corpo é, mantendo o dualismo, ilibar a alma de qualquer defeito, de qualquer mácula. Se corpo e alma são o Corpo e o desejo uma das suas forças motrizes e matrizes, não haverá nunca motivo de inocentar sentidos e culpabilizar a carne, esquartejando física e metafisicamente a entidade que somos. Não será nunca, por isso mesmo, o Corpo — há que sublinhar — o mal, bem pelo contrário, será antes o modo pelo qual o Corpo se implica nos processos, nas articulações, nas relações entre forças, que intensidades e qualidades procura retirar das misturas e que fins intende.

Realmente, teremos de concordar com o Estagirita: o aspecto importante, quer para a moral, quer para a medicina, nesta relação entre desejo, prazer/(*aphrodisia*) e corpo, não será tanto a morfologia do corpo sexual, do corpo de desejo, mas bem a dinâmica que se estabelece nesse

---

<sup>302</sup> *Ibid.*: 56. “Il faut cependant noter l'importance attribuée au regard et aux yeux, par beaucoup de textes grecs, dans la genèse du désir ou de l'amour: ce n'est pas cependant que le plaisir du regard soit intempérant en lui-même; c'est qu'il constitue une ouverture par où l'âme est atteinte”.

triângulo e toda a atenção se deverá centrar em não dissociar esse singular bloco. A dissociação, a cisão dessa tripla unidade foi, no entender de Foucault, uma das características da moral cristã, uma vez que procurou por todos os meios e processos unir o prazer ao mal obscurecendo o seu valor no sexo, reduzir a carne ao elemento mais fraco, perverso e em constante queda nesse triângulo, bem como tornar o desejo num dos problemas fundamentais da moral e da filosofia, vendo nele “a marca original da natureza pecadora ou da estrutura própria do ser humano”.<sup>303</sup> A brilhante perspicácia dos gregos, aqui, entre tantos pensamentos e *corpus* de saber por eles produzidos, foi bem o reconhecimento de que, mesmo se cada conceito seja por si problemático e podendo ser analisado por si, o entendimento sobre o corpo, prazer e sexo tem necessariamente de ser pensado mantendo o bloco intacto assegurando a boa articulação entre cada elemento: o corpo desejante quer-se no acto de prazer, o acto dá prazer e o prazer suscita o desejo. Foucault chama-nos mesmo a atenção para a questão ética presente e subjacente a esta peculiar triangulação, ou seja, não interessa quais desejos, que prazeres ou que actos, mas a força que percorre o corpo e trespassa o acto e conduz o desejo. É uma ontologia activa e imanente que se apresenta e, como um farol, guia o modo de existência, a ética de corpos desejantes:

“A ontologia à qual se refere esta ética do comportamento sexual não é, pelo menos na sua forma geral, uma ontologia da privação e do desejo; não é a de uma natureza fixando a norma dos actos; é a de uma força que liga entre si actos, prazeres e desejos. É esta relação dinâmica que constitui aquilo a que se poderia chamar o grão da experiência ética dos *aphrodisia*.”<sup>304</sup>

Quer a moral, quer a medicina apregoam para esta ética, para o início do entendimento do corpo nesta especial conjugação em torno do sexo, o *controlo*. Esse é o motor primordial e principal. O corpo não é propriamente um mal, é antes, a bem dizer, algo precioso, o nó, o centro, o *aqui*, o lugar onde tudo se joga. E o modo de potenciar a sua própria vida passa, necessariamente, por procedimentos, actos como os *aphrodisia*, no qual o corpo é levado a certos limites sabendo sempre encontrar o seu caminho de volta. De acordo com a leitura foucauldiana, para os gregos a dinâmica *eroética*, chamemos-lhe assim, deveria somente ser balizada pela quantidade e a intensidade do acto (qualquer que ele fosse: alimentação, desporto, passeios, a contemplação, etc.), nunca advogando proibições quer ao tipo de objecto sexual ou prática sexual. Porém, haveria que

<sup>303</sup> *Ibid.*: 59. “(…) la marque originaire de la nature déçue ou la structure propre à l'être humain”.

<sup>304</sup> *Ibid.*: 60. “L'ontologie à laquelle se réfère cette éthique du comportement sexuel n'est pas, au moins dans sa forme générale, une ontologie du manque et du désir; ce n'est pas celle d'une force qui lie entre eux actes, plaisirs et désirs. C'est ce rapport dynamique qui constitue ce qu'on pourrait appeler le grain de l'expérience éthique des *aphrodisia*”.

ter um cuidado maior no modo de se conduzir no acto, sendo o correcto a moderação, a temperança; e imoral a incontinência, o exagero, o excesso, a intemperança. Vê-se bem quão longe nos encontramos da estratégia da normalização dos corpos como anteriormente observámos. Parece-nos que havia uma aceitação, um reconhecimento da enorme potência do Corpo e mais do que restringi-los, ao corpo, aos desejos, aos prazeres, procurava-se uma certa cedência, um livre curso, um salvo conduto ao enigma do outro e de si próprio.

Poder-se-á, talvez, argumentar, uma vez que falamos de controlo, que igualmente se tratava de uma técnica de normalização dos corpos — neste caso, obviamente, do animal humano que faria parte da sociedade grega, exercendo funções públicas — e na verdade assim o vemos, o corpo masculino livre era trabalhado de modo a cumprir certas obrigações cívicas, públicas e privadas, razão pela qual igualmente os *aphrodisia* eram contemplados na educação. Contudo, não são os mesmos processos, as mesmas técnicas disciplinares, nem mesmo, afirmamos com alguma segurança, o resultado requerido. A sociedade só poderia viver bem e plenamente se cada corpo também o estivesse. Ora, nunca poderá a redução, o constrangimento, o bloqueio de forças — da vida, na verdade —, mesmo se sustido e defendido pelo tema da optimização das forças e das energias, contribuir para uma melhor sociedade quando os corpos estão «debilitados». Tanto mais que o próprio conceito de *aphrodisia*, para além de indicar o trabalho *eroético* dos corpos e dos seus prazeres, ao ser usado como verbo, *aphrodisiazein*, designava qualquer acto ou a actividade sexual em geral, mas igualmente expressava uma qualidade cívica, um valor de um papel a ser «representado», a ser exercido pelo animal humano grego, o de ser *activo*,<sup>305</sup> indicando-nos claramente, assim nos parece, a presença e a relação de forças.

Podemos, pois, avançar com a seguinte afirmação: *aphrodisiazein* é o nome que se deve dar a toda a relação de forças movida pelo desejo, tendo o corpo como campo, superfície onde se desloca o desejo e cujo intuito, o ganho ou a qualidade imprimida no processo, é regido pelo prazer ou a sua busca. Se toda a força é uma relação de poder (poder ser afectado e de afectar), a *aphrodisiazein* representa bem a relação de poder reduzida ao jogo do par casal, amante, mestre-aprendiz, etc., com as suas implicações políticas e morais. De um lado temos a força activa, afectiva e o sujeito, do outro a força passiva, afectada e o objecto. Já nesta relação se pode observar uma declaração de direitos, de um corpo sobre outro, instituída a partir da diferença sexual, homem-

<sup>305</sup> *Ibid.*: 63. “Mais le verbe peut aussi être employé avec sa valeur active; dans ce cas, il se rapporte de façon particulière au rôle dit «masculin» dans le rapport sexuel, et à la fonction «active» définie par la pénétration. Et inversement, on peut l'employer dans sa forme passive; il désigne alors l'autre rôle dans la conjonction sexuelle: le rôle «passif» du partenaire-objet”.

mulher, como se a própria anatomia fornecesse os argumentos a favor de determinado corpo em detrimento de outro — um anatomicamente construído para dar e outro para receber — e fundasse, com essa divisão, a organização política e educativa, a oligarquia masculina, uma vez que o segundo grupo, o dos corpos passivos, era bem mais amplo incluindo os rapazes e os escravos. Com a *aphrodisiazein* descobrimos uma linha fronteira partilhada pela política, a moral e a medicina, alicerçada na quantidade, na qualidade e na anatomia de um corpo. No que respeita à moral, por exemplo, um *homem* livre caía na imoralidade se excedia na prática dos *aphrodisia* (não só no sexo, relembramos) e se começasse a representar um papel diferente daquele que lhe era requerido tornando-se passivo. *Excesso* e *passividade*, os dois grandes signos da imoralidade que são igualmente transportados para a política e a medicina.

Ora, contrariamente à pastoral cristã e a sua moral da carne, os *aphrodisia*, na antiguidade grega, nunca eram vistos em si como maus mas naturais e necessários à vida da humanidade e de cada *homem*, de cada corpo. Por isso mesmo eram do máximo interesse à moral pelos riscos que podiam acarretar. Foucault sublinha dois traços essenciais da sua natureza: o seu carácter *inferior* e a sua *vivacidade*. Por um lado o prazer sexual é tido como ontologicamente inferior, porque partilhado pelos homens e pelos animais, convida ao sofrimento com a sua privação e porque depende inteiramente do corpo. Porém o risco mora no carácter vivífico do prazer, parecendo proporcionar uma dupla problematização. Associado à propagação da espécie o prazer é um extra incentivante, mas é exactamente esse extra vivaz que “relewa de uma força, de uma *energeia* que é por si própria levada ao excesso”.<sup>306</sup> É uma energia perigosa, inebriante, capaz de subverter a ordem das coisas, as hierarquias, dominar a alma e sujeitá-la aos apetites profanos e nada transcendentais e dominar, igualmente, toda a vontade que não cumpra os desígnios da busca do prazer. A crermos na restritiva dualidade corpo/alma, compreende-se bem porque o prazer, os *aphrodisia*, se revela moralmente problemático, uma vez que subverte, se não dominada a força, a ordem imposta bloqueando o caminho à transcendência da alma, o que não é um mal em si. Esta energia é o grão da resistência, o seu grau zero. É, nas palavras de Foucault, “[a] tendência para a revolta e a sublevação, é a virtualidade «extasiástica» do apetite sexual; a tendência para a ultrapassagem, o excesso, é a sua virtualidade «hiperbólica»”.<sup>307</sup>

Se o cristianismo vê na carne a expressão dessa energia condenando-a como signo do pecado, da queda e da falta, já os gregos vêem nela, na *energeia* vibrante do prazer, uma expressão

<sup>306</sup> *Ibid.*: 69. “(...) qu'elle relève d'une force, d'une *energeia* qui est par elle-même portée à l'excès”.

<sup>307</sup> *Ibid.*: 68. “Tendance à la révolte et au soulèvement, c'est la virtualité «stasiastique» de l'appétit sexuel; tendance au dépassement, à l'excès, c'est la virtualité «hyperbolique»”.

da própria vida, uma força extravasante necessária embora requerendo o seu domínio, o controlo, o seu equacionamento económico. Se com a observação desta necessidade económica de restringir a energia do prazer se renovar o argumento de que o seu domínio ou controlo supõe a normalização, estamos longe, parece-nos bem, da intenção moral, política e económica que subjaz este tipo de controlo. O produto deste controlo, deste domínio das forças, segue uma direcção totalmente oposta à nascente no século XVIII e XIX. Este controlo abre o Corpo à vida e ao mundo mais do que obstrui os movimentos das suas forças.

A problematização dos *aphrodisia*, a sua reflexão moral, em nada nos informa de qualquer tipo de normalização dos corpos. Dela não decorre um estrito código de conduta sexual, um painel de proibições ao jeito disciplinar e culpabilizante que vingará. Antes propõe condições e modalidades para o uso dos prazeres, a “*chrēsis aphrodision*”.<sup>308</sup> Para além de se relacionar com a actividade sexual, a *chrēsis aphrodision* refere igualmente o modo como cada indivíduo desenvolve, se conduz, regula a sua actividade sexual. Não se trata, portanto, do estabelecimento de um rol de proibições ou impedimentos, restrições de comportamentos, actos e gestos, regulado por um dispositivo exterior no qual o indivíduo está inserido, mas reconhecendo cada um a dinâmica e a estrutura da sua pólis e respeitando-a, reflectir, calcular e distribuir os seus desejos e actos por um código pessoal, de acordo com três elementos: a *necessidade*, o *momento* e o *estatuto*,<sup>309</sup> ou seja, a regulação do desejo e da vida por uma ética-estética.

A regulação ou o controlo da necessidade não procura anular o desejo ou o prazer. Sendo ambos naturais e o segundo associado à necessidade, o domínio sobre o prazer procura, na verdade, manter, alimentar o prazer, “manter pela necessidade que o desejo suscita”.<sup>310</sup> Guiar o prazer pela necessidade, mais do que fundar um código ou lei pessoal, é fomentar um equilíbrio, um limite do par prazer-desejo de modo a conjurar o excesso, a intemperança, o descontrolo que pode mergulhar o prazer, o desejo e a própria vida numa insatisfação abismal, gargântuesca. O controlo não se restringe somente na regulação do número de actividades, na intensidade da necessidade, igualmente se deve procurar o momento certo, oportuno, ideal, o *kairos*, de modo a tirar o máximo partido, sem alheias despesas, do momento. A questão do *kairos* é de maior importância “da virtude

<sup>308</sup> *Ibid.*: 72.

<sup>309</sup> *Ibid.*: 73. “Il s'agit beaucoup plus d'un ajustement varié, et dans lequel on doit tenir en compte de différents éléments: l'un qui est celui du besoin et de ce qui est rendu nécessaire par la nature, l'autre qui est celui, temporel et circonstanciel, de l'opportunité, le troisième qui est celui du statut de l'individu lui-même. La *chrēsis* doit se décider en tenant compte de ces différents considérations. On peut reconnaître dans la réflexion sur l'usage des plaisirs le souci d'une triple stratégie: celle du besoin, celle du moment, celle du statut”.

<sup>310</sup> *Ibid.*: 75. “(...) de le maintenir et de le maintenir par le besoin qui suscite le désir”.

da prudência”<sup>311</sup> quer para a política, quer para a moral e a ética e a própria medicina. À luz de uma otimização da vida pública e privada, de um só corpo ou de todo o *corpus* social, há que escalonar, auferir, avaliar o *kairos* de um tempo, dominar o tempo de uma vida, saber estar no tempo, em harmonia com as suas variações sazonais, fazer coincidir o tempo de uma vida e de um corpo com o tempo natural, cósmico, exterior. Ora, esta harmonização rítmica do uso do prazer tem de ter em conta, também, o estatuto, a posição social que cada um exerce na vida social pública e privada. Um corpo é — recuperando a interpretação deleuzeana da filosofia de Foucault, quando indica o par que guia a investigação deste filósofo — uma *visibilidade* e um *enunciado*.<sup>312</sup> Um corpo torna-se o exemplo visível do enunciado que diz uma vida e cada homem grego livre era chamado a representar o seu papel na sociedade.

Aquilo que temos vindo a mostrar com Foucault conduz-nos ao reconhecimento de que o Corpo, enquanto composto de forças, tais como o prazer e o desejo, é uma potência fulgurante que não é totalmente apreendida nos dois sentidos deste termo. O seu completo conhecimento, o das suas forças, das suas dinâmicas, capacidades, qualidades, escapa, como igualmente nos evade o seu controlo. Sempre há qualquer coisa que resta, nos surpreende no domínio que cremos ter das suas forças. Porém, este desconforto da sua não completa apreensão sugere-nos algo valioso, que já os gregos tinham concebido a sua mais valia e que nos parece conduzir-se em sentido contrário às resoluções de setecentos e oitocentos. Observámos anteriormente que se criou todo um ror de técnicas de sujeição do corpo e das suas forças, através de uma nova disposição e do controlo do tempo e do espaço, de modo a optimizá-lo, limitando-o em muito as suas capacidades, movimentos, acções e retirar desse processo o mais primoroso objecto para a melhor produção. Por outras palavras, deu-se um acesso a uma apreensão do corpo por um domínio deste, reduzindo-lhe, obstaculizando-lhe, desviando-lhe as suas forças. Pelo contrário, para os Gregos, o domínio do corpo, mais do que fechá-lo ao mundo ou obstruir as suas forças, abria-o, ao *logos*, ao mundo, a si mesmo, conquistando com esse domínio mais liberdade. “Dominar os seus prazeres e submetê-los ao *logos* são uma e a mesma coisa”.<sup>313</sup>

Foucault refere que na filosofia grega do século IV três formas de relação *logos* e prazeres se dão como essenciais. A primeira constitui-se, nas palavras do nosso filósofo, como uma “forma estrutural”,<sup>314</sup> o *logos* assume uma posição dominante através da temperança e por ele o animal

<sup>311</sup> *Ibid.*: 78. “(...) de la vertue de prudence”.

<sup>312</sup> Sobre o problema do par visível e enunciável vd. em especial a segunda parte de Foucault, “Topologie: «Penser autrement», “Les strates ou formations historiques: le visible et l'énonçable (savoir)”, in DELEUZE, 2004: 54-75.

<sup>313</sup> *Ibid.*: 116. “Dominer ses plaisirs et les soumettre ao *logos* ne forment qu'une seule et même chose”.

<sup>314</sup> *Ibid.*: 117. “Une forme structurale”.

humano exerce o seu poder sobre os desejos regulando o seu comportamento, o *logos* é o elemento condutor das forças da vida, une corpo e alma. Concomitante a esta forma estrutural da temperança organizada pelo *logos* há uma “forma instrumental”,<sup>315</sup> ou seja, uma razão prática que determina o momento do uso dos prazeres a cada instante, a cada necessidade, um *logos* prático como uma peneira do tempo que flui no corpo e que capta o *kairos* do prazer. Por fim, de acordo com Platão, Foucault indica a terceira forma denominada de reconhecimento deontológico: um *homem* deve reconhecer-se como um ser de e do prazer de modo a praticá-lo virtuosamente e dominar os seus desejos. De forma a melhor elucidar esta peculiar relação, Foucault relembra o discurso sobre a alma no Fedro de Platão. Para o nosso filósofo encontram-se aí sinais claros de como entender a deontologia da terceira forma de relação entre *logos* e prazer. Resumidamente, o que da interpretação foucauldiana se pode inferir é que, o conhecimento de si por si não decorre de uma pessoalíssima hermenêutica dos desejos e de si por si, antes de um continuado confronto de forças — tomando aqui a alma como uma das forças constituintes do Corpo, sendo que o desejo é um dos seus movimentos, afirmamos pela nossa parte — do qual a verdade surge como ganho ou despojo dessa *hybris*. Assim, a verdade é já constituinte do sujeito e essencial à temperança — se a verdade que se ganha ou se revela resulta da vitória de um movimento da alma oposto ao movimento do desejo — pela acção do *logos*. Todavia, segundo um pensamento que nos informa ser o desejo uma força que afecta quer o corpo quer a alma, o mais importante quando comparando a luta entre alma e desejo no modo da moral grega e da moral cristã, é que a verdade, sendo constitutiva, é própria do modo de ser do sujeito e não uma obrigação a ser dita e afirmada pelo mesmo. A verdade:

“(…) nunca abre a alma como um domínio do conhecimento possível em que os sinais dificilmente perceptíveis do desejo deveriam ser lidos e interpretados. A relação com a verdade é uma condição estrutural, instrumental e ontológica da instauração do indivíduo como sujeito moderado e com uma vida de temperança; não é uma condição epistemológica para que o indivíduo se reconheça na sua singularidade de sujeito desejante e para que possa purificar-se do desejo assim revelado.”<sup>316</sup>

O sujeito da moral grega, realizado enquanto sujeito de prazer, proprietário de um corpo enquanto espaço da violência entre a alma e desejo, campo composto de múltiplas forças numa

<sup>315</sup> *Ibid.*: 118. “(...) une forme instrumentale”.

<sup>316</sup> *Ibid.*: 120. “(...) il n'ouvre jamais l'âme comme un domaine de connaissance possible où les traces difficilement perceptibles du désir devraient être lues et interprétées. Le rapport à la vérité est une condition structurale, instrumentale et ontologique de l'instauration de l'individu comme sujet tempérant et menant une vie de tempérance; il n'est pas une condition épistémologique pour que l'individu se reconnaisse dans sa singularité de sujet désirant et pour qu'il puisse se purifier du désir ainsi mis au jour”.

convivência húbica, por assim dizer, é um indivíduo de cuja vida se pede um exemplo, a sua existência é ético-estética. O seu corpo é um Corpo e, enquanto tal, toda uma matéria plástica que nunca deixará de ser moldada, uma vez que nunca se conformará a um código etológico, comportamental, nem a um processo de purificação de onde a alma se veria livre dos males, do peso grave da carne. O exemplo não é, nesta moral, uma parte mas o todo que é *uma vida*, o Corpo. E a medicina, uma disciplina que contribui para a criação da obra-de-arte Corpo.

Desde os seus alvares a medicina irmanou-se à filosofia e à moral, chegando Plutarco a afirmar “que a filosofia e a medicina tratam «de um só e mesmo domínio» (*mia chōra*)”.<sup>317</sup> Entre as duas partilha-se uma comum preocupação em torno do conceito *pathos*, o afecto que atinge quer o corpo, levando-o a uma passividade desequilibrante das suas funções, dinâmicas, qualidades, quer a alma, conduzindo-a a um relaxamento assoberbado, um arrebatamento que adormece ou embriaga a sua vontade. O *pathos* indica, assim, uma paixão, uma perturbação física, corporal, como também um movimento involuntário da alma. Foi a partir deste conceito que a medicina pôde erigir-se como prática — com fortes implicações morais e filosóficas — e propôr uma nosologia para o cuidado do corpo e da alma. Encontramos nos seus tratados e compêndios — pelo menos nos consultados por Foucault –, nos seus esquemas diagnósticos, nas suas tácticas terapêuticas um olhar holístico sobre a doença, a ideia de um Corpo sujeito aos ataques e influências de afectos desreguladores, de forças estranhas e exteriores, cujo tratamento, sejam os sinais a evidência de um flagelo físico ou de uma desordem anímica, segue o mesmo preceito teórico e a mesma abordagem prática. Melhor, o olhar analítico não diferencia, necessariamente, corpo e alma e o tratamento de um e do outro, dependendo dos signos, é o mesmo; trata-se, procura-se curar o Corpo. É o Corpo, este que grafamos com maiúscula, a entidade singular que a filosofia, com a sua acção formativa — a *paideia* — e a medicina, com a sua teoria analítica e prática curativa, tomam como lugar do seu exercício maior. O Corpo, *uma vida*, formá-la, cuidá-la, alimentá-la, criá-la.

Se a filosofia parecia dar maior valor à nutrição da alma, ao seu crescimento, rememoração, permitindo a seu lado, como forma de um cuidado com implicações políticas, a ginástica e a luta, a entrada em cena da medicina como um auxiliar do «cultivo» da vida, em conjunto com o reconhecimento dos prazeres e o seu uso no mesmo plano de formação, o corpo — agora com minúscula para indicarmos assim o campo de luta das forças como o plano estritamente material oposto a uma alma dentro da argumentação que os separa — será visto sobre um novo prisma, com

---

<sup>317</sup> *Id.*, 2011b: 75. “(...) philosophie et médecine ont affaire à un «seul et même domaine» (*mia chōra*).



uma “particular e intensa” atenção.<sup>318</sup> Já não basta a ginástica, o exercício físico, a peleja lúdica para a formação de um corpo de homem livre. E contudo, afirma Foucault, essa atenção cobre-se com um véu paradoxal, porque todos os signos de finitude, decrepitude, decadência, maleitas, encobrem o que seria o mais nobre desígnio da *paideia*, a revelação do brilho da alma, a parte do *homem* que esteve em contacto com o divino. Seria “preferível aplicar-se à sua alma do que consagrar os cuidados a manter com o corpo”,<sup>319</sup> apele Epicteto, como se esses signos há pouco referidos nada mais fossem que um rude simulacro do verdadeiro mal, uma inautenticidade, o sofrimento do corpo uma ilusão. Mas a prática médica, todavia, veio dizer o contrário. Os males do corpo e da alma comunicam-se, são reverberações, ecos, expressões de um e do outro, esbatem as fronteiras — se as houver — são pontes, símbolos, passagens. O Corpo, no fundo, é uma frágil superfície, uma tremenda exposição a todas as dimensões, por «dentro» e por «fora»; e o cuidado médico e de si — se quisermos permanecer na dualidade corpo-alma, com a supremacia desta última sobre o primeiro — deveria incidir toda a sua atenção, *particular e intensa*, “sobretudo, no ponto de passagem das agitações e perturbações, tendo em conta o facto de que é conveniente corrigir a alma se se quer que o corpo não prevaleça sobre ela e corrigir o corpo se queremos que a alma mantenha um inteiro domínio sobre si própria”.<sup>320</sup> Todavia, faz notar Foucault, esta exigência médica e moral, de uma constante inquirição e atenção, oculta uma grave condição assinalada ao *homem* enquanto, simultaneamente, doa o elemento necessário para que o trabalho clínico, moralístico, filosófico e de si para si seja, de certa forma, infinito, ou melhor, sempre inacabado, porque sempre a morte pode negar o seu acabamento. Essa condição é o reconhecimento de que o *homem* é imperfeito, ignorante, necessitado de um cuidado contínuo, de correcção, sempre exposto às ameaças, doente — este traço declinante indica, por sua vez, a incapacidade do *homem* se bastar a si e esse será um dos ponto-chave da moral cristã, elidindo-lhe, compassada e sub-repticiamente, as certezas da sua própria relação com o *logos*. A medicina estabelece-se, portanto, como mais do que uma disciplina interventiva com técnicas próprias para os males do corpo e da alma. Aliada à moral, é, constitui, uma ética, propõe um modo de vida com o seu próprio campo de saber e suas regras, “uma estrutura voluntária e racional de conduta”.<sup>321</sup>

Não está de todo ausente desta ética a relação com o(s) outro(s), uma vez que no cuidado

<sup>318</sup> *Ibid.*: 78. “Dans la culture de soi, la montée du souci médical paraît bien s'être traduite par une certaine forme, à la fois particulière et intense, d'attention au corps”.

<sup>319</sup> *Ibid.*

<sup>320</sup> *Ibid.*: 79. “L'inquiétude porte surtout sur le point de passage des agitations et des troubles, en tenant compte du fait qu'il convient de corriger l'âme si on veut que le corps ne l'emporte pas sur elle et rectifier le corps si on veut qu'elle garde l'entière maîtrise sur elle-même”.

<sup>321</sup> *Ibid.*: 136. “(...) une structure volontaire et rationnelle de conduite”.

consigo, de si, o qualquer outro está presente, quer, por exemplo, no trato com o médico, quer na escolha de um parceiro sexual, a sua qualidade e quantidade. Sendo o Corpo uma exposição a todos os elementos do espaço (o ambiente, a temperatura, a humidade, a secura, etc.), uma superfície de contacto a todos os tactos, toques e interferências, susceptível às mínimas variações; como também como que uma casa que se deve gerir segundo um regime dietético capaz não só da sua manutenção mas mais ainda da sua intensificação, do seu aperfeiçoamento — a dietética é uma economia — a ética médica deve, acima de tudo, proporcionar “uma armadura permanente da vida quotidiana, permitindo a todo o momento saber o que fazer e como fazer”.<sup>322</sup> Por outro lado, a medicina não se deveria promover a um monólito do poder sobre o Corpo e a vida — disso dá-nos Foucault exemplos de filósofos gregos e latinos, como Plutarco e Celso, entre outros,<sup>323</sup> que se opunham a qualquer elevação da medicina a única autoridade — mas apelar a que cada um se conduzisse para uma intensificação da vida, uma exploração das potências do Corpo, um “aumento da inquietação e não *desqualificação do corpo*, modificação da escala dos elementos sobre os quais se faz incidir a atenção, e não outro modo de perceber-se enquanto indivíduo físico”.<sup>324</sup>

Essa é a razão pela qual o pai da medicina, Hipócrates, faz derivar a medicina de uma preocupação concernente ao regime alimentar e dos prazeres mais do que a terapêutica das patologias. A *armadura* é muito mais uma cota de malha, porosa, capaz de integrar elementos estranhos por forma a fortalecer e potenciar a vontade, as forças, a vida, o Corpo. A medicina, com o seu olhar sobre o regime alimentar e dos prazeres, propunha, como se a doença projectasse o *homem* para fora da natureza, desequilibrando o equilíbrio natural da sua vida, uma adequação, um retorno à sua posição no mundo, na natureza.<sup>325</sup>

Tendo em conta que um Corpo está inserido no tempo, possuído por este mas também seu manipulador, apto a convertê-lo em seu favor, ou melhor, colocar-se no eixo, no fluxo e derivá-lo, desviá-lo, dobrá-lo ligeiramente para tirar o melhor proveito, o regime dietético assume-se, num primeiro momento, como “a forma de um verdadeiro emprego do tempo”,<sup>326</sup> coordenando e distribuindo as actividades essenciais, a alimentação, o exercício físico, a prática dos prazeres,

<sup>322</sup> *Ibid.*: 138. “(...) l'armature permanente de la vie quotidienne, permettant à chaque instant de savoir que faire et comment faire”.

<sup>323</sup> Vd. *Ibid.*: 135-141.

<sup>324</sup> *Ibid.*: 141. “(...) croissance de l'inquiétude et non pas disqualification du corps; modification d'échelle dans les éléments sur lesquels on fait porter l'attention, et non pas une autre façon de se percevoir comme individu physique”. Nosso sublinhado.

<sup>325</sup> A ideia da saúde como um equilíbrio era não só um argumento hipocrático como ainda num filósofo do século XX se encontram ecos, vd. GADAMER, 2009: 45-57, “A apologia da arte de curar” ou pp. 119-132, “O mistério da vida”.

<sup>326</sup> *Ibid.*: 134. “(...) prend l'allure d'un véritable emploi du temps”.

sempre segundo a relação condução-conduta (problematização do corpo em parceria com o cuidado com a alma) medido pelo *kairos*, o momento oportuno para melhor potenciação e menor dispêndio. À luz de uma hierarquização da essência (alma) sobre a existência (corpo), a dietética deveria estabelecer a justa medida, fortalecer a firmeza moral, a temperança, proteger e evitar o corpo e a alma de excessos; bem como pelo reconhecimento da íntima conexão do corpo e da alma, de como um pode induzir o outro, refrear o excesso de atenção dedicada ao corpo.<sup>327</sup> Mas, uma vez mais, o *emprego do tempo* que a dietética propõe ao *homem* é totalmente contrário ao que vingou com a moral cristã (de pendor protestante, essencialmente) coligada ao pensamento capitalista. Os sinais são aparentemente similares: otimizar, melhorar, tornar eficaz, capacitar o corpo e a alma — os primórdios do liberalismo e do capitalismo, como observámos resumidamente, produziu uma «alma» incrustada na alma, por assim dizer; todavia, a dietética grega não formata o corpo, não bloqueia, redistribui, manipula as forças em prol de uma produção que não concerne ao próprio corpo, nem tão pouco pretende aumentar o tempo de vida, tão só a intensificação das suas potências, das suas forças, do Corpo, “torná-la [a vida] útil e feliz nos limites que lhe foram fixados”.<sup>328</sup>

Tornar uma vida útil, não como uma peça de uma mecânica ultrajante à liberdade, ao Corpo, à própria vida, que é a nossa condição na sociedade contemporânea precavida de todas essas finalidades que a dietética grega se isentava de cumprir, tal como a ilusão de uma vida que logra a sua finitude, ou a imagem de uma beleza unívoca, vendida ostensivamente, aderida ao corpo; tornar a vida útil, dizíamos, é torná-la capaz de enfrentar qualquer cenário constrangedor, apta à mudança, tornar o Corpo pronto à “multiplicidade de circunstâncias possíveis”.<sup>329</sup> Assim, o regime não é concebido como um conjunto de regras fixas, conjuga-se com as próprias situações e acasos, com a imprevisibilidade que surjam no espaço e no tempo/clima, é uma estratégia com o propósito de uma melhor existência.

Podemos mesmo afirmar que o regime se assemelha, quase na totalidade, a certos treinos do actor, com uma especial incidência no estado de alerta ou de atenção — a *escuta* — de um Corpo. Descobrimos essa similitude principalmente, mas não única e exclusivamente, nesta passagem — da qual Foucault declara haver, na vigilância pedida pelo regime, dois tipos de atenção, uma direccionada aos seus efeitos interiores, outra focada nos elementos exteriores que afectam o corpo

<sup>327</sup> *Id.* 2010b: 137. “Le régime physique doit s'ordonner au principe d'une esthétique général de l'existence où l'équilibre corporel sera une des conditions de la juste hiérarchie de l'âme (...). Le régime physique ne doit donc pas être trop intensément cultivé pour lui-même”.

<sup>328</sup> *Ibid.*: 139. “(...) la rendre utile et heureuse dans les limites qui lui ont été fixées”.

<sup>329</sup> *Ibid.*: 140. “(...) la multiplicité des circonstances possibles”.

— pedindo em avanço as nossas desculpas pela sua dimensão:

“Na vigilância que a dietética exerce em relação ao corpo e às suas actividades, ele requer do indivíduo duas formas de atenção muito particulares. Exige aquilo a que se poderia chamar uma atenção «serial», uma atenção às sequências: as actividades não são apenas boas ou más em si; o seu valor é, por um lado, determinado pelas que as precedem e aquelas que as seguem e a mesma coisa (uma certa alimentação, um tipo de exercício, um banho frio ou quente) será recomendado ou desaconselhado conforme se tenha tido ou que se deva ter tal ou qual outra actividade (as práticas que se seguem devem compensar-se nos seus efeitos, mas o contraste entre elas não deve ser demasiado intenso). A prática do regime implica também uma vigilância «circunstancial», uma atenção ao mesmo tempo muito aguda e muito ampla que deve ser dirigida para o mundo exterior, os seus elementos, as suas sensações: o clima evidentemente, as estações, as horas do dia, o grau de humidade e de secura, o calor e o frio, os ventos, os caracteres próprios de uma região, a localização de uma cidade. E as indicações relativamente pormenorizadas que são dadas para o regime hipocrático devem servir àquele que se familiarizou com elas para modular o seu modo de vida em função de todas essas variáveis.”<sup>330</sup>

A dietética apresenta-se, essencialmente, como uma prática na qual, igualmente, o *logos* toma posição de destaque, podendo cada indivíduo reflectir a condução da sua vida através de uma cuidada atenção aos processos físicos, as suas dinâmicas, as forças interiores e exteriores em relação e em acção, numa palavra, ao Corpo.

Nesse âmbito o uso dos prazeres, como temos vindo a referir, constitui-se como elemento desta prática existencial que é o regime dietético. São, antes de mais, considerados como actividade tão necessária quanto a alimentação e o exercício físico, ou o trabalho dedicado à alma, como a contemplação, o diálogo, a discussão filosófica, a leitura ou a audição de música. Por esse motivo, tal como essas actividades essenciais, estabelecem-se modos da sua prática, do seu uso, não de forma proibitiva, do que é certo e errado, mas bem fluida, livre, atenta à sua qualidade ou intensidade e quantidade, fazer mais ou fazer menos, inseridos num contexto global do tempo,

---

<sup>330</sup> *Ibid.*: 140-141, “Dans la vigilance qu'elle exerce à l'égard du corps et de ses activités, elle appelle, de la part de l'individu, deux formes d'attention bien particulières. Elle exige ce qu'on pourrait appeler une attention «sérielle», une attention aux séquences: les activités ne sont pas simplement bonnes ou mauvaises en elles-mêmes; leur valeur est pour une part déterminée par celles qui les précèdent et celles qui les suivent et la même chose (une certaine nourriture, un type d'exercice, un bain chaud ou froid) sera recommandée ou déconseillée selon qu'on aura eu ou qu'on doit avoir telle ou telle autre activité (les pratiques qui se suivent doivent se compenser dans leurs effets, mais le contraste entre elles ne doit pas être trop vif). La pratique du régime implique aussi une vigilance «circonstancielle», une attention à la fois très aiguë et très large qu'il faut diriger vers le monde extérieur, ses éléments, ses sensations: le climat bien entendu, les saisons, les heures du jour, le degré d'humidité et de sécheresse, de chaleur ou de fraîcheur, les vents, les caractères propres à une région, l'implantation d'une ville. Et les indications relativement détaillées qui sont données par le régime hippocratique doivent servir à celui qui s'est familiarisé avec elles à moduler sa manière de vivre en fonction de toutes ces variables”.

cronológico (que idade se começa a ter relações sexuais, quando fazer, durante, antes, após datas litúrgicas, ciclos menstruais, gravidez, etc.). O uso do prazer regulado pelo regime somente problematiza a quantidade e a circunstância. Não há um ritmo idêntico e universal, um número preciso. Cada Corpo tem o seu ritmo e necessidade, tem a sua orientação de forças e será cada pessoa, pela condução e conduta, a marcar ou deixar surgir o seu ritmo natural. Porém, para tal, há que reconhecer o outro, o mundo e os seus díspares ritmos, coordenar, descobrir, harmonizar os ritmos segundo uma economia “mais ou menos restritiva”, afirma Foucault com as suas leituras, que “exige reflexão e prudência”.<sup>331</sup> Ora, uma questão se formula desde logo, porquê uma economia restritiva? Porquê estruturar uma ordem vigilante quanto ao uso e perfilar o bom e o mau uso? A problematização económica dos prazeres resulta da percepção e do conhecimento acerca do corpo, da sua anatomia, da correlação entre os órgãos, mas também motivada por uma inquirição moral e económico-política.

Portanto, o regime dietético, tendo várias implicações no fortalecimento da *alma* — apomos alma em itálico de modo a marcarmos a nossa posição avançada desde o início, para lhe retirarmos o peso de essência e, simultaneamente, porque ela foi criada e construída muito antes dos mecanismos do poder, afastarmo-nos desse argumento — é principalmente um regime físico, para defender o corpo, potenciá-lo, libertar as suas forças, redistribuí-las para a sua melhor fluidez, enquanto funciona como um exercício de existência, mormente se considerarmos a alma como um compósito, o conjunto de forças de *uma vida* que afinal o Corpo é. Por isso pode Foucault asseverar que a dietética, na qual a actividade sexual está incluída, é não só precaver-se contra os males futuros, como igualmente “formar-se, exercitar-se, experimentar-se como um indivíduo capaz de controlar a sua violência e de a deixar funcionar nos limites convenientes, de reter em si o princípio da sua energia e de aceitar a morte prevendo o nascimento dos seus descendentes”.<sup>332</sup>

Neste pensamento, devendo muito a Platão e a Aristóteles, a alma e o corpo são, na verdade, uma união que se afigura mais uma unidade do que um conjunto que se aliou: são o Corpo. Compreende-se facilmente, portanto, a ideia do regime como *exercício existencial*. Não se trata nem da alma, dominado-se a si mesma, estender o seu controlo às pulsões do corpo, submeter a sua aparente mecanicidade, nem inverter o jogo de poder e erigir o corpo a elemento único da nossa atenção. O trabalho é o da promoção de uma horizontalidade, por assim dizer, esbater a fronteira, a

<sup>331</sup> *Ibid.*: 153-154, “(...) plus ou moins restrictive” e adiante, “ (...) qui demande réflexion et prudence”.

<sup>332</sup> *Ibid.*: 166, “(...) se former, s'exercer, s'éprouver comme un individu qui est capable de contrôler sa violence et de la laisser jouer dans des limites convenables, de retenir en soi le principe de son énergie et d'accepter sa mort en prévoyant la naissance de ses descendants”.

«profundidade» onde se crê alojada e abrigada a alma e deprimir a «superfície», erodir as rugosidades, encovar as protuberâncias das forças em descontrolo e eliminar a luta, o embate e fomentar o *encontro*. É nesse sentido que interpretamos a leitura foucauldiana presente na quarta parte, “O trabalho da alma”, do capítulo “O corpo” no último volume da *História da Sexualidade*.

De início Foucault dá conta do propósito do regime, dos três perigos com que a alma mais fortemente deve agir porque a afecta, do seu duplo papel — papel alicerçado no domínio da alma sobre o corpo, antes de mais; e sobre si, secundariamente, embora procurados simultaneamente.<sup>333</sup> Contudo, mantendo a hierarquia de que nos afastamos, iremos argumentar a nossa posição já patente aquando o filósofo nos diz que o regime deve cessar a luta entre o corpo e a alma, retirar as defesas da alma, que nada mais são que ataques cegos, censuras aos desejos, às potências do corpo que somente engrandecem se existir o pleno encontro «horizontal» — o Corpo –, ou seja, “para a alma trata-se, antes de mais, de se corrigir a si própria para poder conduzir o corpo de acordo com uma lei que é a do próprio corpo”.<sup>334</sup>

Talvez estejamos a forçar a nossa interpretação; a frase diz, literalmente, que a alma deve dominar a lei natural do corpo a fim de que ele seja livre de seguir o seu curso. Dominar-se para conduzir o corpo segundo a sua lei é, no fim de contas, dominar o corpo. Ora, o que propomos é o seguinte: a alma domina-se para não se impôr ao corpo, para dar conta da lei de modo a se agregar a ela, à lei, não para guiar o corpo mas para seguir lado a lado, *de acordo com uma lei que é a do próprio Corpo*.

Três causas maiores, portanto, encaminham a alma num assoberbamento que a danifica, a enfraquece: o desejo, a imagem e o apego ao prazer. Se o desejo é uma das forças naturais do Corpo e do corpo, um movimento que antecede o prazer, nem a sua censura, nem o seu decurso excessivo deveriam estar presentes, tomar conta do Corpo. O desejo é um movimento do corpo e da alma, “aparece no corpo e na alma”<sup>335</sup> e o trabalho correcto será o acerto rítmico, a coordenação e o ajuste da força-desejo provindo da alma com a do corpo. São apontadas, neste tema do desejo, dois tipos de situações que subvertem esta correlação: uma “paroxística”<sup>336</sup> — quando o corpo, levado por um

<sup>333</sup> *Id.* 2011b: 180, “L’âme raisonnable a donc un double rôle à jouer: elle aura à fixer au corps un régime qui soit effectivement déterminé par sa nature à lui, ses tensions, l’état et les circonstances dans lesquelles il se trouve; mais elle ne pourra le lui fixer correctement qu’à la condition d’avoir opéré sur elle-même tout un travail: éliminé les erreurs, réduit les imaginations, maîtrisé les désirs qui lui font méconnaître la sobre loi du corps”.

<sup>334</sup> *Ibid.*, “il s’agit plutôt pour l’âme de se corriger elle-même pour pouvoir conduire le corps selon une loi qui est celle du corps lui-même”.

<sup>335</sup> *Ibid.*: 181, “(...) il apparaît dans le corps et il apparaît dans l’âme”.

<sup>336</sup> *Ibid.*, “L’acte sexuel devient alors tout à fait «paroxystique», comme dit Rufus”.

desejo, não encontra eco no movimento da alma e, por isso, domina-a — e uma «doxística»<sup>337</sup> (da opinião, do senso-comum) — e designa um excesso da alma abafando por completo o desejo do corpo, as suas necessidades e apetites, deixando-se a alma “arrastar pelas representações que lhe são próprias e que não têm nenhuma correspondência no organismo”.<sup>338</sup> Para estes dois médicos o perigo maior está na segunda situação — a primeira é facilmente tratável com remédios — e só por um exercício moral, uma espécie de inversão evolutiva a um estado animal, ou melhor, reconhecer no comportamento animal, no que se refere à física das excreções, das pulsões, o modelo natural de conduta para eliminar as “[r]epresentações vãs e vazias (*kenai*)”.<sup>339</sup> Compreende-se, pois, a desconfiança quanto às imagens (*phantasiai*),<sup>340</sup> mas não deixa de ser paradoxal. A contemplação, a audição de música, a leitura, são todas elas actividades que «alimentam» a alma e, no entanto, poderão induzi-la num alheamento, suscitam nela representações que ofuscam as necessidades do corpo, ou mesmo a morte como o foi o caso Werther. Sobre este ponto muitas eram as precauções, não só quanto a essas actividades animicamente nutritivas, mas igualmente as próprias percepções visuais, o que o olho capta e capta o olho; haveria que introduzir no olho uma peneira pudica e evitar que o olho observasse relações sexuais, que fora do *kairos*, inoportunamente, cegassem a alma; evitar, enfim, o poder das imagens que a qualquer momento podiam macular a visão do amor. Por fim, haveria que eliminar por completo o apego acerbo ao prazer, conquistar uma certa displicência e independência da ideia de prazer enquanto fim último ou o mais procurado.

O conhecimento médico, o saber produzido sobre o Corpo na medicina, na moral e filosofia grega, justo até aos séculos que antecedem o cristianismo e o seu discurso em louvor da alma e terror da queda da carne, deve muito à atenção concedida ao regime físico, à dietética, bem como a um entendimento da sua posição na Natureza como parte integrante desta e a necessidade de o manter em equilíbrio no seu seio. Não há, assim, qualquer disposição, julgamento ou diferenciação crítica entre corpos «normais» e «anormais». Reconhecem-se patologias relacionadas com a actividade sexual, mas estas devem-se, essencialmente, não ao comportamento desviante — os tratados apelam a uma vigilância mais cuidadosa ao onanismo — tão só aos afectos perturbadores, a violência, o dispêndio e a quase morte, atenta-se ao seu uso excessivo ou a passividade. O acto em si não é um mal, antes, devido a esses efeitos, à intemperança, ao descontrolo, uma raiz de possíveis males. E serão uma raiz porque a força do desejo, a energia envolvida na actividade e o poder do

<sup>337</sup> *Ibid.*: 182, “Le terme que Rufus et Galien utilisent pour désigner cet excès est significatif: c'est celui de *doxa*”.

<sup>338</sup> *Ibid.*, “(...) se laisse entraîner par des représentations qui lui sont propres et n'ont aucune correspondance dans l'organisme”.

<sup>339</sup> *Ibid.*

<sup>340</sup> *Ibid.*: 183.

prazer sentido são de tal forma exorbitantes que podem rapidamente desequilibrar a harmonia natural.

É que um Corpo é tanto mais glorioso — não no sentido do corpo glorioso redivivo ou no seio de Deus —, mais próximo da sua máxima potência e intensidade quanto mais unificada se encontra a articulação «corpo-alma». Essa articulação, sublinha Foucault, não depende de um conhecimento mais preciso, completo, a tempo inteiro dos desejos; pede-se-lhe antes a percepção das regras, o reconhecimento das condições, praticar em relação a si próprio um discurso de «verdade» — com o cuidado de saber que essa não é a verdade de si próprio mas uma que lhe ensine “em função daquilo que por natureza são os actos sexuais, como recorrer a eles para se conformar o mais exactamente e estritamente possível a essa natureza”.<sup>341</sup> Ou seja, a verdade é uma produção a partir de múltiplos dados que uma ética existencial, sustentada num conjunto de movimentos, forças, disposições, comportamentos geridos pelo *logos* e a temperança, constitui. Razão pela qual Foucault pode afirmar e, pela nossa parte apoiar, que “o regime dos *aphrodisia*, ou o regime da sua distribuição proposto pela medicina não deve ser nada mais, nada menos do que a forma da sua natureza presente ao pensamento, a sua verdade habitando a sua conduta como a sua constante prescrição”.<sup>342</sup>

A ética da existência grega, esse caminho que nos parece conduzir ao que cremos ser o Corpo, é uma arte do sujeito, uma ética-estética que se foi perdendo ou se transformando com o cristianismo e a sua interpretação do ascetismo, com a medicina à volta da loucura e o saber provindo da prisão e das sociedades de controlo e disciplinares. Dito de outro modo: se, concordando com Peter Sloterdijk, nunca houve, de facto, qualquer religião mas “somente regimes espirituais incompreendidos, quer sejam praticados colectivamente — normalmente igreja, *ordo*, *umma*, *sangha* — ou em formas personalizadas — através da interacção com o 'Deus pessoal' com quem os cidadãos da modernidade se asseguram na privacidade”, então “a falsa dicotomia entre crentes e descrentes torna-se obsoleta e é trocada pela distinção entre praticantes e não-treinados, ou aqueles que treinam diferentemente”.<sup>343</sup> Toda a prática «religiosa» é um treino com o propósito de

<sup>341</sup> *Ibid.*: 192, “(...) en fonction de ce que sont par nature les actes sexuels, comment y avoir recours pour se conformer le plus exactement, le plus strictement possible à cette nature”.

<sup>342</sup> *Ibid.*, “(...) le régime des *aphrodisia*, le régime de leur distribution proposé par la médecine ne doit être rien de plus, rien de moins que la forme de leur nature présente à la pensée, leur vérité habitant la conduite comme sa constante prescription”.

<sup>343</sup> SLOTERDIJK, 2013: 3. “misunderstood spiritual regimens, whether these are practised in collectives — usually church, *ordo*, *umma*, *sangha* — or in customized forms — through interaction with the 'personal God' with whom the citizens of modernity are privately insured. (...) The false dichotomy of believers and unbelievers becomes obsolete and is replaced by the distinction between the practising and the untrained, or those who train differently”. Traduzimos.



adquirir a máxima potência para se enfrentar a transcendência. Assim, o que o regime dito cristianismo produziu foi, ao invés, um treino direccionado não abertamente para a vida pública, a qual coincidia com ou cruzava a privada, mas para uma vida privada ainda mais profunda e interior e dirigida para o Alto, a Transcendência de um Deus. Segundo o filósofo alemão, o animal humano não se produz pelo trabalho, mais os seus resultados, nem mesmo pelo trabalho de si, tão caro aos estóicos como veremos já de seguida, mas pelo modo operativo do treino entendido como prática, a qual é definida como “qualquer operação que providencia ou melhora a qualificação do actor para a próxima performance da mesma operação, seja ou não declarada como prática”.<sup>344</sup> A direcção do treino para o Alto, ou Transcendência, na verdade e seguindo o argumento de Sloterdijk, não é de estranhar quando “a própria vida é um êxodo que relaciona a matéria interior com o ambiente”.<sup>345</sup>

Aquilo que, por exemplo, Maturana e Varela declaram ser uma das características do movimento circular de homeostasia de uma máquina autopoietica, a *predição (prediction)*, a qual promove a circularidade, a repetição e um sistema inferencial,<sup>346</sup> ou Damásio com a proposta dos *marcadores somáticos*,<sup>347</sup> aproxima-se justo à quase identificação com o dispositivo de imunidade, tal como é concebido por Sloterdijk. O dispositivo imunitário é o que possibilita os sistemas, as formas de vida, as culturas; “é somente pela virtude das suas qualidades imunitárias que ascendem ao nível de unidades auto-organizadoras, preservando e reproduzindo-se a si mesmo com uma referência constante a um ambiente potencial e actualmente invasivo e irritante”.<sup>348</sup> Um sistema imunitário é, desta maneira, um conjunto de expectativas de ameaças ou boas ligações, aliado a programas de reparação e protecção, altamente adaptativo face a um ambiente ameaçador. Por este facto, Sloterdijk propõe que concebamos o sistema imunitário como o fundamento primitivo da sensação de transcendência. Mais do que policiar a fronteira, o sistema imunitário associado a esta primitiva sensação de transcendência tem como propósito, então, “operar um *modus vivendi* com

---

<sup>344</sup> *Ibid.*: 4. “any operation that provides or improves the actor's qualification for the next performance of the same operation, whether it is declared as practice or not”.

<sup>345</sup> *Ibid.*: 8. “life is an exodus that relates inner matters to the environment”.

<sup>346</sup> MATURANA e VARELA, 1980: 10. “The circular organization implies the prediction that an interaction that took place once will take place again. If it does not happen the system disintegrates; if the predicted interaction does take place, the system maintains its integrity (identity with respect to the observer) and enters into a new prediction (...). Every interaction is a particular interaction, but every prediction is a prediction of a class of interactions that is defined by those features of its elements that will allow the living system to retain its circular organization after the interaction, and thus, to interact again. This makes living systems inferential systems, and their domain of interactions a cognitive domain”.

<sup>347</sup> DAMÁSIO, 2011: 221-262. No caso de António Damásio, estes marcadores têm maior influência no processo de decisão.

<sup>348</sup> SLOTERDIJK, 2013: 8 “It is only by virtue of their immunitary qualities that they ascend to the level of self-organizing unities, preserving and reproducing themselves with constant reference to a potentially and actually invasive and irritating environment”.

poderes estranhos e invisíveis — e, na medida em que estes podem trazer a morte, uma 'superior' e 'sobrenatural' — este é um estágio preliminar do comportamento de que estamos habituados a nomear de religioso ou espiritual em contextos humanos. Para cada organismo, o seu ambiente é a sua transcendência, e quanto mais abstracto e desconhecido o perigo vindo desse ambiente, quanto mais transcendente parece”.<sup>349</sup>

A existência ético-estética dos gregos e romanos, o ascetismo estóico e cristão primitivo são técnicas corporais que se incluem no que Sloterdijk denominou de *antropotécnicas*: “métodos de práticas mentais e físicas pelas quais os humanos das mais diversas culturas tentaram otimizar o seu estatuto cósmico e imunológico face aos vagos riscos de uma vida e agudas certezas de uma morte”.<sup>350</sup> O animal humano está constantemente sob o efeito de tensões verticais, da genética à ligação com uma transcendência passando pela cultura. Estes vectores tensionais de verticalidade tiveram várias expressões e diferentes intensidades, com diferentes tónus no que diz respeito ao *telos* do modo de existência propugnado pelo praticante. Na concepção do filósofo alemão, estes vectores de verticalidade são sustidos por *atractores*, ou seja, o pólo de uma dualidade que orienta o sujeito na prática e nos sistemas mentais que fundamentam a sua antropotécnica. Exemplos dessas polaridades ou oposições binárias são o sagrado-profano, nobre-comum, bravo-covarde, poderoso-impotente, superior-subordinado, activo-passivo; no qual um dos pólos é considerado o atrator, enquanto o segundo a via a evitar e factor de repulsa. Importante de sublinhar é o poder inerente dos campos em que os pólos se opõem. Eles nada devem a uma «verdadeira» transcendência que as influi de força; eles fundamentam, ao invés, o campo de uma transcendência pela tensão vertical que criam no praticante. Razão pela qual:

“as distinções centrais podem migrar do seu campo original e assentar com sucesso em zonas estrangeiras, que temos as chances espirituais que ainda nos fascinam como as maiores e mais altíssimas possibilidades dos seres humanos: estas incluem uma definição não-económica de riqueza, uma definição não-aristocrática do nobre, uma definição não-atlética da alta conquista, uma definição não-dominatória de 'acima', uma definição não-ascética de perfeição, uma definição não-militar de bravura e uma definição não-fanática de

<sup>349</sup> *Ibid.* “is to work out a *modus vivendi* with foreign and invisible powers — and, in so far as these can bring death, 'higher' and 'supernatural' ones — this is a preliminary stage to the behaviour one is accustomed to terming religious or spiritual in human contexts. For every organism, its environment is its transcendence, and the more abstract and unknown the danger from that environment, the more transcendent it appears”. Esta tendência para a transcendência, de acordo com a leitura de Sloterdijk, é transversal a plantas e animais, mas torna-se mais complexo com o animal humano, precisamente com a linguagem.

<sup>350</sup> *Ibid.*: 10. “methods of mental and physical practising by which humans from the most diverse cultures have attempted to optimize their cosmic and immunological status in the face of vague risks of living and acute certainties of death”. Traduzimos com ligeiras modificações.

sabedoria e fidelidade.”<sup>351</sup>

Qualquer prática está imbuída de «espiritualidade», isto é, tensões verticais. Esperamos conseguir demonstrar também isso quando analisarmos mais de perto as técnicas corporais nas artes teatrais e performativas. Em alguns directores e encenadores é declaradamente visível. Falamos, por exemplo, de Grotowski, Decroux, Barba (um pouco), ou Hijikata e Ohno e como influíram as suas práticas com uma profunda espiritualidade relativamente à Arte, ao corpo, à Terra e à Morte em Vida.<sup>352</sup> Até mesmo a nossa proposta, aqui e ali já apontada e a ser esclarecida nos capítulos finais, assume uma certa tensão vertical. É aliás esse um dos fenómenos de toda a possível prática quando realizada com propósito, paixão, intenção. Não escapamos a essa humana demasiado humana fatalidade, igualmente sublinhada por Peter Sloterdijk.<sup>353</sup>

Voltaremos à questão da prática enquanto ascese, à tensão vertical presente nas artes do corpo recuperando a leitura de Sloterdijk. Mas uma vez que os Estóicos, pela mão de Foucault, nos aparentam ser um exemplo maior de um ascetismo mais livre de conotações religiosas, ou desprovidos do peso que o cristianismo dará à ascese, bem como nos dão ferramentas para pensar a prática teatral, trataremos já de seguida desse modo de existência filosófico.

### 6.3. Disciplina e construção do sujeito. A experiência estóica e a *ascética*.

Michel Foucault faz uma importante distinção entre moral e ética, já anteriormente e rapidamente aludida por nós na diferença que esboçámos entre condução e conduta. A moral estabelece um conjunto de regras e valores de conduta aos indivíduos ou a grupos, regulados por um conjunto de procedimentos de interdição, prescrições, fortemente apoiada por instituições de cariz vário, aquilo que o filósofo denomina como “código moral”.<sup>354</sup> Mas moral também indica o próprio comportamento de cada indivíduo, a relação que os próprios determinam entre a sua conduta e as regras e valores, o modo de acção perante as interdições, o seu cumprimento ou

<sup>351</sup> *Ibid.*: 13-14. “the central distinctions can migrate from their original field and settle successfully in foreign zones that we have the spiritual chances which still fascinate us as the higher and highest possibilities of human beings: these include a non-economic definition of wealth, a non-aristocratic definition of the noble, a non-athletic definition of high achievement, a non-dominatory definition of 'above', a non-ascetic definition of perfection, a non-military definition of bravery and a non-bigoted definition of wisdom and fidelity”.

<sup>352</sup> Vd. GROTOWSKI, 2002, LECOQ, 2006; BARBA, 2005 e 2010; FRALEIGH, 2010; FRALEIGH e NAKAMURA, 2006; VIALA e MASSON-SEKINE, 1988.

<sup>353</sup> *Op. cit.*:14. “(...) an anthropology of the practising life is infected by its subject. Dealing with practices, asceticisms and exercises, whether or not they are declared as such, the theorist inevitably encounters his own inner constitution, beyond affirmation and denial”.

<sup>354</sup> *Id.*, 2010b: 36, “code moral”.

transgressão. A moral, assim, propõe, mais ou menos coercivamente, uma condução prática na vida e a cada indivíduo a decisão de uma conduta enquanto sujeito moral. Outra decisão impende à ética, um apelo à tomada de posição por parte de cada indivíduo a se tornar um agente moral, ou seja, “a maneira como cada um «se deve conduzir» — ou seja, o modo como cada um se deve constituir a si próprio como sujeito moral agindo em referência aos elementos prescritivos que constituem o código”.<sup>355</sup> Entre essa relação condução-conduta e o «modo de se conduzir», na separação entre moral e ética abre-se todo um campo de pequenas diferenças, uma prática ou modo da existência. Uma diferença basilar que pode ser resumida, cremos bem, nos seguintes termos: a moral propugna uma relação entre o corpo social e o sujeito, fundada num acordo com uma forma «exterior», uma «exteriorização» subsumida ou associada e dependente das relações instauradas pelo par poder-saber; a ética, pelo contrário, comporta uma relação a si, de «interiorização» — sublinhando que não se trata, para Foucault, de um retorno ao sujeito de consciência e identidade única, antes um processo de subjectivação e um modo de relação a si — melhor será dizer uma dobra ou duplicação.

Foucault evidencia, em Uso dos Prazeres, pelo menos quatro aspectos ou elementos, enredados embora mantendo, ainda assim, uma certa independência, que guiam a problematização da ética numa leitura genealógica, como diz na entrevista com Paul Rabinow e Hubert Dreyfus:<sup>356</sup> a (1) *determinação da substância ética*, (2) *o modo de sujeição*, (3) *a elaboração de um trabalho ético* e (4) *uma teleologia do sujeito*.<sup>357</sup>

1) O primeiro aspecto diz respeito ao que em nós se relaciona directamente com a moral, o que necessita de ser trabalhado, exercitado — comportamento, atitudes, sentimentos, etc. — que tenha um reflexo directo na sua conduta moral, é a matéria de uma prática;

2) o segundo incide no processo pela qual decorrerá o exercício através do reconhecimento das suas obrigações morais, determina o tipo de sujeito que desejamos ser na asserção de uma instância — lei divina, natural, universal, etc.;

3) o terceiro trata, exactamente, do exercício, da prática de si, de um ascetismo (“um exercício de si, no pensamento”),<sup>358</sup> a execução dos meios: um controlo, uma renúncia, uma luta, uma hermenêutica, etc.; e, por fim,

<sup>355</sup> *Ibid.*: 37, “la manière dont on doit «se conduire», — c'est-à-dire la manière dont on doit se constituer soi-même comme sujet moral agissant en référence aux éléments prescriptifs qui constituent le code”.

<sup>356</sup> DREYFUS e RABINOW, 1983: 240, “The genealogy of the subject as a subject of ethical actions, or the genealogy of desire as an ethical problem”.

<sup>357</sup> FOUCAULT, 2010b: 37-40, “*détermination de la substance éthique, mode d'assujettissement, l'élaboration du travail éthique, téléologie*”. Poder-se-ia dizer, à luz do pensamento de Peter Sloterdijk, que estes são os elementos de um antropotécnica.

<sup>358</sup> *Ibid.*: 16, “une exercice de soi, dans la pensée”.

4) a definição do propósito, do objectivo, aquilo que queremos, desejamos, aspiramos ser enquanto sujeitos (morais), uma característica metonímica, um *estilo* — ou, como diz Foucault, nos termos mais simples, “devemos tornar-nos puros, ou imortais, ou livres, ou senhores de nós próprios, e por aí adiante”.<sup>359</sup> Ou seja, devimos o pólo atractivo da dualidade que fundamenta uma antropotécnica.

Como se pode perceber ao longo dos dois volumes da *História da Sexualidade*, o longo período temporal a que Foucault inquire, desde o século IV a.C. ao século II d.C. da Idade Clássica greco-romana e suas alusões à pastoral cristã (todavia mais concretamente analisado no volume eternamente inédito, *As Confissões da carne*),<sup>360</sup> a problematização ética sofre somente ligeiras modificações, ora no modo de sujeição, ora no *telos*, pelo menos, num modo geral, até ao Iluminismo, a Idade Moderna e suas transformações políticas, económicas, médicas, ou seja, com as novas relações do poder e do saber. Porém, a grande mudança dá-se precisamente na técnica — já no pensamento clássico para o cristão, embora intensificado no século XVIII e XIX acompanhando o nascimento da psicologia –, traduzindo a passagem de uma *téchné tou biou*, uma técnica da vida, de como viver, para uma técnica de si, de interpretação, decifração de si.

Esclarecendo as transformações Foucault demonstra, por exemplo, que a *substância ética*, para os gregos, era os *aphrodisia*, o *modo de sujeição* uma escolha político-estética, o trabalho ou a *ascética* uma técnica centrada no uso dos prazeres e no corpo e o *telos* o domínio de si. É patente, no pensamento grego, a conexão entre os quatro elementos de preocupação ética: Como vimos, a moral grega não se regulava por um código de restrições, de interdições, prescrições, punições, mas antes — pelo particular entendimento do corpo, como o lugar específico da manutenção da vida (a forma onde forças como o desejo e o prazer<sup>361</sup> circulam) e dos *aphrodisia*, esse actos que influenciam, positiva ou negativamente, a vida — por um apelo a um uso moderado, à temperança, ao controlo dos prazeres, bem como a uma posição *activa* em relação a si e na sua relação com os outros. Assim, o moralmente errado seria o excesso no uso dos prazeres e a passividade. Baseando

<sup>359</sup> DREYFUS e RABINOW, 1983: 239, “shall we become pure, or immortal, or free, or masters of ourselves, and so on”. Traduzimos.

<sup>360</sup> *Les Aveux de la chair*. Mas igualmente em certos artigos recolhidos no segundo volume de *Dits et Écrits*, FOUCAULT, 2005b.

<sup>361</sup> Apresentamos, aqui, o prazer como força para sublinhar o sentido deste na filosofia foucauldiana. A razão deve-se principalmente à leitura do artigo “*Désir et Plaisir*” de Gilles Deleuze (2003b: 118-119). Sem aprofundar a questão do desejo referiremos somente esta lembrança: “La dernière fois que nous nous sommes vus, Michel me dit, avec beaucoup de gentillesse et affection, à peu près: je ne peux pas supporter le mot désir; même si vous l'employez autrement, je ne peux pas m'empêcher de penser ou de vivre que désir = manque, ou que désir se dit reprimé. Michel ajoute: alors moi, ce que j'appelle «plaisir», c'est peut-être ce que vous appelez «désir»; mais, de toute façon, j'ai besoin d'un autre mot que désir”. A *força*, para Espinosa e Nietzsche, a *atração*, para Blanchot, o *prazer*, para Foucault e Deleuze o *desejo*, talvez sejam, a bem dizer e muito certamente, o mesmo conceito.

todo o comportamento à luz da *aphrodisiazein*, a relação de forças movida pelo desejo — uma relação a si, ao outro (a esposa, o jovem, o escravo) e ao corpo social — a ética grega traça uma linha que unifica a política e a estética. O indivíduo, nesse enquadramento relacional tripartido (si, casa e cidade), põe em prática um exercício de reflexão, cálculo e de distribuição dos seus desejos e actos através da escolha ou criação de um código pessoal, de acordo com três elementos: a necessidade, o momento e o estatuto. E esse trabalho tem como objectivo último o domínio completo de si, de modo a proporcionar o resultado final de uma vida enquanto obra de arte, um exemplo visível do enunciado que diz uma vida.

Já no caso romano, fortemente influenciado pela filosofia Estóica e dependente das profundas transformações políticas e económicas, a problematização decorre de uma intensificação dos cuidados evidenciados pela moral grega, principalmente na relação matrimonial e a que diz respeito ao próprio sujeito. O cuidado de si (*epimeleia heautou*) demonstrado pelos romanos parece sugerir o nascimento de um individualismo expressado na atenção à vida privada, por uma premente insistência no zelo de si, uma intensificação da vigilância quanto a todas as perturbações do corpo e uma férrea austeridade no próprio regime, de modo a equilibrar os «distúrbios» sociais (mormente à custa do isolamento proporcionado pela dimensão do Império e como forma de combater esse mesmo isolamento). Porém, esse individualismo não comporta o mesmo significado que hoje podemos inferir na contemporaneidade, nem se trata de um voltar a si, um retraimento. Pelo contrário, revela antes “um novo modo de reflexão sobre si na própria relação com a mulher, com os outros, com os acontecimentos e as actividades cívicas e políticas e um outro modo de se considerar como sujeito dos seus prazeres”.<sup>362</sup>

Foucault sublinha, relativamente a esse tema, três aspectos que se misturam e exemplificam modos bem diferentes:

- 1) a atribuição de um valor absoluto à singularidade do indivíduo e à sua independência relativamente à pertença de um grupo ou instituição;
- 2) a valorização da vida privada e
- 3) intensificação das relações a si, com a devida produção de uma ascética.<sup>363</sup>

Deste modo, a intensificação conduziu a uma transformação da problematização ética que aparenta ser, de certo modo, toda uma outra apreciação da vida e todo um outro *ethos*, com inflexões no modo de sujeição, no ascetismo e no *telos*. Foucault chega mesmo a afirmar que “[n]o

<sup>362</sup> FOUCAULT, 2011b: 97, “une façon nouvelle de se réfléchir soi-même dans son rapport à la femme, aux autres, aux événements et aux activités civiques et politiques, et une autre façon de se considérer comme sujet des plaisirs”.

<sup>363</sup> Vd. *Ibid*: 59-60, onde o autor nos apresenta como estes aspectos se podem conjugar com resultados bem diferentes.

lento desenvolvimento da arte de viver sob o signo do cuidado de si, os dois primeiros séculos da época imperial podem ser considerados como o máximo de uma curva: uma espécie de idade do ouro na cultura de si<sup>364</sup> iniciada com os gregos.

Se, na cultura grega, o cuidado de si consubstanciava-se num domínio de si, sustido no estatuto, para, por fim, se exercer um melhor e aceite domínio dos outros, pela imagem de uma vida exemplar — não nos podemos esquecer que a moral se refere aos homens livres, uma sociedade alicerçada num modelo de pensamento de superioridade viril —, já a cultura romana, dependente de uma organização política e económica de cariz imperial, com uma disseminação de centros de poder, concebe o cuidado de si como uma prática necessária que procura responder, por um lado, à *escolha* fundada no juízo e na razão, “um acto pessoal de vontade”,<sup>365</sup> uma *proairesis*, de cumprir o exercício de uma função pública e, por outro lado, a própria posição fronteiriça, de charneira, do sujeito (à parte o caso excepcional do príncipe, do imperador) no seio de uma relação em que se é “sempre de algum modo governante e governado”.<sup>366</sup>

Esta comuta no modo de sujeição deve-se, como referimos, à forte influência estóica no pensamento moralista romano, de filósofos como Epicteto e Marco Aurélio, a qual provocará um desvio quer na *ascética*, quer no *telos*. A causa maior é motivada por um novo reconhecimento do animal humano enquanto “ser universal”.<sup>367</sup> Seria próprio do animal humano, seu elemento definidor e diferença fundamental relativamente aos animais, o cuidado de si. Uma vez que os animais encontram na natureza tudo o que lhes é necessário para viver, os mesmos se oferecem pela própria natureza aos homens, “sem que eles próprios tenham de se ocupar de si e sem que tenham nós de nos ocupar deles”.<sup>368</sup> Essa condição, todavia, não releva uma falha ou um sinal de inferioridade em relação aos animais, mas bem o ponto de separação, no entender desses filósofos, dos dois seres, a razão, a faculdade a mais que eleva o animal humano sobre os outros seres dotando-o da capacidade de, exactamente, zelar por si por um processo de reversão, de dobragem sobre si. E uma faculdade, há que sublinhar, de enorme responsabilidade, no sentido em que apela uma resposta às suas próprias acções, uma vez que para Epicteto a razão, no que concerne ao

<sup>364</sup> *Ibid.*: 62-63, “Dans le lent développement de l'art de vivre sous le signe du souci de soi, les deux premiers siècles de l'époque impériale peuvent être considérées comme le sommet d'une courbe: une manière d'âge d'or dans la culture de soi”.

<sup>365</sup> *Ibid.*: 120, “un acte personnel de volonté”.

<sup>366</sup> *Ibid.*: 121, “on est tantôt gouvernant, tantôt gouverné”.

<sup>367</sup> DREYFUS e RABINOW, 1983: 241, “There are some changes in the mode d'assujettissement, for instance, when the Stoics recognize themselves as universal beings”.

<sup>368</sup> FOUCAULT, 2011b: 65, “sans qu'ils aient à s'occuper d'eux-mêmes, et sans que nous ayons, nous, à nous occuper d'eux”.

cuidado de si, significava “um privilégio-dever, um dom-obrigação que nos assegura a liberdade obrigando-nos a tomarmo-nos a nós próprios como objecto de toda a nossa aplicação”.<sup>369</sup> O reconhecimento da razão — como faculdade principal de diferenciação — e a elevação do animal humano a ser universal marcam bem o desvio da moral romana. O cuidado de si já não diz respeito a uma «classe». Se a razão doada por deus projecta e centra o animal humano no universo e ela própria é universal a todo o animal humano, o princípio que subjaz a *epimeleia heautou* “[é] um princípio válido para todos, a todo o momento e durante toda a vida”.<sup>370</sup>

Poder-se-ia afirmar que, movido por esta universalização do animal humano e da razão, igualmente o juízo acerca do *kairos* se universaliza, por assim dizer. Se os *aphrodisia* percorrem todas as relações de poder e saber — na cama, na casa, na ágora, nos espaços de ensino, nos espaços políticos, na medicina, na economia, enfim, em todas as configurações temporais e espaciais do par poder-saber — embora atreitos ao momento oportuno de modo a que deles se retire a sua máxima eficácia, a força da sua potência, da sua *energeia*, para que a vida seja boa, aberta o mundo, ao tempo e ao espaço em toda a sua capacidade e amplitude, já o particular cuidado de si romano, que se escuta na validação acima citada, propõe como que a suspensão de um prazer «ocioso»,<sup>371</sup> do ganho de um dispêndio de um prazer pelo próprio acto de prazer, patente, por exemplo, na intensificação das relações sexuais no seio do matrimónio, ou no exercício de Epicteto descrito por Foucault: “(...) andar cada manhã pelas ruas olhando, observando. E se encontras uma figura do consulado, dizes: «É o cônsul alguma coisa que eu possa dominar?» Não, então não tenho nada a fazer. Se encontro uma bela rapariga ou um belo rapaz, é a sua beleza, a sua desejabilidade, alguma coisa que depende de mim, e por aí adiante?”<sup>372</sup> Ou seja, tal como o verbo *aphrodisiazein*

<sup>369</sup> *Ibid.*: 66, “est un privilège-devoir, un don-obligation qui nous assure la liberté en nous astreignant à nous prendre nous-même comme objet de toute notre application”.

<sup>370</sup> *Ibid.*: 67, “C'est un principe valable pour tous, tout le temps et pendant toute la vie”.

<sup>371</sup> Colocámos *ocioso* entre parêntesis para o diferenciar da noção de *otium* na concepção romana. Como esclarece Foucault (2005b: 1174), o ócio, enquanto lazer, era “par excellence le temps qu'on passe à s'occuper de soi-même”, não se tratando de uma actividade passiva, como ora se entende, mas de uma prática activa concernente à *askêsis*. Outro modo de se pensar o ócio surge do estudo de Giorgio Agamben relativamente aos redivivos, ao corpo glorioso e um novo uso do corpo. Vd. AGAMBEN, 2010, 118-119. “Um novo uso do corpo só é por isso possível se se arrancar a função ociosa à sua separação, e só se se lograr fazer coincidir num único lugar e num único gesto o exercício e a ociosidade, o corpo económico e o corpo glorioso, a função e a sua suspensão. A função fisiológica, a ociosidade e o novo uso insistem no campo de tensão único do corpo e não se deixam separar dele. Porque a ociosidade não é inerte, mas, no acto, faz aparecer a mesma potência que nele se manifestou. Na ociosidade, não é a potência que é desactivada, mas somente os propósitos e as modalidades nos quais o seu exercício fora inscrito e separado. E é esta potência que se torna o órgão de um novo uso possível — o órgão de um corpo cuja organicidade se tornou ociosa e foi suspensa”.

<sup>372</sup> DREYFUS e RABINOW, 1983: 244, “(...) walk every morning in the streets looking, watching. And if you meet a consular figure you say, «Is the consul something that I can master?» No, so I have nothing to do. If I meet a beautiful girl or a beautiful boy, is their beauty, their desirability, something which depends on me, and so on?”. Traduzimos.



abrangia um vasto campo de acções, relações e comportamentos, igualmente a *epimeleia* não se restringe unicamente a uma preocupação, engloba em si um trabalho, um labor, uma, por assim dizer, radical ocupação de si e dos outros.<sup>373</sup> Como se para haver uma verdadeira preocupação necessário fosse a ocupação de todo o seu ser, do ser dos outros, tudo o que afecta, é afectado e pode afectar a sua vida: ocupar para pré-ocupar. Forçosa razão para — contrariamente a uma atenção do momento oportuno, uma atenção que se prendia mais a um equilíbrio entre a sensação, o desejo, a vontade e o *logos* e o estatuto — se ocupar do tempo, se preocupar por “fixar, no decurso do dia ou da vida, a parte que é conveniente consagrar-lhe”.<sup>374</sup> Todo o tempo da vida é *kairos*.

O tempo seria, portanto, qualquer coisa que o animal humano deveria dominar — embora um domínio não completamente isento e alheio aos acasos — determinando, escalonando decisivos *kairos* para um melhor domínio de si. Tomar posse do tempo, regulando-lhe e indicando os tempos certos para exercícios físicos (caminhadas, corridas, ginástica, etc.) ou mentais (leituras, memórias, discussões, conversas, audições), práticas, actividades, é, no computo geral, tomar posse de si. A preocupação de si ocupa-se por um conjunto de exercícios e actividades que concernem, sem qualquer diferenciação ou hierarquização na ordem dos valores, quer o corpo, quer a alma. No regime dietético, por exemplo, para além da continuação dos preceitos, das prescrições, das escritas que os médicos gregos afirmavam ser as indicadas para uma melhor vida — receituário que tomava em conta a geografia, o clima, a estação do ano, a hora do dia, a idade e o género sexual, entre outros aspectos — igualmente se sujeitava o corpo a condições totalmente contrárias, opostas, negativas, proporcionando um desequilíbrio na saúde do corpo. Não se tratava, claro está, de um simples teste, um pôr à prova das capacidades físicas, ou um rigorosíssimo castigo da carne, como mais tarde se instituirá na ascética cenobita de cariz cristão (ou em muitas outras religiões de acentuada recusa da matéria e do corpo). O exercício de um jejum tinha todo ele o justo propósito de preparar o corpo, a alma, a vida para qualquer acontecimento tenebroso que lançasse o indivíduo a uma condição de privação, de risco — e não será isso, também, a tentativa de domínio do tempo, mais exactamente na preparação do indivíduo para o momento inoportuno? Estranho processo de duplo domínio, do corpo e do tempo: por um lado, abre-se uma fenda no tempo pela previsão de uma situação que reduz o corpo à sua mais baixa realidade, a da ausência de qualquer outra vida que não a sua e vazia de mundo, porque nada no mundo o ajudará; por outro lado, procura-se

<sup>373</sup> FOUCAULT, 2011b: 70, “Le terme d'*epimeleia* ne désigne pas simplement une préoccupation, mais tout un ensemble d'occupations; c'est d'*epimeleia* qu'on parle pour désigner les activités du maître de maison, les tâches du prince qui veille sur ses sujets, les soins qu'on doit apporter à un malade ou à un blessé, ou encore les devoirs qu'on rend aux dieux ou aux morts”.

<sup>374</sup> *Ibid.*, “fixer, dans la journée ou dans la vie, la plupart qu'il convient de lui consacrer”.

efectuar, tornar real a própria previsão, a fenda, efectuar o melhor possível todo o cenário da ausência acabando por, de certa maneira, suspender o tempo real (o neutro, o impessoal, anónimo, composto de todos os outros) a fim de fazer vigorar o tempo de uma realidade fictícia mas totalmente actualizada antes de tempo. De facto, o corpo lançado, projectado, posto nesse limite da sua própria falência, que não será de outro modo caracterizado senão por «momento inoportuno» da vida — ela própria posta em perigo a cada radicalização do exercício, da experiência — é dotado de uma *potência de futuro*, por assim dizer, um código de distribuição das forças em reserva, antecipando os perigos do limite, na gestão de forças e afectos (medo, surpresa, angústia, pânico, etc.) e como guia, fio de Ariana para se sair da situação real.

A ocupação, a pre-ocupação, a prossecução dos preceitos e receituários médicos, dos seus regimes dietéticos, a condução de si no seio familiar e na pólis, todos esses aspectos destacam o valor que o conhecimento de si impelia. Como afirma Foucault, o reconhecimento de si não outorgava somente a enorme influência socrática, como divisa incitadora. Na verdade, como demonstra no texto As tecnologias de si,<sup>375</sup> a divisa Déléfica, «conhece-te a ti mesmo», estava intimamente associada à divisa «cuida de ti mesmo». A primeira consistia num conselho técnico antes de se entrar no templo e se consultar o oráculo, procurando assim que cada um reconhecesse a sua condição humana ou o propósito da sua visita. Contudo, para tal, haveria que cuidar-se de si, pois só essa actividade nos traria a resposta certa, de maneira que o conhecimento de si é consequência do cuidado de si. E o que levou, para o nosso filósofo, à inversão e esquecimento do cuidado em detrimento do conhecimento pode ser resumido por dois pontos:

1) os princípios da sociedade ocidental transformaram-se a partir do paradigma cristão: era demasiado difícil fundar uma moral rigorosa e austera segundo um princípio que apelava ao cuidado de si, do seu corpo e da sua alma, sem que a mesma não nos afastasse do maior desígnio, a dedicação e a contemplação de Deus, que se erigia pela renúncia a si a fim de se alcançar a salvação. Porém, paradoxalmente, assevera Foucault, “conhecer-se a si mesmo constitui um meio de renúncia a si”.<sup>376</sup> Mas também, enquanto herdeiros de uma tradição secular, a nossa moral social fundou-se de acordo com leis externas e regras de comportamento aceitáveis na relação com o outro, pelo que o cuidado de si se tornava incompatível com essa mesma moral que, a partir do século XVI, toma como objecto de crítica “a importância do reconhecimento e do conhecimento de

<sup>375</sup> Texto originalmente escrito em inglês sob o título *Technologies of the self* e traduzido como *Les techniques de soi*, presente no segundo volume de *Dits et Écrits*, 2005b: 1602-1632. Servimo-nos da edição francesa, embora tenhamos igualmente consultado a versão original.

<sup>376</sup> FOUCAULT, 2005b: 1607: “se connaît soi-même a constitué un moyen de renoncer à soi”. Traduzimos.

si”<sup>377</sup>,

2) a própria tradição da teoria filosófica, de Descartes a Husserl, determinou como de bem maior importância o conhecimento de si de um sujeito pensante como fundamento de toda a teoria do conhecimento, ou seja, uma completa inversão na ordem dos valores que a filosofia greco-latina procurou edificar, onde o corpo tinha um lugar de destaque. Todavia, o que diferencia o cuidado de si do conhecimento de si? E o que pretendia, no fundo, o cuidado?

A boa prática da *epimeleia* determinava a criação de “toda uma arte do conhecimento de si, com receitas precisas, formas específicas de exame e exercícios codificados”,<sup>378</sup> tais como os “«procedimentos de provação»”,<sup>379</sup> o “exame de consciência”,<sup>380</sup> “o trabalho do pensamento”<sup>381</sup> para acutilar o controle.<sup>382</sup>

No caso do primeiro tipo de exercício apresentámos já um exemplo maior, o jejum, a abstinência, mas há que elucidar um ponto que afirmámos, esse acrescento de potência para o futuro. O propósito de se pôr em prova deve essencialmente a uma vontade de se criar, de se adquirir virtudes, construir novas organizações de forças, organizações essas que pela própria característica das forças nunca se dá por terminada. O trabalho exerce-se, de modo mais correcto,

<sup>377</sup> *Ibid.*: 1608, “l’importance de la reconnaissance et de la connaissance de soi”. Traduzimos.

<sup>378</sup> FOUCAULT, 2011b: 81, “tout une art de connaissance de soi s’est développée, avec des recettes précises, avec des formes spécifiques d’examen et des exercices codifiés”.

<sup>379</sup> *Ibid.*, “«procédures d’épreuve»”.

<sup>380</sup> *Ibid.*: 84, “l’examen de conscience”.

<sup>381</sup> *Ibid.*: 87, “travail de la pensée”.

<sup>382</sup> No caso de Peter Sloterdijk, no capítulo 12 “Exercises and Misexercises. The Critique of Repetition” (2013: 404-435), o filósofo alemão propõe uma leitura «ligeiramente» diferente. A prática de uma ascese, mais do que provocar um conhecimento de si, “questions the finality of the post-paradisaic condition. To separate the practising individual from the dominant reality bloc, the ascetic revolt consistently attacks its oponent’s strongest point. The great weaning process, as the history of asceticisms shows, is directed at the five main fronts of need: material scarcity, the burden of existence, sexual drive, alienation and the involuntary nature of death” (415-16). Face à escolha entre ser «deformado» pelo mundo e a realidade ou «deformar-se» pelo exercício ascético, a balança pende quase sempre para o primeiro prato. “They preferred to wait for a comfortable revolution that, so they were told, would come as an ‘event’. People have always recoiled from the inconvenient realization that nothing happens unless one brings it about oneself” (416). É esta deformação auto-infligida, esta catástrofe de si que escutamos rudimentarmente na filosofia estoica e na prática apaixonada das artes do corpo, em especial nos praticantes que abandonam a vertente comercial da arte (Jerzy Grotowski, Tatsumi Hijikata, Allan Kaprow, Lygia Clark). Uma questão que sempre nos preocupou, no entanto, concerne o tom universalista desta deformação de si e da prática ascética quanto às suas possibilidades de transformar o mundo começando por si mesmo. Esse discurso pode, com certeza, ter um impacto no mundo do Norte (culturas Ocidentais e Orientais neoliberais, aproximadas pela globalização capitalista), mas quanto ao mundo do Sul? Quem com a barriga vazia, ou mergulhado na imundície, subjugado na subvida, tem sequer um pensamento de nojo e força para trazer a deformação de si? Tem alguém, na verdade, enterrado nas piores das situações, sem água potável, rodeado de lixo, sem acesso a medicamentos, a morte ao redor, estrangulando a sensação de fome, a força para trazer a mudança? Que privilégio estar a perguntar e a ler. Mas não podemos deixar de ser universalistas; a transformação que imaginamos para o mundo e para cada um, sempre para o melhor — pelo menos o pensamento que não concebe a morte do opositor, mas que o entende levado pela onda de entusiasmo de sua livre vontade — põe sempre tudo no mesmo saco, até que alguém o faz notar que o saco está roto, ou não é biodegradável, ou a cor, ou, ou, ou e, e...

não por simples acréscimo, pela quantidade de forças ou organizações, mas pela qualidade das suas novas ligações, disposições, modos de desbloqueamento, pelo que terão de ser constantemente avaliadas. A progressão seria, pois, melhor alcançada por uma simplicidade que tende para o mínimo de necessidade e o máximo de qualidade, uma *vida simples*, ou seja — e forçando, talvez, uma argumentação devedora do conceito de *dobra (pli)* –, uma vida composta por um conjunto, uma reunião (*sin-*) de ligações de forças, a partir de dobras e desdobragens na sua relação com o *de-fora (de-hors)*. Motivo pelo qual a provação não deveria ser entendida como uma prática da “renúncia pela renúncia”,<sup>383</sup> antes como um processo de independência face ao supérfluo, determinando as verdadeiras necessidades elementares, a fim de constituir uma soberania de si em presença ou ausência dos bens. Se epicuristas e estóicos partilhavam certas *ascéticas*, no caso deste em particular o *telos* era completamente outro. Os primeiros praticavam exercícios de abstinência com o propósito de se “encontrar um prazer mais pleno”<sup>384</sup> nas necessidades elementares que pelas volúpias, de modo a demarcar o limite mínimo a partir do qual a pouquitude passa a desprazer — ecoa aqui não só o tema do controlo como, igualmente, o reconhecimento do excesso enquanto imoralidade. Já os estóicos privavam-se, abstinham-se, com o intuito de “se preparar para as privações eventuais”,<sup>385</sup> porém não somente as de carácter material (alimentação, vestuário, etc.), porque tudo falha, tudo decai, morre, mas também os bens «imateriais», ligações afectivas, saberes, a própria imagem pública, tornando-se o indispensável, no fundo, a própria vida, a sua vida a ser construída, o bem mais precioso — o que os afasta radicalmente do individualismo «selvagem», pela sua veemente vontade de “[f]amiliarizar-se com o mínimo”.<sup>386</sup>

Contudo, esclarece Foucault — o que fará com que a nossa primeira interpretação pareça estar errada –, a experiência da privação não se propunha a semear frutos a serem recolhidos no futuro, mas bem para se ter a prova vivida de se ser capaz de suportar. Ora, quando falámos de *potência de futuro* não queríamos afirmar um mero fundo de aprovisionamento, uma despesa para os tempos de infortúnio, antes o traço característico de toda a experiência como *experiência de vida (Erlebnis)*, tal como a entendemos. A experiência é sempre uma singularidade, um acontecimento ideal único e irrepitível, um aqui e agora, um bloco afecto-percepto que, uma vez tendo acontecida e tendo sido vivida, permanece escrita no corpo em mínimas e inapreendidas vibrações; e cada experiência tem em si um traço constitutivo de distribuição de forças que poderá sempre ser re-

<sup>383</sup> FOUCAULT, 2011b: 81, “le renoncement pour lui-même”.

<sup>384</sup> *Ibid.*: 82, “trouver un plaisir plus plein”.

<sup>385</sup> *Ibid.*: 82-83, “se préparer aux privations éventuelles”.

<sup>386</sup> *Ibid.*: 83, “se familiarise avec le minimum”.

visitado, re-actualizado, re-petido diferentemente, pela capacidade de se relacionar, enquanto composta de forças, com outras experiências passadas, presentes e futuras. Ora, é esse traço, constituído por uma singular organização de forças, ou seja uma *potência de futuro*, que pode ser «cosido», «atado» à nova e semelhante experiência fazendo com que o corpo suporte a privação. Portanto, não compõe uma provisão para o futuro mas responde à petição do acontecimento a ser vivido, “suportar sempre aquilo que se é capaz de aguentar algumas vezes”.<sup>387</sup> É nesse sentido que esta *potência de futuro* se assemelha à hipótese dos marcadores somáticos proposta por António Damásio.

Adquirimos marcadores somáticos através da experiência, “sob o controlo de um sistema interno de preferências e sob a influência de um conjunto externo de circunstâncias que incluem não só entidades e fenómenos com os quais o organismo tem de interagir, mas também convenções sociais e regras éticas”.<sup>388</sup> Embora estejam mais associados ao poder decisório de um indivíduo, despertando nele um sentimento positivo ou negativo perante a acção que irá executar, encontrando-se numa posição velada e movimentando-se pelo circuito emocional, o marcador somático é como a estrutura primitiva da imaginação, da dimensão do «como se». Segundo o neurologista, eles compõem o nosso comportamento pessoal e social, organizam um primeiro plano de teorias relativas ao ambiente e aos outros, bem como o que os outros podem idear sobre nós. Neste caso, eles ajudam-nos a nos orientarmos face a cenários negativos, tal como “o tolerar de sacrifícios no presente sentido de se obterem benefícios mais tarde”.<sup>389</sup> Os marcadores somáticos são a rede em que se ampara a força de vontade. Se concebermos esta *potência de futuro* como uma expressão da força de vontade:

“A força de vontade exerce-se sobre a avaliação de uma perspectiva, e a avaliação pode nem sequer ter lugar se a atenção não for devidamente canalizada tanto para as dificuldades imediatas como para os êxitos futuros, tanto para o sofrimento *agora* como para a compensação *futura*. Retire-se esta última e estaremos a retirar força de elevação às asas da força de vontade. A força de vontade é uma metáfora para a ideia de escolher de acordo com resultados a longo prazo e não de acordo com o de curto prazo”.<sup>390</sup>

Por sua vez o *exame de consciência*, de influência pitagórica, supunha, maioritariamente, um exercício da memória e sobre a memória a realizar-se de manhã e de noite, ao acordar e ao deitar,

<sup>387</sup> *Ibid.*, “supporter toujours ce qu'on est capable d'endurer quelquefois”.

<sup>388</sup> DAMÁSIO, 2011: 237.

<sup>389</sup> *Ibid.*: 232.

<sup>390</sup> *Ibid.*: 232-233.

com o fim último de averiguar se se está no bom caminho da perfeição da vida. Avaliavam-se as tarefas e obrigações, preparando-se o indivíduo de corpo e mente para a jornada e rememorava-se cada actividade e seu efeito, antes de adormecer, de maneira a determinar os ganhos e as perdas da alma, que virtudes fortificou, que vícios se livrou. Em Séneca — o exemplo fornecido pelo nosso filósofo — este acto aparentava-se “a uma espécie de pequena cena judicial”,<sup>391</sup> coactando a consciência a cindir a identidade — melhor seria dizer a reconhecer a sua multiplicidade — criando «personagens» que se confrontam e reconduzem o processo, um «juiz», um «réu» e um «administrador», por assim dizer.<sup>392</sup> Todavia, como esclarece Foucault, não se trata propriamente de um processo acusativo, se tivermos em conta os termos aplicados pelo estóico Séneca, tais como “fazer o exame”,<sup>393</sup> “reavaliar”,<sup>394</sup> inspeccionar<sup>395</sup>. É precisamente sob este último conceito, como dobra do sujeito, como relação de si a si, sujeito enquanto *speculator sui*, que todo o exame de consciência se deve orientar e igualmente como *potência de futuro*, pois o seu *telos* não está no reconhecimento de culpa — que nada mais faria que agravar ou acentuar o que já foi sentido como falta, vício, excesso, acto imoral, impedindo assim o seu desvanecimento — somente na identificação do que pode ser ou minorizado ou exaltado propondo-os, justamente, como dados da obra infinita da vida, pois são “para memorizar e para ter posteriormente presentes ao espírito os fins legítimos, assim como as regras de conduta que permitem realizá-los através da escolha dos meios adequados”.<sup>396</sup>

Este é, igualmente, o motivo de Foucault indicar o «trabalho sobre o pensamento» como um dos exercícios principais da *ascética* romana. Se o «exame de consciência» se propunha a avaliar ou a inspeccionar cada atitude, acção, gesto e comportamento tido ao longo do dia, este exercício sobre o pensamento, pelo contrário, virado sobre si mesmo, servia como peneira de todas as regras e de suas representações, igualmente a ser executado continuamente. Trata-se de estabelecer o controlo da sua própria razão, da sua alma; é a prática do exercício de Epicteto já descrito anteriormente. Tal como Foucault esclarece, o trabalho sobre o pensamento depende de uma *diakrisis* — uma escolha (*krisis*) fundada na separação (*dia-*), uma selecção crítica daquilo a que se deve valorizar, que deve desmascarar, pôr a nu cada representação, como o próprio saber — cujo controlo se fará não sobre a

<sup>391</sup> FOUCAULT, 2011b: 85, “une sorte de petite scène judiciaire”.

<sup>392</sup> Vd. *ibid.*

<sup>393</sup> *Ibid.*, “faire l'examen”.

<sup>394</sup> *Ibid.*, “reprendre les mesures”.

<sup>395</sup> *Ibid.*

<sup>396</sup> *Ibid.*: 86, “pour pouvoir mémoriser, pour les avoir ultérieurement présentes à l'esprit, les fins légitimes, mais aussi les règles de conduite convenables”.

“origem ou no próprio objecto de representação”<sup>397</sup> mas no acto de consentimento da nossa atenção. Descobre-se, igualmente, nesta prática a continuação do projecto de libertação do supérfluo, de despojamento dos bens materiais e das ligações que num futuro reter-nos-ão o curso delineado da nossa vida enquanto obra, pois a discriminação diacrítica, evidenciando o que das coisas em nada depende de nós — o cônsul, a beleza desta rapariga ou deste rapaz, o invisível nó de entrelaçados desejos que rumoreja na atracção, a desejabilidade —, deve rejeitar aquilo que falsamente depende da nossa vida. Se o animal humano é uma forma que aprisiona a vida, segundo Nietzsche, o trabalho sobre o pensamento produziria um máximo de liberdade no seio desse aprisionamento, quer como forma de poder, domínio de si por e somente si, quer como garantia de liberdade, “um modo de assegurar em permanência que não ficaremos ligados àquilo que não depende do nosso domínio”.<sup>398</sup>

Por outro lado, esta prática distancia-se da ascética cristã. A diacrítica não é uma hermenêutica do sujeito, uma decifração de qualquer segredo profundo da origem, da nossa ligação ao divino entrevista nas representações que nos acodem, ou por nós próprios chamadas à presença. Antes decorre como um modo de relação de poder no pensamento entre o próprio indivíduo e o que é representado: se o que é representado não fabrica qualquer ligação, não entra na relação como elemento necessário, ou de todo influi na nossa vida, de nada servirá à obra.

Conquanto toda a ascética romana sublinhasse a valorização do indivíduo, também ela compunha uma relação com o outro. Organizavam-se, por exemplo, escolas abertas a todo o *homem* livre, ensinando quer jovens que procuravam prosseguir uma carreira filosófica, quer «idosos» que ocupavam o resto do seu tempo no melhoramento da sua vida, ou albergavam auditores somente de passagem. Também se fortaleciam as funções de aconselhamento de príncipes, cônsules, outras figuras públicas com cargos importantes nas instituições político-económicas. Todavia, as relações mais determinantes na formação da alma e do corpo, assim parece pelo modo atencioso com que Foucault trata o assunto, terão sido aquelas fundadas em ligações afectivas prévias, bastas vezes construídas pela escrita: relações de família, relações de protecção, relações de amizade. Formar a sua alma é também dispô-la ao serviço do outro. Por que razão se estabeleciam certas relações e, mormente, recorrendo à escrita?

Uma das suas possíveis respostas encontra-se na metáfora do *atleta lutador*, aplicada à ascética, por Demétrios e lembrada por Séneca,<sup>399</sup> ou seja, exercita um conjunto mais ou menos fixo

<sup>397</sup> *Ibid.*: 88, “l'origine ou dans l'objet même de la représentation”.

<sup>398</sup> *Ibid.*: 89, “une manière de s'assurer en permanence qu'on ne se liera pas à ce qui ne relève pas de notre maîtrise”.

<sup>399</sup> Também Artaud, anos mais tarde, recupera para a prática teatral a metáfora do *atleta da afectividade*, todo um

de movimentos, de acções, até ao seu pleno domínio e unicamente as necessárias para derrotar o seu inimigo. Assim, “[c]omo um bom lutador, devemos aprender exclusivamente o que nos permitirá resistir os acontecimentos que podem se produzir; devemos aprender a não nos deixar desconcertar por eles, a não nos deixar levar pelas emoções que poderão suscitar em nós”.<sup>400</sup> Esses movimentos a serem praticados, a serem tidos em conta, os quais, como faróis, guiavam o caminho da formação da alma face ao futuro fragoso, eram *logoi*, discursos verdadeiros e racionais a respeito do lugar do animal humano na natureza, da relação que ele deve manter com o mundo, regras de conduta, princípios sobre o mundo, a vida, a morte, os deuses; e não, como mais tarde no cristianismo “um deciframento dos nossos pensamentos, das nossas representações, dos nossos desejos”.<sup>401</sup> Por outro lado, se era necessário o animal humano estar preparado para qualquer tipo de acontecimento — a sua reserva plena de *potência de futuro* — o mesmo se pedia aos discursos: “*prokheiron ekhein*, que os Latinos traduzem: *habere in manu, in promptu habere* — ter sob a mão”.<sup>402</sup> Não só por perto, à mão, mas junto ao coração, *decorados*, memorizados, enxertados no seu corpo — do mesmo modo, diremos nós, como um actor memoriza um texto, a tal ponto que quando proferido se desconhece a autoria e atravessa a boca como um pensamento, um discurso pessoal ou apropriado, de sua justa propriedade, embora com todo o simulacro da cena.

Como afirma Foucault, esta absorção de um discurso verdadeiro, de uma verdade, em tudo se afasta da demanda da verdade pela alma em Platão. A verdade não está escondida e de origem, antes decorre de uma construção pela razão e de uma apropriação até ser de si, própria de si, propriedade de si. O exercício da memória e da apropriação incluía-se, assim, nas técnicas das *askêsis* e delas se incentivavam certas práticas: a *escuta*, a *escrita* e a *conversão a si*. A *escuta* diz respeito a toda uma tomada de atenção da parte do indivíduo, uma disposição, uma atitude física de recepção em relação ao que o outro está a dizer. A *escuta* é um vector de extrema importância no trabalho do actor, por exemplo, há todo um pensamento em torno da *escuta*, passando pelo problema da concentração, bem como um trabalho sobre a postura física, adequando-a à atenção, um estado alerta ao mundo e ao outro (interior e exterior à cena). Grotowski, por exemplo, recorria ao conceito de transe para definir a *escuta*: “ele aplica-o especialmente à arena do performer,

---

trabalho de si pelo actor centrado no corpo e na respiração

<sup>400</sup> *Id.*, 2005b: 1178, “Comme un bon lutteur, nous devons apprendre exclusivement ce qui nous permettra de résister aux événements qui peuvent se produire; nous devons apprendre à ne pas nous laisser décontenancer par eux, à ne pas nous laisser emporter par les émotions qu’ils pourraient susciter en nous”. Traduzimos.

<sup>401</sup> *Ibid.*: 1179, “(...) un déchiffrement de nos pensées, de nos représentations, de nos désirs”. Traduzimos.

<sup>402</sup> *Ibid.*, “*prokheiron ekhein*, que les Latins traduisent: *habere in manu, in promptu habere* — avoir sous la main”. Traduzimos.



atenção ao parceiro, e a habilidade de se adaptar ao ambiente”.<sup>403</sup> A *escuta* implica uma alteração do estado de consciência, melhor dizendo, um estado dilatado da nossa atenção, “uma certa simplicidade e estado de atenção intensificado”,<sup>404</sup> como veremos mais adiante no capítulo 7.

De enorme importância foi a prática da *escrita*, aflorada em O cuidado de si (*Le souci de soi*) e estudada mais aprofundadamente por Foucault no artigo A escrita de si,<sup>405</sup> ao qual nos reportamos. Quando o filósofo inicia o seu estudo, abordando um excerto da *Vita Antonii* de Atanásio, fá-lo com o propósito de relevar o carácter específico da prática da escrita no cristianismo, uma “notação escrita das acções e dos pensamentos como um elemento indispensável da vida ascética”.<sup>406</sup> Por ela, pois, se examinariam todos os actos e pensamentos, os seus particulares movimentos, mesmo os mais imperceptíveis, rastreando as suas origens no interior da alma, mas também como “arma do combate espiritual”,<sup>407</sup> pois, elucidando, decifrando e trazendo à luz os pensamentos, qualquer obscuridade provinda da sedução do Diabo se dissiparia, servindo o relato como prova de verdade. Ora, estes traços podem ser encontrados já na prática da escrita dos estóicos, tal como um apelo à própria escrita enquanto forma de meditação. A escrita seria, no fundo, um exercício do pensamento e sobre o pensamento. É por esse facto que Foucault faz sobressair dois modos diferentes de associação da escrita ao pensamento: “Uma toma a forma de uma série «linear»; vai da meditação à actividade da escrita e desta ao *gymnazein*, quer dizer, ao treino em situação real e à prova: trabalho de pensamento, trabalho pela escrita, trabalho em realidade. A outra é circular: a meditação precede as notas, as quais permitem a releitura que, por sua vez, relança a meditação”.<sup>408</sup> O valor da escrita sustém-se pela sua particular função etopoiética, segundo Plutarco,<sup>409</sup> como pode incorrer no processo de transformação do *êthos* exactamente pela construção da verdade, de discursos verdadeiros e racionais, facultando uma ampla problematização do modo de existência, impulsionando-os. Como exemplo Foucault fornece-nos um estudo alargado sobre os *hypomnemata* (*hupomnêmata*) e a correspondência epistolar.

Os *hypomnemata* não eram diários íntimos passando em revista sonhos, lembranças, ilusões,

<sup>403</sup> SLOWIAK e CUESTA, 2007: 46. “he is applying it specifically to the arena of the performer, awareness of the partner, and the ability to adapt to one’s surroundings.”

<sup>404</sup> *Ibid.*: 87. “a kind of simplicity and heightened state of attention”.

<sup>405</sup> *L’écriture de soi* in FOUCAULT, 2005b: 1234-1249.

<sup>406</sup> *Ibid.*: 1234, “(...) notation écrite des actions et des pensées comme un élément indispensable de la vie ascétique”.

<sup>407</sup> *Ibid.*: 1235, “(...) arme dans le combat spirituel”.

<sup>408</sup> *Ibid.*: 1236-1237, “L’une prend la forme d’une série «linéaire»; elle va de la méditation à l’activité d’écriture et de celle-ci au *gymnazein*, c’est-à-dire à l’entraînement en situation réelle et à l’épreuve: travail de pensée, travail par l’écriture, travail en réalité. L’autre est circulaire: la méditation précède les notes lesquelles permettent la relecture qui à son tour relance la méditation”.

<sup>409</sup> Vd. *ibid.*: 1237

os mais sombrios esconsos da alma, narrativas de decifração dos movimentos do pensamento, bem pelo contrário, tratavam-se de um esparso conjunto de notas, fragmentos de leitura, blocos de frases proferidas pelo próprio ou ouvidos de outrem, uma recolha de múltiplos discursos de modo a se criar para si um *logos bioèthikos*,<sup>410</sup> evidenciando-se aí o propósito de tais *logoi* se enxertarem na alma, na vida e, como tal, “um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível”.<sup>411</sup> Segundo Foucault, os *hypomnemata* contribuem para a constituição de si à custa de três virtudes:

1) a escrita está intimamente unida à leitura e, de acordo com Séneca, são a bem dizer indissociáveis, devendo-se alternar entre uma e outra, sendo porém a escrita um modo de extrema eficácia no combate à *stultitia* — uma agitação do espírito que nos impede de estruturar o nosso pensamento pela dispersão de opiniões e vontades, bem como por criar no indivíduo um constante desejo de novidade — permitindo, assim, fixar um conjunto de elementos passados passíveis de serem revistos e revisitados, como um terreno de verdades já formadas às quais sempre outras, ou novos pontos de vista, se acrescentarão;<sup>412</sup>

2) os *hypomnemata* servem igualmente, pelo esforço dedicado à sua escrita, à selecção prévia dos elementos a escrever e à própria leitura, para constituir “uma prática regrada e voluntária da disparidade”.<sup>413</sup> Recolhendo nos cadernos diversos e díspares elementos, criando um corpo heteróclito de verdades, o sujeito pode confrontar essas mesmas verdades, atribuir-lhe usos, tais como máximas (para todo o tempo) ou circunstanciais (específicas, aplicadas segundo o *kairos*, daí também elas deverem ser *prokheiron*), ou seja, nas palavras do nosso autor, “uma maneira reflectida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso”,<sup>414</sup>

3) sendo disperso, heteróclito, promove no sujeito que o escreve uma unificação. Por um lado, no próprio gesto da escrita unificando os fragmentos, guiando-se pela sua vontade e pela criação de uma subjectividade (não nos esqueçamos que, mais do que a constituição de um sujeito, a *askêsis* é uma prática do processo de subjectivação), concorrendo para a formação de um corpo, o do autor, um corpo com o seu mundo de verdades apropriadas: o corpo próprio que o é por um

<sup>410</sup> *Ibid.*: 1238.

<sup>411</sup> *Ibid.*: 1239, “(...) un moyen pour l'établissement d'un rapport de soi à soi aussi adéquat et achevé que possible”.

<sup>412</sup> *Ibid.*: 1240, “La contribution des *hypomnêmata* est l'un des moyens par lesquels on détache l'âme du souci de futur pour l'infléchir vers la méditation du passé”.

<sup>413</sup> *Ibid.*, “(...) une pratique réglée et volontaire du disparate”.

<sup>414</sup> *Ibid.*, “(...) une manière réfléchie de combiner l'autorité traditionnelle de la chose déjà dite avec la singularité de la vérité qui s'y affirme et la particularité des circonstances qui en déterminent l'usage”.

processo de apropriação e construção de uma subjectividade.<sup>415</sup> Por outro lado, o sujeito cria uma identidade, composta de múltiplas vozes, de vários sexos, de várias idades, de mortos e de vivos, nas quais já não se reconhece quem é quem senão, pela leitura e a rememoração, aquele que fez dessas palavras a sua vida, a sua alma, o seu corpo, mas uma vida, uma alma e um corpo de marcas, de traços, que se pode percorrer genealógicamente, onde vibram a *proveniência* e a *emergência*, uma unidade construída pela confluência de vidas, almas e corpos.<sup>416</sup>

A *correspondência*,<sup>417</sup> no plano geral da *askêsis* tem na sua feitura um duplo efeito, é auto-afectiva e hetero-afectiva, toca o sujeito que escreve — porque enquanto escreve vai lendo e se deixando levar por ambos movimentos — e permite tocar o outro à distância pelo seu distinto endereçamento. De vários propósitos, a carta servia para admoestar más condutas, aconselhar, consolar, cumprindo assim o objectivo de estreitar as relações, prosseguir pedagogias, como também permitia ao escritor exercitar o seu pensamento, treinar a sua retórica, aprimorar, rever, reformular as suas verdades, prosseguir o seu próprio exame de consciência, cuidar de si. Mas, podendo servir-se dos *hypomnemata*, as missivas não deverão ser entendidas como seus prolongamentos. Justamente por esse duplo efeito afectivo, “[a] carta faz o escritor «presente» àquele a quem a dirige. (...) presente de uma espécie de presença imediata e quase física”.<sup>418</sup> A carta concorre assim com o corpo na sua evidência, na sua exposição — embora impossibilitados pela nossa língua gostaríamos de aqui lembrar o neologismo de Jean-Luc Nancy, no qual alia exposição, *exposition*, à pele, *peau*, devindo *expeausition*,<sup>419</sup> com toda a abertura de sentidos convergindo nessa pele exposta a exposição de marcas, traços, rastos, toda uma grafia de experiências na extensão de uma superfície que, nas suas palavras, o conduz à afirmação de que “[o] corpo é o ser-exposto do ser”,<sup>420</sup> por nossa conta não assinamos o tom essencialista da sua asserção, afirmando antes ser *o*

<sup>415</sup> *Ibid.*: 1241, “Le rôle de l’écriture est de constituer, avec tout ce que la lecture a constitué, un «corps» (*quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus*). Et ce corps, il faut le comprendre non pas comme un corps de doctrine, mais bien — en suivant la métaphore si souvent évoquée de la digestion — comme le corps même de celui qui, en transcrivant ses lectures, se les est appropriées et a fait sienne leur vérité: l’écriture transforme la chose vue ou entendue «en forces et en sang» (*in vires, in sanguinem*).

<sup>416</sup> Um exemplo de *hypomnemata* no campo teatral pode ser lido em BARBA, 2005 e 2010. Certos capítulos dessas obras são estritos *hypomnemata*, construídos por colagens e citações de escritores, filósofos, directores, actores, bem como pensamentos de Eugenio Barba sobre esses outros pensamentos ou questões que a si mesmo se colocava tendo em conta a sua prática.

<sup>417</sup> Também se encontra um bom exemplo na história do teatro da importância da correspondência, de Rousseau a Madame de Staël (vd. AAVV, 1996b), ou BARBA, 2000.

<sup>418</sup> *Ibid.*: 1244, “La lettre rend le scripteur «présent» à celui auquel il l’adresse. (...) présent d’une sorte de présence immédiate et quasi physique”.

<sup>419</sup> NANCY, 2006: 31-34. A edição por nós consultada é a versão aumentada, incluindo as conferências “De l’âme”, “Extension de l’âme” e o texto *58 indices sur le corps*, cuja primeira versão (esta já não consultada por nós) foi escrita para o número 33 da Revista de comunicação e linguagens (2004).

<sup>420</sup> *Ibid.*: 32, “Le corps est l’être-exposé de l’être”. Traduzimos.

*corpo o ser-exposto da vida*, ou como afiançamos logo no início deste texto, *uma vida vindo à vida na expressão de um corpo*, entendo vida justamente como essa neutra energia que habita todos os corpos animados e inanimados, sabendo porém ser o corpo deste trabalho o da forma-*homem*.

Como diz Foucault, seguindo os argumentos de Séneca, a escrita é mostrar-se, é uma exposição da identidade e da subjectividade criadas por aquele que escreve. A carta será semelhante a um corpo que se expõe, ou um rosto que nos olha, como igualmente quem lê se vê retratado, olhado, rostificado, porque promove a constituição de si no leitor, da sua própria identidade e subjectividade, aprofunda a sua pele exposta, guia-o numa “«introspecção»; (...) uma abertura de si mesmo que se dá ao outro”.<sup>421</sup> Portanto, encontramos por um lado, nos *hypomnemata*, um programa, um processo de subjectivação, de constituição de si realizado pela razão através da apropriação e da unificação de fragmentos seleccionados de ditos passados ou presentes, enquanto por outro lado, pela *correspondência*, há toda uma abertura do sujeito ao outro por laços afectivos, mas com todo um propósito de transformação do *êthos*. Duas formas *etopoiéticas* em sentido contrário do que será a verbalização e a confissão obrigatória e de obediência do cristianismo monacal.

Mas o grande projecto estóico e, por consequência, da moral romana é o de uma *conversão a si* — “*epistrophē eis heauton*”.<sup>422</sup> Estas práticas de si são as marcas no caminho de um trajecto que qualquer *homem* deveria seguir a fim de chegar a si e ao seu maior bem, à sua vida. Um trabalho sobre o corpo e sobre a alma — a razão — que implicava, como se viu, um desvio da sua atenção sobre o que era considerado necessário, essencial ao melhoramento da sua vida, à perfeição, o que significava repugnar a contemplação ou curiosidade «ociosa», os problemas da cidade devidos à irracionalidade, próprios do senso comum e de nenhum labor do pensamento, até mesmo a vida dos outros, segundo o que acima foi apontado, daquilo que escapava à dependência de si. Mas também todo o saber e segredo que poderiam afastar o indivíduo do que realmente lhe importava, daquilo que em nada dependia a sua existência. Como tal sublinhava uma ética do domínio de si e, mais do que na concepção grega, onde uma noção de luta era constante e presente, uma luta pelo domínio das forças para, por fim, dominar os outros. Aqui a expressão maior era a posse, possuir-se, ser-se seu, exercer-se “sobre si próprio um poder que nada limita nem ameaça”,<sup>423</sup> ser a sua potência ou a potência de si mesmo. Não há nada que possa escapar a esta posse. Trata-se, como muito bem diz

<sup>421</sup> FOUCAULT, 2005b: 1245, “(...) «introspection»; (...) une ouverture qu'on donne à l'autre sur soi-même”. Da evolução da correspondência a uma narrativa de si vd. *ibid.*: 1246-1249.

<sup>422</sup> *Id.*, 2011b: 89.

<sup>423</sup> *Ibid.*: 90, “un pouvoir que rien ne limite ni se menace”.

Foucault, de uma relação a si concreta. É a posse concreta do seu corpo e do tempo de toda a sua vida e dela, dessa relação a si, principalmente retirar prazer, ser-se objecto de prazer, do prazer — pela máxima contenção, pelo controlo, pelo despojamento — e do seu próprio prazer — construir uma obra de arte viva e contemplá-la activamente.

Porém, paradoxalmente, um prazer que escapa ao nosso poder, ao nosso domínio, entendido e descrito por Séneca pelos conceitos de *gaudium* e *laetitia*.<sup>424</sup> O corpo e a alma mergulham na absoluta serenidade, imperturbável a qualquer acontecimento exterior, um prazer como um incomparável acontecimento nascido “de nós próprios e em nós próprios”<sup>425</sup>: a vida na sua mais completa virtude, força, potência, plenitude, o próprio Acontecimento-vida em perpétuo Acontecimento. E por esse mesmo facto, informa o filósofo da História da Sexualidade, em tudo distinto de uma *voluptas*, que seria um prazer com origem no exterior e por objectos independentes de nós próprios, provocando mais o domínio deles sobre nós que a nossa independência, ou seja, um “prazer precário em si, minado pelo receio da privação e para o qual tendemos pela força do desejo que pode não ser satisfeito”.<sup>426</sup>

Como se poderá perceber, a ética romana não difere muito da ética grega. Tratou-se de uma intensificação nos pontos já antes determinados cruciais, tendentes ao imoral, sem por isso instituir interdições, censuras, senão as pensadas pelo próprio sujeito e sem a implicação de punição. Intensificaram, se assim podemos dizer, a polaridade entre os *atractivos* e os *repulsivos*, sem ainda, como o cristianismo, instituir uma transcendência forte, uma «espiritualidade transcendental». Embora a intensidade do desejo se tenha enfraquecido, o mesmo e a busca dos prazeres não foram elididos, na verdade a *substância ética* permanece do lado da força do desejo e da luta pelo seu domínio, acentuado pelo entendimento do animal humano como um ser frágil. Assim, a luta é convertida, reconduzida ao sujeito e pelo próprio a fim de se libertar de tudo aquilo que o fragiliza. E, de mais a mais, com o novo posicionamento do animal humano com a sua razão universal, reconhecida e afirmada como presente em toda a forma-*homem*, a moral como que se «democratiza», uma ética já não dependente do estatuto, mas decorrente da escolha e por um trabalho sobre si de rigorosa exigência. Damos plena entrada, no Ocidente, da antropológica, por

---

<sup>424</sup> *Laetitia* é um conceito igualmente importante para Espinosa, na sua associação à transição de um organismo para o seu estado de maior potência. Àquilo que chamámos de *potência de futuro*, nomeia Damásio de “imunologia mental”, conceito que forja para explicar os “anticorpos antipaixão” resultantes do exercício mental proposto por Espinosa. Espinosa, de certo modo ou pelo menos aqui, prolonga o pensamento estoíco. Vd. DAMÁSIO, 2012: 291-295; DELEUZE, 2003a.

<sup>425</sup> *Ibid.*: 91, “de nous-mêmes et en nous-mêmes”.

<sup>426</sup> *Ibid.*: 92, “précaire en lui-même, miné par la crainte de la privation et auquel nous tendons par la force du désir qui peut ou non trouver à se satisfaire”.

assim dizer.

\*

Qual o propósito destes parágrafos em torno da constituição do sujeito, da disciplina do corpo, da ética e de uma certa leitura da ascética? Que relação se pode esboçar entre esses temas e o trabalho do actor/performer e o Corpo, os quais pretendemos pensar? Quanto ao primeiro parágrafo, pautado pela interpretação do poder-saber realizado por Michel Foucault e como esse par construiu para nós — ocidentais herdeiros do positivismo, do liberalismo, do capitalismo, de uma biopolítica que gere a nossa vida mais do que nós a guiamos e gerimos, cujas marcas geodésicas contemporâneas pautam um ilusório engrandecimento do corpo enquanto matéria através dos enunciados da higiene, da saúde, do desporto, bem como a visibilidade de uma imagem do corpo belo, jovem, forte, atractivo, desejante, encaminhando-nos para uma quase imortalidade — um corpo «normalizado», corpo esse que desde meados dos anos sessenta em diante, através da arte, da publicidade, da moda se vê hasteado a pórtico de insurreições, pilar da crítica à sociedade, enquanto, simultaneamente, retorna às malhas da «normalização» pelas mesmas máquinas que o põem em fuga.

Ora, Foucault mapeou exemplarmente todo o processo de sujeição do corpo à forma de um sujeito razoável, «normal», reduzido a uma mesmidade escalonada, padronizada, em que persistem ainda sinais de classes, traços fortemente identificatórios e estigmatizados de pertença a grupos sociais, a género, idade, etc. É um corpo que persiste soterrado pela história hierárquica da essência sobre a existência, reduzido a matéria, a carne barrenta, superfície de projecção e retro projecção de imagens. Este é um corpo produzido por dispositivos que ascendem aos primórdios do capitalismo e do liberalismo. Se outrora a presença desses mesmo dispositivos aparentavam uma estranheza necessária, pelos procedimentos que indiciavam a favor de uma ideia de humanidade, pela sujeição dos corpos a abruptos cortes de uma naturalidade orgânica de modo a que mais facilmente se moldasse a «alma» do indivíduo, ou seja, técnicas que desvirtuavam uma certa organicidade de excesso do corpo, de ritmos biológicos, regimes acordados a certos modos de tempo e adequados a espaços cujas relações sociais se misturavam mais fluidamente — tal como podemos supor a partir da experiência grega e romana, de acordo com a interpretação foucauldiana, embora talvez seja melhor dizer simplesmente outros quando comparados com essa microfísica do poder descrita pelo filósofo — de modo a que essa mesma organicidade, através da mecanização ao pormenor, ao

detalhe do movimento, se transformasse numa outra, hoje esses mesmo dispositivos já nem cenários de vigilância ou de controlo talvez se poderão denominar.<sup>427</sup>

Os dispositivos disciplinares «naturalizaram-se», tornaram-se estruturas totalmente implantadas na sociedade, alcançando o seu maior vigor e rigor, de acordo ainda com a proposta foucauldiana do «poder», na mais pequena célula das relações sociais, digamos na família, ou no casal, quando não na própria relação de si a si. Pode-se questionar os modos comportamentais, os tratos em sociedade, a educação escolar ou cultural peneirada pela família, como forma de interrogar o centro descentrado, irradiante e disseminado que a todos atravessa, crítica essa que adopta temporariamente, mesmo sabendo do descentramento, um centro algures, enquanto simultaneamente se olvida de que as margens constituem igualmente centros irradiantes com os seus próprios dispositivos disciplinares, seus regimes de signos de «poder-saber», as suas imagens. Por outras palavras, não há forma de se escapar a uma subjectivação e a uma significação, pelo que continuamos, de uma maneira ou de outra, mesmo quando pensamos que a escolha é nossa, a ser produtos.

Perante este cenário, não se deveria perguntar, para quando a tua catástrofe? Reconhecer, sim, as marcas de subjectivação e de significação, mas para quando reconhecer e assumir de vez, não o centro mas, a multiplicidade de centros e cada um propugnar a sua própria catástrofe, questionando como nos sentamos, como andamos, como falamos, como caímos, apertamos uma mão, corremos, saltamos, cumprimentamos de perto ou de longe, nos situamos no espaço, etc.

A este corpo, este com que vivemos, herdado ao longo dos séculos, aprimorado ao seu silêncio, reduzido a uma mecânica expositiva, justapomos o conceito de Eugenio Barba de *corpo-quotidiano*. Não se trata de um corpo na sua potência, antes o corpo lançado na rede do *socius*, subrepticamente manipulado, manietado, dolosa e dolorosamente formado a ser uma utilidade do dia-a-dia. Por outras palavras, é este corpo a que se chama de *próprio*, que antes de o ser já foi apropriado e que de próprio só tem o de ser o lugar da própria sujeição — comprova-o as mais recentes cirurgias de transplantes de órgãos, quer «naturais», vindos de outros corpos, quer os criados artificialmente; aí, tudo no corpo parece jogar-se na questão da *propriedade*, órgãos que se

---

<sup>427</sup> Cremos que a obra de Byung-Chul Han deve muito a Foucault. Não só se pauta pela sua noção de poder, como tendo em conta o que Deleuze disse no “Post-scriptum sur les sociétés de controle” (DELEUZE, 2003b), desenvolve a temática do poder, com respeito ao desenvolvimento do capitalismo na sua expressão neoliberal, de um modo bastante lúcido no seu *Psicopolítica* (2015). Por outro lado, as suas digressões no campo da estética, *A Salvação do Belo* (2016b), criticando a ausência de rugosidade, de negativo, de Outridade, os quais estão a esvaziar o corpo, bem como o seu apelo a uma desaceleração para a contemplação ou a possibilidade de se pensar verdadeiramente, *O Aroma do Tempo* (2016a), são uma crítica pertinente à contemporaneidade, tendo embora nós, aqui e ali, uma posição contrária ao autor germano-coreano.

tornam desapropriados para a função requerida, fazer dos outros órgãos, estranhos/estrangeiros ao «corpo próprio», próprios a si, propriedade sua. O *corpo-quotidiano* é o corpo enredado nas tramas das relações, sujeito aos seus ritmos, inquestionado, inquestionáveis as suas capacidades, os seus limites, as suas potências, as suas forças, do que ele é capaz. É o corpo envergonhado, voltado sobre si, conduzido por uma atenção o mais das vezes unidireccionada, reduzida. Um corpo expositor, que procura impor-se e somente expõe a subjectividade de um indivíduo, superfície reflectora de significações aprofundada, ou seja sujeitada/subjectivada e significada, pelo olhar dos outros corpos: toda a profundidade de um corpo vem do outro, por um olhar háptico segundo um circuito de projecção-retro projecção de signos, enquanto a potência de *uma vida* se vê silenciada por uma história disciplinar.

Mas estamos a ser injustos, pois justamente o sujeito é igualmente produtor do seu corpo, da sua subjectividade e significações. Assim é, pois uma das mais importantes forças da *vida*, dessa *Vida* que perpassa o orgânico e o inorgânico, é exactamente apropriativa. Não haveria apropriação/desapropriação de um corpo, por parte dos dispositivos condicionantes do *corpo-quotidiano*, se a própria *vida* não se guiasse por modos apropriantes. Retenhamos portanto esta definição, conjuntamente com a avançada no nosso texto introdutório, acrescentando a afirmação, mais geral, de que todo o *corpo-quotidiano* é um *corpo diagramatizado*, isto é, um corpo incessantemente lançado no seio de relações que o subjectivam e o significam, é um corpo segundo um certo tipo de regime disciplinar e reduzido à mecânica e à desatenção do dia-a-dia.

Ora, quando nos debruçámos no projecto ético-estético greco-romano tal como Foucault nos legou, mais detalhadamente que o anterior, não foi nossa intenção, de todo, defender um retorno a esse modo de existência. Interessou-nos antes essa atenta e particular relação com o corpo, como um certo pensamento — que não deixou de ser disciplinar, embora segundo um outro ponto de vista — pode levar à transformação do corpo, tendo muitos pontos afins com o que cremos ser o intuito das técnicas corporais do actor/performer: uma transformação que vai do *corpo-quotidiano* ao *corpo-extra-quotidiano*. Antes de mais, segundo entendemos a interpretação foucauldiana, o modo como um homem livre na Grécia conduzia a sua vida regendo-se por todo um programa dietético, educativo, acompanhado de ginástica, sem esquecer, claro, a calendarização de actividades prazerosas ou não, por mais que esse regime fosse disciplinar, em nenhuma altura nos parece esta proposta constrangedora para o corpo, ou de tal forma manipuladora que todo corpo passa por um processo de «naturalização» da mecânica de movimentos. Decerto uma outra mecanização perpassava pela subjectivação grega, toda uma outra coreografia de posturas físicas sociais, de



disposição do corpo para uma sua maior visualização, passando pelo cumprimento de um cidadão com mais poder, um mestre, ou um inferior, mas igualmente livre, ou ainda como andar em público, ou seja, toda uma disciplinarização do corpo que igualmente o organiza, enquanto desvirtua esta ou aquela potência.

De uma forma ou de outra, este tipo de subjectivação apelou a uma consideração do corpo ímpar se comparada com a da Idade Moderna. Havia uma certa escuta, uma atenção ao corpo enquanto estrutura expressiva de *uma vida*, um olhar equilibrado entre corpo e «alma» no qual ambos estavam bem entrelaçados. A acção sobre um afectava necessariamente o outro, bem como os sinais sintomáticos de qualquer maleita ou doença e seu tratamento, quer do corpo, quer da alma, eram entendidos como duplos. Queremos dizer, as acções eram reflexivas, tinham um reflexo no corpo ou na «alma», quer o tratamento se infligisse num ou no outro em separado.

Os tempos são outros, os regimes de relações sociais, económicos, dietéticos, medicinais, as imagens do corpo, a noção de conduta de uma existência, tudo isso mudou, mas o que ainda se pode ter em conta — e cremos ser esse um dos propósitos de Foucault, pelo menos tal como o entendemos — é a ideia de que se pode repensar a moral criando-se a sua ética, a relação a si de acordo com uma condução e uma conduta, em qualquer momento da sua vida e quaisquer que sejam os tipos de relação em que estamos enredados. Nas palavras de Peter Sloterdijk, “nada acontece senão trouxermos a mudança a nós”.<sup>428</sup> À medida que as relações de poder se estendem disseminando e descentrando o poder, o *êthos* que cada um desenha para si, por mais estranho possa ser, pode conviver com o *socius* e a moral vigente, desde que aparentemente o seu *telos* se dirija no mesmo sentido da do *socius*. Cada um está a representar um papel, ainda hoje se trata da constituição de uma imagem, de um exemplo, de um enunciado e de uma visibilidade que podem encobrir outra coisa. Porém, não é a formação de imagem, nem mesmo a representação de um papel e ser-se a visibilidade de um enunciado aquilo que nos interessa. É, pelo contrário, esse olhar em direcção a um potenciamento de *uma vida* que os mecanismos de subjectivação gregos e estóico-romanos apontam e que queremos sublinhar.

Tal como concebemos o conceito de *corpo-extra-quotidiano* de Eugenio Barba, ele trata tanto de um potenciamento de *uma vida*, como reflecte uma momentânea intensificação das potências de um Corpo acontecendo num determinado tempo e num determinado espaço. Mas uma vez que queremos acrescentar mais outros dois elementos à sua definição, este corpo será

---

<sup>428</sup> SLOTERDIJK, 2013: 416. “nothing happens unless one brings it about oneself”. Traduzimos com ligeira modificação.

igualmente denominado de *corpo singramático*. Assim o corpo singramático ou extra-quotidiano é definido por quatro características:

1) é um corpo disciplinado, ou seja, é tanto uma construção como o *corpo diagramático* ou quotidiano, o que significa que implica um conjunto de técnicas subjectivantes e significantes, porém o propósito da sua disciplinarização, o *telos* desta ascese, aponta para uma direcção totalmente oposta, o de um aumento da expressividade do corpo, significando igualmente de *uma vida*;

2) se ele é suscitado por um regime disciplinar poiético (criativo), pelo exercício constante de técnicas e práticas corporais segundo a moldura da relação a si (interiorização e isolamento das relações), não podemos esquecer que a ele chegamos com o apoio de um certo *ambiente*, para usarmos um conceito de José Gil, ou aquilo que denominamos como *Espaço do Acontecimento*, ou seja, como resultado de uma experimentação, trazendo esse ambiente ou espaço a relação com outro(s) (exteriorização e partilha de relações) que o podem ajudar a expandir esse corpo singramático, a intensificar a «sua» *vida*;

3) o que marca a sua passagem a *corpo singramático* — uma vez que um *corpo extra-quotidiano* não deixa de ser *diagramático*, por exemplo quando um actor/performer trabalha apenas com uma técnica e todo o seu corpo se vê moldado segundo uma certa linguagem, um certo regime de signos, ou mesmo trabalhando com várias mas deixando-se levar pela petrificação do hábito — depende de uma pautada catástrofe da subjectividade e da significação (e do organismo, dirão Deleuze e Guattari, como veremos mais adiante, seguindo o juízo artaudiano), dos diagramas que distribuíram, organizaram e estruturaram as singularidades capturadas das experiências, resultantes de prévias estratificações diagramáticas (tal como o dispositivo familiar ou escolar). Ele é singramático porque se trata da reunião de todas as estratificações diagramáticas seguida da desconstrução dessas mesmas estratificações e,

4) se tivermos em conta que o processo de normalização é infinito, por mais que evitemos um ou outro aspecto, encontrando-nos constantemente na encruzilhada de uma qualquer relação subjectivante e significativa, também este processo deve ser concebido como infinito e, ao contrário da normalização que tende para a *mimésis*, de teor experimental, poiético, criativo. Mas ao invés do corpo-extra-quotidiano, cuja condição somente é reconhecida no domínio das artes corporais e lá se encerra, o *corpo singramático* é a prática dessa intensificação de *uma vida*, dessa expansão do estado de atenção, dessa ruína das estratificações, dessa afirmação de um Corpo-vida no seio do *socius* e, como tal, já não acontecendo num determinado espaço e num determinado

tempo, como num espectáculo teatral ou numa performance, num bailado, etc. O *corpo singramático*, que exaustão, sempre tenso, pronto a agir, intensamente atento, aberto a todos os ritmos, deve ser vivido em todas as relações, transportado para o quotidiano e disseminar-se tal como o poder, minando as hierarquias que subsistem nas relações, ser-se sempre activo-passivo a qualquer momento em vez da flutuação das posições de força.

Da mesma maneira, o que nos interessa e pretendemos sublinhar com os estóicos e os romanos, uma vez mais, não é o retorno mas procurar, através do seu pensamento em torno da ascese, identificando procedimentos de relação a si muito particulares, que apontam para elementos do trabalho do actor/performer, tais como a *escuta* e a *atenção*, ou a construção de uma subjectividade pela amálgama de discursos díspares, heterogéneos, como um gigantesco *cadavre exquis*, ou plano de multiplicidades, esboçar um entendimento da técnica e da prática enquanto ascese. A ascese é um outro nome para a experimentação. Ela não vale por si, a experimentação, ou melhor, não deveria haver a experimentação pela experimentação, por um lado e, por outro lado, enquanto exercício laboratorial das experiências-acontecimentos — isto é, um trabalho sobre a experiência de modo a que, primeiro, se derrube a sua diagramatização subjectivante e de significância das singularidades de modo a que, segundo, se retorne, dentro do possível (o que significa, antes de mais, o reconhecimento da impossibilidade da organização «original» das singularidades que compõem a experiência), à sua impessoalidade e a-significância — a experimentação enquanto ascese deve igualmente ser reconhecida como um dispositivo disciplinar, embora, como temos vindo continuamente a afirmar, com um outro propósito.

Falamos de disciplina, aqui, no sentido de um certo rigor, seriedade, uma certa austeridade muitas vezes confundida com teimosia, recusa, resistência. Numa palavra, *crueldade*, porque o que há de mais difícil é justamente a *catástrofe*, a desconstrução necessária para a criação artística e o contágio do resto das relações sociais e diariamente sem se ter a certeza de que alguma situação está a mudar, porque se trabalha sempre, quer para a cena (o extra-quotidiano) quer para a obs-cena (o quotidiano), na e com a fragilidade do *encontro* e nunca na imposição, no autoritarismo, na coerção.

Essa a razão por termos explorado, nos estóicos, essa noção de pré-ocupação a que chamámos de *potência de futuro*. Ora, podendo parecer paradoxal, quando falamos de uma prática diária do corpo através de exercícios dos mais diversos, em nenhum momento nos interessa ou devém prioridade, não é mesmo nossa preocupação, o cuidado com a saúde (a protecção da vida pela dietética, o exercício físico, para se viver mais tempo e ser-se durante mais tempo jovem), ou a construção de uma imagem (a moldagem a que tantos corpos se submetem, quer em ginásios, quer

em cirurgias estéticas, de modo a serem a representação da imagem de beleza, uma encarnação do Belo e da Juventude). Pelo contrário, a prática dirige-se antes no sentido da exploração do que pode um corpo, quais as suas potências, indo, assim, num sentido diferente de valorização de *uma vida* — não a nossa, antes essa, imanente, do orgânico ao inorgânico, do corpo mais simples ao mais complexo, do infinitamente pequeno ao infinitamente grande — e dotá-la de uma diferente qualidade.

De certa maneira, sim, trata-se de «qualidade de vida», mas não para viver mais, ser jovem e belo. Contudo sabemos que, mesmo sugerindo um outro olhar sobre o corpo, uma outra intenção para a prática, reflectimos uma imagem (um enunciado e uma visibilidade), projectada por nós e alimentada por retroprojectões dos outros. Quer queiramos fugir ou não da produção da imagem sempre uma imagem se adere ao corpo. Então, como chegarmos à imperceptibilidade, a esse devir-imperceptível deleuzo-guattariano? A nossa proposta passa por esta noção de *potência de futuro*, que nada tem a ver com privações e radicalidades que aderiram ao conceito de estóico no senso comum.

Como vimos essas privações dificilmente não as reconhecemos como experimentações guiadas pelo rigor e no sentido de um domínio da vontade, do corpo, da atenção. Não levaremos tão longe a nossa argumentação de modo a professar a frugalidade, ou um contínuo sofrimento como formas de aprendizagem e de domínio do corpo, da vontade, etc. Isso dependerá de cada actor/performer. Também não cremos que essas experimentações radicais estejam intimamente relacionadas com a construção de personagens, no caso particular do actor — dizemos particular pois muitas performances, especialmente na *Body Art*, são verdadeiras provas do estoicismo do senso comum, provas de *endurance*, de resistência e pouco, na verdade, tem a ver com o corpo tal como procuramos apresentar; de facto, no nosso entender, como veremos mais adiante, a *Body Art* trata mais de um *Self Art*, da construção de um eu-narcísico com uma certa subjectividade tratando o corpo exactamente da mesma forma, senão por vezes mais radicalmente e próximo das descrições das punições violentíssimas como a que abre o Vigiar e Punir.

Tal como iremos argumentar, a partir da teoria das séries e fazendo um reaproveitamento do *fantasma* sem o peso negativo que arrasta, a construção da personagem muito pouco tem a ver com memórias afectivas e possessões. A *potência de futuro*, essa reserva capital, é somente uma inscrição de singularidades, uma estriagem que pode ser revisitada podendo tornar-se parte de uma *história*, ou simplesmente uma resistência à estratificação subjectivante. De uma forma ou de outra, a construção é um *encontro* de séries de singularidades, constituindo blocos de afectos-perceptos, de

um corpo com as de outro corpo (de palavras, por exemplo). Se Deleuze e Guattari apelam a uma precaução na construção do seu CsO, sentenciando a necessidade de, na experimentação, guardar um pouco de estratificação, esta *potência de futuro*, enquanto ganho da experiência e da experimentação, é como os marcos geodésicos, fogachos ou pequenos faróis indicando uma parte de horizonte com determinada forma e uma certa organização de elementos, que pode ser recuperada na resolução de uma situação problemática. Isto não é uma memória, simplesmente o esquema de uma distribuição de singularidades que, ou pode ser repetida, ou catapultada na criação de um novo esquema.

Veremos, agora, como a técnica disciplinar pode ser re-orientada da posição mimética, diagramatizante, produtora do corpo-quotidiano, para a posição poiética, singramática e produtora do corpo-extra-quotidiano. Para tal, analisaremos alguns vectores de trabalho, tal como a *escuta*, a relação consciência-atenção, a noção de *fantasma de cena* como contra-proposta ao naturalismo no trabalho do actor, bem como questionaremos algumas ideias de directores teatrais as quais infundem e vêm ao *encontro* do nosso projecto.

## 7. *Ascese ao encontro de uma Vida*

O propósito das técnicas e práticas das artes do corpo será menos a construção de uma subjectividade, de um eu, do que a desconstrução dessa mesma subjectividade e desse eu monólito. Menos a construção de um corpo como meio capaz e eficaz para fins artísticos, do que a procura das suas potências para libertar a vida onde ela está presa, como diz Deleuze sobre a arte. É nesse sentido, também, que entendemos a *ascese*, um incessante exercício de práticas e técnicas procurando evitar qualquer estratificação de uma subjectividade e de uma significância. Assim, a análise das práticas e técnicas do corpo, pautando-se por questões biológicas, fisiológicas, sociais, políticas e filosóficas, deverá incidir no modo como se faz a passagem, para usar os conceitos de Eugenio Barba, de um corpo-quotidiano para um corpo-extra-quotidiano, um corpo a caminho da sua máxima potência e ao encontro de *uma Vida* impessoal e imanente.

### 7.1. *Do fantasma. Notas para o fantasma de cena, parte i.*

Eis quando o *fantasma* acontece. Quando o Acontecimento, em acção em todo o processo tracejante do Falo, deixa um traço na *superfície metafísica*. Não se trata somente de um encadeamento de acções desejadas e acções realizadas em oposição (resultado de uma denegação) numa superfície física, há, outrossim, um traçado virtual num segundo ecrã. A denegação da acção realizada é o que afirma o salto de uma superfície para outra.<sup>429</sup> O filósofo identifica o aparecimento do *fantasma* precisamente neste momento transformador, neste salto ou nesta dobragem-desdobragem de superfícies. Ele é o traçado de castração ou a ferida narcísica. E só assim pode ser, para Deleuze, porque o *fantasma* tem uma capacidade singular de passagem caracterizada por dois “traços fundamentais”.<sup>430</sup> Por um lado, enquanto acontecimento, tem uma aptidão de se colocar na fronteira podendo assim transpor estados psíquicos, movimenta-se sobre “uma linha que reúne e distribui sobre duas faces o interior e o exterior”,<sup>431</sup> por outro lado, arrasta a sua própria origem, definida pelo filósofo como paradoxal, porque não é outra coisa senão um resultado — transformação da linha do *falo* em linha de castração, desvanecimento das imagens do pai e da mãe — de uma acção diferente da própria acção (diferença entre acção desejada e acção realizada, todo o plano da denegação), resultado esse que necessita de uma outra superfície de inscrição. E essa

<sup>429</sup> Vd. capítulo 5.2. acima.

<sup>430</sup> DELEUZE, 1969: 253. “traits fondamentaux”.

<sup>431</sup> *Ibid.* “une ligne qui réunit et distribue sur deux faces l'intérieur et l'extérieur”.

origem mantém-se exterior ao que a produz, “[é] o mesmo que dizer que o começo está verdadeiramente no vazio, suspenso no vazio. Ele é *with-out*”.<sup>432</sup>

Por outras palavras, enquanto que, por um lado, remete para a superfície física, a inscrição do resultado só pode ser realizada noutra lado. Há deveras uma marca corporal — organização, distribuição, formação de zonas e da superfície erógena — mas há também a marca do incorporal, “[o] traçado da castração como sulco mortal torna-se fenda do pensamento, que marca sem dúvida a impotência em pensar, mas também a linha e o ponto a partir dos quais o pensamento investe a sua nova superfície”.<sup>433</sup> A superfície física projecta-se na superfície metafísica e nessa projecção arrastam-se igualmente a profundidade e a altura com seus simulacros e ídolos. E tudo isso é possível porque a própria libido se transforma, se dessexualiza, devém neutra, energia própria à superfície — a qual, posteriormente e já desenvolvida nos termos de um plano de imanência, terá um valor de intensidade igual a zero para que as singularidades possam circular na sua máxima força ou potência. Assim, pode o fantasma “representar os acontecimentos puros que são como um só e mesmo Resultado no segundo grau”.<sup>434</sup>

Com esta projecção o *fantasma* recupera toda uma «história» e transforma-a, metamorfoseia-a através da sublimação e da simbolização. A primeira refere-se a essa mudança ou salto do traçado de castração a fenda do pensamento, a projecção na segunda tela ou superfície do que habitava na física ou sexual; enquanto que a segunda indica o próprio investimento do pensamento sobre a sua superfície. É por esta dupla operação que Deleuze afirma a particular aptidão de uma passagem ou posicionamento na fronteira, no entre-deois: virando-se para a castração, esse acontecimento, o *fantasma*, põe em movimento o seu começo na superfície do pensamento, retira do corporal o incorporal, isola um *aliquid*, um infinitivo para cada coisa, “para cada corpo e qualidade, cada sujeito e predicado, cada acção e paixão”,<sup>435</sup> colocando cada acontecimento em comunicação num só, numa mesma linguagem e “sob um mesmo «ser» em que são pensados”.<sup>436</sup> É, portanto, com o *fantasma* que se dá o salto para o pensamento e a criação do novo:

<sup>432</sup> *Ibid.*: 254. “est vraiment dans le vide suspendu dans le vide. Il est *with-out*”. Em inglês no original.

<sup>433</sup> *Ibid.* “Le tracé de la castration comme sillon mortel devient cette fêlure de la pensée, qui marque sans doute l'impuissance à penser, mais aussi la ligne et le point à partir desquels la pensée investit sa nouvelle surface.”

<sup>434</sup> *Ibid.* “représenter les événements purs qui sont comme un seul et même Résultat au second degré”.

<sup>435</sup> *Ibid.*: 257. “pour chaque corps et qualité, chaque sujet et prédicat, chaque action et passion”.

<sup>436</sup> *Ibid.*: 258. “sous un même «être» où ils sont pensés”.

“Eis porque é o lugar do eterno retorno [da criação do novo]. Ele não cessa de mimetizar o nascimento de um pensamento, de recomeçar a dessexualização, a sublimação, a simbolização tomadas no vivo, operando este nascimento. E, sem este recomeço intrínseco, ele não integraria o seu outro começo, extrínseco”.<sup>437</sup>

Lugar do novo, do eterno retorno, não só pela sua capacidade de recomeço mas, também, porque dirigindo a efectuação do acontecimento nesta nova superfície, pela sua duplicação, ele possibilita a contra-efectuação, agarra o sentido do incorporal, “que contém o seu segredo, isto é, o princípio, a verdade e finalidade, a quase-causa”.<sup>438</sup> Obviamente há toda uma dimensão de perigo no decorrer do processo, dimensão que Deleuze ao longo da sua obra nunca cessou de estar atento e de salvaguardar, mesmo na mais radical das experimentações — o cuidado a ter-se na construção de um CsO, o perigo sempre iminente por que passa uma *linha de fuga*, o frágil equilíbrio que vai de uma *máquina de guerra* a uma *máquina suicidária*, por exemplo. Também aqui Deleuze atenta aos possíveis riscos; a queda do *fantasma* no seu salto quedando no entre-dois das superfícies, na qual a castração quebra o tracejado afundando-se e impedindo a sublimação, levando o pensamento ao “seu ponto de impotência”.<sup>439</sup> Se se afundar cairíamos na psicose, ocorrendo a sublimação bem sucedida alcançaríamos uma certa «normalidade»<sup>440</sup> e “entre as duas toda a neurose, no carácter ambíguo de Édipo e da castração”.<sup>441</sup> Tudo isto é um sinal de um prolongado combate no corpo e do Corpo, como entidade psicofísica — que sempre foi e sempre terá sido, entidade que as obras do neurologista António Damásio nos tem vindo a mostrar —; e um combate apresentado por Deleuze dando-se na superfície sexual e atravessando toda a humanidade, bem como em menor grau as espécies, o confronto entre a boca e o cérebro. De um lado temos a boca como órgão, por excelência, das profundidades e da superfície, que introjecta e projecta os alimentos e os dejectos, boca-cloaca; do outro, o cérebro como espaço físico de uma superfície do pensamento, metafísica, tópica de inscrição dos incorporais, “onde todos os acontecimentos se inscrevem e simbolizam”;<sup>442</sup> e somente com uma desterritorialização e consequente territorialização do cérebro, expressa como

<sup>437</sup> *Ibid.*: 256. “C’est pourquoi il est le lieu de l’éternel retour. Il ne cesse de mimer la naissance d’une pensée, de recommencer la déssexualisation, la sublimation, la symbolisation prises sur le vif opérant cette naissance. Et, sans ce recommencement intrinsèque, il n’intégrera pas son autre commencement, extrinsèque”.

<sup>438</sup> *Ibid.*: 258. “qui en contient le secret, c’est-à-dire le principe, la vérité et finalité, la quasi-cause”.

<sup>439</sup> *Ibid.* “son point d’impuissance”.

<sup>440</sup> As aspas deverão ser sempre e necessariamente apostas à normalidade, não só por ser uma construção, como exemplarmente nos mostrou Foucault, como igualmente, assevera Deleuze, “la sexualité (...), déjà par elle-même, est une sublimation «moins russie»”, *ibid.*: 261.

<sup>441</sup> *Ibid.*: 258. “entre les deux toute la névrose, dans le caractère ambigu d’Œdipe et de la castration”.

<sup>442</sup> *Ibid.*: 259. “où tous les événements s’inscrivent et symbolisent”. Vd. igualmente a nota de rodapé.



vitória deste sobre a boca, se pode alcançar, já não a voz mas as palavras, a linguagem. É preciso, pois, retornar ao tema das séries de modo a explicitar, na ordem da linguagem, este salto.

Para Deleuze só se pode, efectivamente, falar de séries a partir da posição depressiva, já que na profundidade tudo se compõe por blocos de corpos sem órgãos (ou seria melhor usar a irónica expressão de Žižek órgãos sem corpos para a profundidade?), tumulto de letras sem se articularem, ou por sequências de objectos-parciais projectados e introjectados capazes de ser destacados, “de explodir e fazer explodir”.<sup>443</sup> Só após a separação e isolamento das pulsões sexuais das pulsões de conservação e de morte na posição depressiva, implicando a organização de uma superfície, se criam as séries. Neste caso específico, da formação do corpo erógeno conjuntamente com a história sexual da linguagem, três séries distintas são apresentadas: pré-genital, fálica e Edipiana (falocastração). A primeira, como observámos, produz-se em torno das singularidades que reinam as zonas erógenas entrando em comunicação com outras singularidades; mas também acrescenta Deleuze — se identificarmos a posição a uma estrutura ela só se pode constituir na presença de duas séries — associada à posição depressiva uma série de imagens projectadas sobre a zona, “isto é, objectos susceptíveis de assegurar à zona uma satisfação auto-erótica”,<sup>444</sup> com a particularidade de se fazerem coextensivos às zonas ou superfícies parciais.<sup>445</sup> A sua forma é extremamente simples, é homogénea, articula as singularidades/objectos de forma sucessiva ou por contracção e a comunicação estabelece-se por conexão. O segundo tipo de série, no decorrer do surgimento do *falo* com a transformação e assimilação das múltiplas superfícies numa só, vem complicar a organização precedente, já que combina as séries anteriores. Assim, o que era homogéneo torna-se heterogéneo segundo “uma condição de *continuidade* ou *convergência*” e as sínteses formadas são de “*coexistência* e de *coordenação*”,<sup>446</sup> estabelecendo-se uma conjunção entre as diferentes séries. A conjunção das séries motivada pela concordância fálica, fazendo coexistir ídolos pré-edipianos, ou pré-genitais, com imagens edipianas (bloco mãe-pai e sequente separação), confluem em dois acontecimentos próprios da teoria freudiana do traumatismo — um acontecimento infantil articulando-se com um da puberdade — que entram em ressonância enquanto duas séries e pelo *fantasma*. Essa é uma das diferenças propostas por Deleuze; não se trata de dois acontecimentos mas bem duas séries, as quais, entrando em ressonância, dão início ao processo do *fantasma* permitindo a este destacar o Acontecimento. Chegamos, portanto, à terceira figura serial na qual as

<sup>443</sup> *Ibid.*: 261. “d'éclater et de faire éclater”.

<sup>444</sup> *Ibid.*: 262. “c'est-à-dire des objets susceptibles d'assurer à la zone une satisfaction auto-érotique”.

<sup>445</sup> Sobre os diferentes modos como os objectos se tornam coextensivos Vd. *ibid.*

<sup>446</sup> *Ibid.* “une condition de *continuité* ou de *convergence* (...) *coexistence* et de *coordination*”. Itálico do autor.

séries são tidas por heterogêneas em absoluto — já não há a continuidade e convergência anterior —, elas são completamente divergentes e ressoam por essa mesma razão e a sua comunicação instaure-se por uma ramificação cuja síntese se diz disjuntiva. O que esta terceira forma serial nos traz, aquilo que vem ao cimo com a ressonância e o constituir do Acontecimento e que fomenta, afinal, o salto para a linguagem, é uma compreensão do que já antes se encontrava pré-compreendido. A criança já estava mergulhada na linguagem, já formava relações; primeiro, com todo esse mundo de ruídos, depois pela captação mais precisa e impositiva de uma *Voz*, que conduz a uma dimensão pré-linguística:

“É justamente isso que a criança extrai da voz, no desfecho da posição depressiva: uma aprendizagem dos elementos formadores antes de toda a compreensão das unidades linguísticas formadoras. No fluxo contínuo da voz que vem do alto a criança recorta os elementos de diferentes ordens arriscando-se a dar-lhes uma função ainda pré-linguística em relação ao conjunto e aos diferentes aspectos da posição sexual”<sup>447</sup>

Toda esta sequência serial até chegar ao *fantasma* produz nada mais que palavras, enquanto efeitos de uma superfície — somente física e ainda não metafísica. Ou seja, às três séries estaria agregada uma *aprendizagem* linguística que formalizaria um plano pré-linguístico — cremos, pela nossa parte, que já na profundidade se principia uma *aprendizagem*, a de confusas relações, fusões de ruídos criando uma massa indistinta, tal como no manto materiais diversos se fundem, explodem, se misturam, um caos de relações e misturas, porque já nesse momento de desenvolvimento o corpo é marcado por tudo, o que torna mais significativa a razão pela qual Deleuze pode afirmar um infra-sentido nos “barulho[s] da profundidade”,<sup>448</sup> são já *ritmos* que aí se formam; e não estaria o corpo de um recém-nascido, ainda tão pouco afectado por todas as forças exteriores, os vários dispositivos, etc., mais afeito, mais desperto a essa *aprendizagem* tão brilhante apresentada por Deleuze com a imagem do *nadador* e da *onda*?

Às zonas erógenas estariam ligadas a aprendizagem e captação de fonemas (ideia que vai buscar ao psicanalista Serge Leclaire);<sup>449</sup> a concordância fálica com o encadear das zonas, o

<sup>447</sup> *Ibid.*: 268. “C'est bien cela que l'enfant extrait de la voix, à l'issue de la position dépressive : un apprentissage des éléments formateurs avant toute compréhension des unités linguistiques formées. Dans le flot continu de la voix qui vient d'en haut, l'enfant découpe les éléments de différents ordres, quitte à leur donner une fonction encore pré linguistique en rapport avec l'ensemble et les différents aspects de la position sexuelle.”

<sup>448</sup> *Ibid.*: 272. “bruit de la profondeur”.

<sup>449</sup> Vd. *ibid.*: 269-270. Serge Leclaire fala de uma aprendizagem e inscrição de «letras» no corpo, na verdade, bem interessante e que se conecta com a nossa ideia anteriormente exposta e inspirada por Maxine Sheets-Johnstone, uma localização da disposição da linguagem no corpo, sua relação íntima derivada também, afirmamos agora com maior segurança, desta história sexual da linguagem, a partir de uma análise das micro-percepções, dos modos como a vocalização de vogais ou palavras vibram em pontos específicos no corpo.

encadear de fonemas na construção de morfemas; e a Édipo com o falo-castração a criação de semantemas. Como estes três momentos se acorrentam, as séries condicionam os elementos formadores da linguagem, como são, por sua vez, condicionadas pelos elementos num movimento reactivo circular. E como “estes elementos não se organizam em unidades linguísticas formadas que poderiam designar coisas, manifestar pessoas e significar conceitos”,<sup>450</sup> não têm outra expressão e referência que a sexual, “como se a criança aprendesse a falar sobre o seu próprio corpo, os fonemas remetendo às zonas erógenas, os morfemas ao falo de concordância, os semantemas ao falo de castração”.<sup>451</sup> Eles são somente um efeito de superfície, palavras sem linguagem, efeitos que aguardam a sua quase-causa, efectuação suspensa à espera da sua contra-efectuação com a chegada do *fantasma*.

Essas duas séries divergentes ressoando entre si marcam, para Deleuze, o princípio externo do *fantasma*. A ressonância induz um movimento pendular no *fantasma* permitindo-lhe percorrer as várias séries, um movimento de dessexualização movida pelas pulsões de morte da profundidade e o “instinto de morte especulativo”<sup>452</sup> — abordaremos já de seguida a questão da morte e como comunica com o *fantasma*, o Acontecimento e a superfície metafísica. O movimento é forçado e, por isso mesmo, carrega ameaças para o desenvolvimento da linguagem,<sup>453</sup> mas, por outro lado, implica a abertura da superfície metafísica a uma maior amplitude, podendo assim acolher os objectos da profundidade — com esta implicação da profundidade numa superfície mais ampla vemos, assim, apoiada a nossa ideia de que também a profundidade desempenha um papel no salto para a linguagem, a profundidade nunca deixa de estar presente ou influenciar as diferentes posições de altura e superfície. Assim pode Deleuze definir o instinto de morte especulativo como “o conjunto do movimento forçado e superfície metafísica [em] sua amplitude inteira”.<sup>454</sup> Através desta inclusão da profundidade até então desacreditada, ou melhor, perdida pela sua própria ausência de séries, inclusão que dota o movimento com o seu carácter forçado, o *fantasma*, finalmente, se compõe por quatro séries (séries sexuais e série profundidade-superfície metafísica) e dois movimentos: o primeiro movimento é de ressonância das séries sexuais, o qual induz o movimento forçado, “que ultrapassa a base e os limites da vida, afundando-se no abismo dos corpos, mas

<sup>450</sup> *Ibid.*:271. “ces éléments ne s'organisent pas en unités linguistiques formées qui pourraient désigner des choses, manifester des personnes et signifier des concept”.

<sup>451</sup> *Ibid.* “comme si l'enfant apprenait à parler sur son propre corps, les phonèmes renvoyant aux zones érogènes, les morphèmes au phallus de raccordement, les sémantèmes au phallus de castration”.

<sup>452</sup> *Ibid.*: 279. “l'instinct de mort spéculatif”.

<sup>453</sup> *Ibid.* “le plus grand danger de ce mouvement forcé, c'est la confusion des extrêmes, ou plutôt la perte de toutes choses dans la profondeur sans fond, au prix d'une débâcle généralisée des surfaces”.

<sup>454</sup> *Ibid.* “l'ensemble du mouvement forcé, et surface métaphysique son amplitude entière”.

também abrindo-se sobre uma superfície mental, fazendo nascer assim as duas novas séries entre as quais se trava toda a luta”<sup>455</sup> entre boca e cérebro. A batalha é ganha precisamente quando a superfície metafísica suplanta o movimento pendular do *fantasma* e inscreve o verbo sobre a superfície, o segundo resultado, o Acontecimento enquanto verbo no infinitivo. *Comer* torna-se no “atributo noemático brilhante que não se confunde com uma qualidade, mas sublima-a”<sup>456</sup> libertando a boca para o *falar*. *Falar* e *pensar* aproximam-se por significarem ambos *comer*, mas aproximam-se partilhando esse par conjugado desenvolvido por Deleuze desde DR, o par *virtual-actual*:

“O verbo é, pois, *falar*, que significa *comer-pensar* na superfície metafísica e que faz com que o acontecimento sobrevenha às coisas consumíveis como o exprimível da linguagem e que o sentido insista na linguagem como a expressão do pensamento. *Pensar* significa, pois, da mesma forma *comer-falar*, comer como «resultado», falar como «tornado possível». (...) Mas falar, no sentido completo da palavra, supõe o verbo e passa pelo verbo, que projecta a boca sobre a superfície metafísica e a preenche com acontecimentos ideais dessa superfície: o verbo é a «representação verbal» inteira e o mais alto poder afirmativo da disjunção (univocidade para o que diverge)”<sup>457</sup>

O que a história sexual da linguagem propõe clarificar é a íntima relação entre as superfícies física e metafísica, ou como a organização e desenvolvimento de um corpo erógeno funda, ou prefigura, para usar o termo de Deleuze, a organização e surgimento da linguagem. Mas se, por um lado, a sexualidade está presente e por todo o lado na formação do corpo, na separação das pulsões, na associação das primeiras palavras, sendo ela, pelo *falo*, a primeira fronteira no par comer-pensar, boca-cérebro; por outro lado, a sexualidade tem de ser reduzida a um estado latente, neutralizada, tem de atravessar um processo, o corpo e o par boca-cérebro, de dessexualização. Porém, surge aqui o último e maior paradoxo do *fantasma*, porque ao dar início ao seu movimento intrínseco, o da dessexualização, também retoma o seu início extrínseco estritamente sexual: “uma energia dessexualizada investe ou reinveste um objecto de interesse sexual enquanto tal — e se ressexualiza assim [a superfície metafísica] de um novo modo”<sup>458</sup>. Este é, no entender do filósofo, o mecanismo

<sup>455</sup> *Ibid.*: 280. “qui dépasse la base et les bornes de la vie, s'enfonçant dans l'abîme des corps, mais aussi s'ouvrant sur une surface mentale, faisant naître ainsi les deux nouvelles séries entre lesquelles se livre toute la lutte”.

<sup>456</sup> *Ibid.* “l'attribut noématique brillant qui ne se confond pas avec une qualité, mais la sublime”.

<sup>457</sup> *Ibid.*: 280-281. “Le verbe, c'est donc *parler* qui signifie *manger-penser* sur la surface métaphysique, et qui fait que l'événement survient aux choses consommables comme l'exprimable du langage, et que le sens insiste dans le langage comme l'expression de la pensée. *Penser* signifie donc aussi bien *manger-parler*, manger comme «résultat», parler comme «rendu possible». (...) Mais parler, au sens complet du mot, suppose le verbe et passe par le verbe, qui projette la bouche sur la surface métaphysique et la remplit des événements idéaux de cette surface: le verbe est la «représentation verbale» tout entière, et le plus haut pouvoir affirmatif de la disjonction (univocité pour ce qui diverge)”. Itálico do autor.

<sup>458</sup> *Ibid.*: 283. “une énergie déssexualisée investit ou réinvestit un objet d'intérêt sexuel en tant que tel - et se re-sexualise

geral da perversão como arte da superfície em oposição à subversão de profundidade. A perversão é esse investimento de um objecto sexual por uma energia dessexualizada e só toma o seu aspecto mais negativo — esse que toda a gente tem uma opinião, ou cai na trama da imoralidade, da ilegalidade, do crime — por um processo de regressão à profundidade, onde as pulsões sexuais ainda se encontram conectadas, misturadas às pulsões de morte, devoradoras e destruidoras.

### 7.2. Pensamento, simulacro e *fantasma*. Notas para o *fantasma de cena*, parte ii.

Aquilo que força a pensar é um *encontro*. O *encontro*, aqui, tem três características:

1) ele só pode ser sentido, sem qualquer relação com outras faculdades, nem lembrado, nem imaginado, nem concebido, somente faz nascer a sensibilidade no sentido. O seu objecto é um signo, é o ser do sensível e igualmente o insensível: “(...) precisamente do ponto de vista da reconhecimento, isto é, do ponto de vista de um exercício empírico em que a sensibilidade só apreende o que poderá também ser apreendido por outras faculdades e em que a sensibilidade se refere, sob um senso comum, a um objecto que deve ser também apreendido por outras faculdades”.<sup>459</sup> Este *sentiendum*, ou o ser do sensível, assim o define Deleuze, eleva a sensibilidade a um limite, ao exercício transcendente; e a sensibilidade entra num jogo discordante e os seus órgãos tornam-se metafísicos.

2) o *sentiendum* força a alma a colocar um problema, como se o signo fosse o portador do problema. Nesse momento entra em acção a memória, mas igualmente o esquecido na memória. O *sentiendum* força a memória a recordar-se de um *memorandum*.

3) a acção forçada desse *memorandum* sobre o pensamento, de modo a que este apreenda “aquilo que só pode ser pensado, o *cogitandum*”,<sup>460</sup> o ser do inteligível, enquanto última potência do pensamento, como também o seu impensável.

Todo este movimento, que vai do *sentiendum* ao *cogitandum*, é a violência daquilo que força a pensar. Ora, esse signo do *encontro* é um conceito — não ainda o conceito tratado em *O que é a filosofia?* — que designa um acaso ideal, uma necessidade absoluta e que revela uma estranheza. O *encontro* é o arrombamento do signo coagindo o pensamento. É uma batalha com um inimigo mas que não termina com a morte, antes com núpcias. Melhor será defini-lo como *combate* no sentido

---

ainsi sur un nouveau mode”.

<sup>459</sup> *Ibid.*: 182. “précisément du point de vue de la reconnaissance, c'est-à-dire du point de vue d'un exercice empirique où la sensibilité ne saisit que ce qui pourra l'être aussi par d'autres facultés, et se rapporte sous un sens commun à un objet qui doit être aussi appréhendé par les autres facultés”.

<sup>460</sup> *Ibid.*: 183. “ce qui ne peut être que pensé, le *cogitandum*”. Itálico do autor.

exposto ulteriormente no capítulo “Para acabar com o juízo”<sup>461</sup> de *Crítica e Clínica* (CC).

Tal como Deleuze procura esclarecer ao destrinçar o sistema de crueldade, o *combate* substitui o juízo e surge contra ele: Porém, a arena de tal *combate* é o próprio *combatente*, combate entre as partes que o constituem, as suas forças e potências. Há *combates* exteriores, contra figuras, instituições, o Outro, etc., mas esses só serão justificados a partir dos *combates-entre*. Outros são os combates entre si, de si a si, o da apropriação de forças, o modo como uma força se engrandece apropriando-se de outras forças reunindo-as num novo bloco, num devir. No *encontro*, nesse peculiar *combate*, entretanto, todas as faculdades se desregulam, são puxadas ao limite de cada uma, cada uma por si, cada uma colocada frente ao seu limite até se descobrir a paixão de pensar, porque: “Triplo limite da última potência. Cada faculdade descobre, então, a paixão que lhe é própria, isto é, a sua diferença radical e a sua eterna repetição, o seu elemento diferencial e repetidor, como a geração instantânea do seu acto e o eterno reexame do seu objecto, a sua maneira de nascer já a repetir”.<sup>462</sup> Portanto, no pensamento, para o pensamento, tudo parte de uma sensibilidade ao rubro. É uma intensidade que choca o pensar no pensamento, é o *encontro* tal como o objecto do *encontro* que intensifica a sensibilidade. Pensar é criar, é fazer nascer o acto de pensar no pensamento. Ora, nesta densa trama, que é o próprio *combate* de Deleuze entre uma certa filosofia e uma certa psicanálise, aquilo que nos parece ser um dos elementos chave do *encontro* é o *fantasma* enquanto *simulacro*, pois o “eterno retorno só diz respeito e faz retornar senão os simulacros, os fantasmas”.<sup>463</sup>

Deleuze define sucintamente o motivo da teoria das ideias de Platão como uma vontade de selecção, de fazer sobressair a diferença, “[d]istinguir a «coisa» mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro”;<sup>464</sup> e fá-lo de um modo dialético sustido pela ironia aplicada duplamente, por um lado com um confronto de contrários, entre termos rivais e, por outro, com a introdução de um mito que, parecendo suspender ou interromper a divisão, na verdade aprofunda muito mais a divisão selectiva, uma vez que, como narrativa de fundação com o seu movimento circular, permite erguer o modelo pelo qual os termos serão julgados. Mas se Deleuze se introduz na linhagem filosófica da reversão do platonismo, que ascende a Kant, Hegel e Nietzsche, a sua crítica não despende o motivo platónico, bem pelo contrário. Só por ele, abordando-o de forma singular,

<sup>461</sup> Vd. DELEUZE, 1993b: 158-169.

<sup>462</sup> *Id.*, 1993a: 186. “Triple limite de la dernière puissance. Chaque faculté découvre alors la passion qui lui est propre, c'est-à-dire sa différence radicale et son éternelle répétition, son élément différentiel et répétiteur comme l'engendrement instantané de son acte et l'éternel ressassement de son objet, sa manière de naître en répétant déjà”.

<sup>463</sup> *Ibid.*: 165. “L'éternel retour ne concerne et ne fait revenir que les simulacres, les phantasmes”.

<sup>464</sup> *Id.*, 1969: 292. “Distinguer la « chose » même et ses images, l'original et la copie, le modèle et le simulacre”.

pode alcançar a reversão presente na própria filosofia de Platão, apresentada pelo filósofo grego, pois como nos informa “à força de buscar do lado do simulacro e de se debruçar sobre o seu abismo, Platão, no clarão de um instante, descobre que não é simplesmente uma falsa cópia, mas que põe em questão as próprias noções de cópia... e de modelo”.<sup>465</sup>

Deleuze faz notar que, no problema exposto no *Sofista*, por exemplo, a distinção de rivais não se realiza entre essência e aparência, ou imagem e cópia, ou inteligível e sensível, mas bem entre duas espécies de imagens, o bom pretendente e o falso pretendente, as imagens bem ou mal fundadas no seio das imagens-ídolos: as *cópias-ícones* e os *simulacros-fantasmas*; com o propósito de salvaguardar as cópias face aos simulacros. O que está em questão neste confronto é a semelhança com o ídolo, relação produzida internamente mais do que pela sua forma exterior, pois é pelo que constitui internamente a Ideia que as relações se fabricam, ou seja, “é a identidade superior da Ideia que funda a boa pretensão das cópias e funda-a sobre uma semelhança interna ou derivada”,<sup>466</sup> pela sua essência. Contudo, diz-nos o filósofo, falha-se a questão essencial quanto à diferença de natureza entre simulacro e cópia se se perdurar a noção de que o simulacro é somente uma cópia de uma cópia, uma cópia degradada. A diferença é interna: a cópia é uma imagem dotada de semelhança, enquanto o simulacro não possui semelhança com a imagem. Na verdade, o simulacro pode possuir, ou possui mesmo, uma semelhança exterior tal como o catecismo cristão no-lo demonstra.

Segundo Deleuze o catecismo acentuou o carácter demoníaco, ou seja separatista, do simulacro, quando o animal humano perdeu a sua semelhança com Deus mantendo, porém, a sua imagem, saindo da sua existência moral entrando numa existência estética. Assim, se o simulacro produz um efeito de semelhança o mesmo terá de ser reconhecido como “efeito de conjunto, exterior e produzido por meios completamente diferentes daqueles que se acham em acção no modelo”.<sup>467</sup> O modelo da cópia é o Mesmo, as suas semelhanças relacionam-se com a essência do Mesmo, outro modelo é o dos simulacros, “um modelo do Outro de onde decorre uma dissemelhança interiorizada”.<sup>468</sup> A própria noção de imitação vê-se condicionada segundo o modelo que guia a sua produção. No caso de uma cópia a imitação é boa, já que reproduz a semelhança

<sup>465</sup> *Ibid.*: 295. “à force de chercher du côté du simulacre et de se pencher sur son abîme, Platon dans l'éclair d'un instant découvre qu'il n'est pas simplement une fausse copie, mais qu'il met en question les notions mêmes de copie... et de modèle”.

<sup>466</sup> *Ibid.*: 296. “c'est l'identité supérieure de l'Idée qui fonde la bonne prétention des copies, et la fonde sur une ressemblance interne ou dérivée”.

<sup>467</sup> *Ibid.*: 297. “un effet d'ensemble, tout extérieur, et produit par des moyens tout différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le modèle”.

<sup>468</sup> *Ibid.* “un modèle de l'Autre dont découle une dissemblance intériorisée.”

interior com o modelo, produz segundo as relações e proporções constitutivas da essência, da Ideia. Todavia, com o simulacro e a ideia de uma semelhança estritamente exterior, a imitação é coberta de noções negativas, más, produz uma simulação, o efeito de semelhança, o qual, para Platão, traduz um valor improdutivo:

“o simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar. É porque não as domina que ele experimenta uma impressão de semelhança. O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com o seu ponto de vista. Em suma, há no simulacro um devir-louco, um devir-ilimitado como o do Filebo em que o «mais e o menos vão sempre à frente», um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual.”<sup>469</sup>

Para Deleuze, portanto, Platão funda a filosofia segundo os critérios do modelo do Mesmo e do Semelhante; e muito do seu esforço terá sido despendido na procura de limitar esse devir, torná-lo semelhante para, enfim, elevar os ícones e solapar os simulacros. “A cópia platónica é o Semelhante”<sup>470</sup> e com o modelo do Mesmo vem todo um projecto filosófico que impõe uma pura identidade a que deve corresponder uma similitude imitativa exemplar. Na sua alçada, a representação deve impôr os limites, seleccionar e dirimir os rivais, soterrar o devir e exigir o Mesmo e o Semelhante. É, porém, com a experiência estética — a existência para a qual fomos lançados, *desagraciados*, por assim dizer — e a sua relação com a obra de arte, a dualidade inerente à própria estética enquanto teoria do sensível, ou da sensibilidade, da experiência possível, por um lado e, por outro, a experiência real e a sua reflexão teórica que Deleuze leva a reversão à letra, puxa ao seu limite.

Antes de mais há que considerar toda a obra de arte moderna e consequente como experimentação, pois só ela pode ligar os dois sentidos da experiência, ou melhor, que as condições da experiência geral se tornem nas condições da experiência real.<sup>471</sup> O filósofo observa que, no caso da obra literária, há certos procedimentos de construção narrativos permitindo a exploração de

<sup>469</sup> *Ibid.*: 298. “le simulacre implique de grandes dimensions, des profondeurs et des distances que l'observateur ne peut pas dominer. C'est parce qu'il ne les domine pas qu'il éprouve une impression de ressemblance. Le simulacre inclut en soi le point de vue différentiel; l'observateur fait partie du simulacre lui-même, qui se transforme et se déforme avec son point de vue. Bref, il y a dans le simulacre un devenir-fou, un devenir illimité comme celui du Philèbe où «le plus et le moins vont toujours de l'avant», un devenir toujours autre, un devenir subversif des profondeurs, habile à esquiver l'égal, la limite, le Même ou le Semblable: toujours plus et moins à la fois, mais jamais égal”.

<sup>470</sup> *Ibid.*: 299. “La copie platonicienne, c'est le Semblable”.

<sup>471</sup> Sobre a questão da representação em Deleuze, vd. DELEUZE, 1993a; DELEUZE, 2002a; DELEUZE e GUATTARI, 1980; AAVV, 1996a; BOGUE, 2013; OLKOWSKI, 1999.



várias histórias simultâneas, histórias diferentes e divergentes, como na teoria das séries anteriormente referida; a unidade dessas séries revela-se como um caos constituído por círculos descentrados. Trata-se, para o filósofo, de uma potência da afirmação da heterogeneidade, potência que se descobre no próprio simulacro quando este sobe à superfície com a ressonância interna das séries e o movimento forçado que induz o *fantasma* e o rompimento das séries. Ressonância interna, movimento forçado, rompimento, não são só características do *simulacro-fantasma*, mas, igualmente, as condições da experiência real e a própria estrutura da obra de arte. Todavia, assevera, para se poder falar de simulacro “é preciso que as séries heterogêneas sejam realmente interiorizadas no sistema, compreendidas ou complicadas no caos, é preciso que a sua diferença seja *incluída*”.<sup>472</sup>

Este sistema de que fala, que põe em comunicação séries heterogêneas divergentes e elementos díspares, é apresentado por Deleuze como um sistema sinal-signo, do qual o sinal corresponde a uma estrutura que reparte as diferenças e coloca em comunicação os díspares; e o signo é o que se reparte nas bordas das séries, entre duas séries comunicantes. Se duas séries se assemelham, se o movimento forçado e a ressonância interna provocam o surgimento de uma semelhança, a mesma deve ser reconhecida e questionada pela posição que toma ou no seu estatuto. Como exemplo Deleuze cita uma fórmula de Lévi-Strauss: “só o que se parece difere [e] somente as diferenças se parecem”,<sup>473</sup> que traduz uma leitura da diferença no mundo a partir da semelhança. A primeira, para Deleuze, define o mundo das cópias e da representação, enquanto a segunda o mundo dos simulacros; uma dá-nos o mundo como ícone, a outra o mundo como fantasma. Se a primeira fórmula funda-se por uma identidade para todas as diferenças (cada diferença assemelhar-se-á a outra por essa identidade), já a segunda fórmula convida a reconhecer como efeito da própria diferença a semelhança, pois estabelecem-se ligações e relações entre diferenças sem a intervenção da identidade ou do idêntico. Para tal “[b]asta, contudo, que a disparidade constituinte seja julgada nela mesma, não se prejulgue a partir de nenhuma identidade preliminar e que tenha o *díspar* como unidade de medida e de comunicação”.<sup>474</sup> A semelhança é um produto ou efeito exterior da diferença interna. Assim, o simulacro alcança uma posição de importância equivalente ao ícone e as cópias, pois a sua relação não é com o Mesmo ou o Semelhante, nem mais já com o Outro, para

<sup>472</sup> DELEUZE, 1969: 302. “il faut que les séries hétérogènes soient réellement intériorisées dans le système, comprises ou compliquées dans le chaos, il faut que leur différence soit *incluse*”. Itálico do autor.

<sup>473</sup> *Ibid.*: 302. “«seul ce qui se ressemble diffère», «seules les différences se ressemblent»”. Igualmente em *Id.*, 1993a : 153.

<sup>474</sup> *Ibid.* “Il suffit pourtant que la disparité constituante soit jugée, en elle-même, ne préjuge d'aucune identité préalable, et qu'elle ait le *dispars* comme unité de mesure et de communication”. Itálico do autor.

Deleuze: o simulacro é uma potência positiva que não só nega o original e a cópia, como é o *reversor* temido por Platão. Pelo simulacro, com o simulacro “é a semelhança que se diz da diferença interiorizada, e a identidade do Diferente como potência primeira. O mesmo e o semelhante não têm mais por essência senão ser *simulados*, isto é, exprimir o funcionamento do simulacro”.<sup>475</sup> E não é apenas um reversor, mas principalmente aquele que destrona as figuras reais fazendo com que tudo coexista, reunindo os acontecimentos, a própria máquina do *fantasma*:

“Subindo à superfície, o simulacro faz cair sob a potência do falso (fantasma) o Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia. Ele torna impossível quer a ordem das participações, quer a fixidez da distribuição e a determinação da hierarquia. Instaura o mundo das distribuições nômadas e das anarquias coroadas. Longe de ser um novo fundamento, engole todo o fundamento, ele assegura um universal desabamento, mas como acontecimento positivo e alegre, como afundamento.”<sup>476</sup>

O que faz com que Deleuze associe o simulacro ao eterno retorno é exactamente esta asserção sobre a simulação como uma máscara, um processo de criação de efeitos que se seguem uns aos outros sem nunca chegar à máscara final, uma instauração do caos em vez de uma ordem: o simulacro é propriamente essa potência do falso. Se alguma coisa retorna no eterno retorno, afirma Deleuze, são as séries divergentes por elas mesmas e todas elas implicando e complicando as suas diferenças internas num caos; e o Mesmo e o Semelhante aparecem no eterno retorno como produtos do simulacro, suas simulações, ou enquanto simulados. Ou seja, o eterno retorno produz um Mesmo da diferença, do que difere e um semelhante do que está separado. É enquanto tal que o *fantasma* é o eterno retorno, porque este reúne num único simulacro, como se disse anteriormente que o *fantasma* reunia todos os acontecimentos num só Acontecimento. Porém, como tal, permanece selectivo, faz retornar somente a diferença, “o que selecciona são todos os procedimentos que se opõem à selecção. O que exclui, o que *não faz* retornar, é o que pressupõe o Mesmo e o Semelhante, o que pretende corrigir a divergência, recentrar os círculos ou ordenar o caos, dar um modelo e uma cópia”.<sup>477</sup>

<sup>475</sup> *Ibid.*: 303. “c'est la ressemblance qui se dit de la différence intériorisée, et l'identité, du Différent comme puissance première. Le même et le semblable n'ont plus pour essence que d'être *simulés*, c'est-à-dire d'exprimer le fonctionnement du simulacre”. Itálico do autor.

<sup>476</sup> *Ibid.* “En montant à la surface, le simulacre fait tomber sous la puissance du faux (phantasme) le Même et le Semblable, le modèle et la copie. Il rend impossible et l'ordre des participations, et la fixité de la distribution, et la détermination de la hiérarchie. Il instaure le monde des distributions nomades et des anarchies couronnées. Loin d'être un nouveau fondement, il engloutit tout fondement, il assure un universel effondrement, mais comme événement positif et joyeux, comme *effondement*”. Itálico do autor.

<sup>477</sup> *Ibid.*: 306. “Ce qu'il sélectionne, c'est tous les procédés qui s'opposent à la sélection. Ce qu'il exclut, ce qu'il *ne fait pas* revenir, c'est ce qui présuppose le Même et le Semblable, ce qui prétend corriger la divergence, recentrer les

### 7.3. Tempo e Actor em *Lógica do Sentido*.

Ora, antes de abordarmos a nossa proposta de *fantasma de cena*, queremos ainda tratar a questão do actor tal como ela surge nesta obra. O actor aparece no pensamento de Deleuze em estreita associação com o Acontecimento e a teoria do tempo no Acontecimento, essa divisão temporal em *Cronos* e *Aion*. A tríplice leitura do tempo com as suas sínteses, em Diferença e Repetição, é reduzida aqui a dois modos temporais, ou duas leituras simultâneas do tempo do Acontecimento. Com *Cronos* só o presente persiste e existe no tempo; o passado e o futuro transformam-se em duas dimensões do presente, ou melhor, constituem uma certa duração e extensão de um presente maior que os absorve, podendo-se igualmente dizer que passado e futuro indicam a ligação de um encadeamento de presentes consecutivos, as partes que ligam um presente ao presente que vem e ao presente que foi; e esse presente é o tempo de Deus, sendo ele o “círculo extremo ou envelope exterior”.<sup>478</sup> O que ele vive como presente é o nosso passado ou futuro, o nosso tempo presente é muito mais limitado que o de Deus. Esse limite do presente de *Cronos* é o que lhe dá o seu carácter corporal. Ele é o tempo das misturas, das incorporações, a passagem do presente é o processo de incorporação, enquanto o passado e o futuro são resto ou rasto das paixões de um corpo. Porém, como diz o filósofo, se uma paixão remete para uma acção sempre maior, então o presente divino é a unidade de todas as causas corporais onde tudo está misturado e se move simultaneamente. Ainda assim não faz com que esse presente seja ilimitado, pelo contrário, é próprio do presente delimitar, ser medida das acções e das paixões. Delimita infinitamente, a cadeia de presentes é infinita mas delimita-se em círculos que englobam cada presente, sendo cada presente um novo período cósmico idêntico ao anterior. É nesse sentido, por exemplo, que Deleuze o identifica ao eterno retorno do Mesmo. Por outro lado, tal como há a sujeição de uma paixão a uma acção maior, há um movimento relativo de cada presente que remete a um movimento absoluto “próprio ao mais vasto presente, que se contrai e se dilata em profundidade para absorver ou restituir no jogo dos períodos cósmicos os presentes relativos que ele envolve (abraçar-atear)”.<sup>479</sup>

*Cronos* mostra-se, então, como o movimento pautado dos presentes profundos. Todavia, crê Deleuze, essa regulação e delimitação é minada por um devir-louco que corrompe, um mau *Cronos*. Esse mau *Cronos*, assim parece, é a dimensão excessiva das sensações, a sua intensidade e qualidade, a qual ameaça os corpos por dentro, como que o desmedido de todo o corpo, “o devir

---

cercles ou ordonner le chaos, donner un modèle et faire une copie”. Itálico do autor.

<sup>478</sup> *Ibid.*: 190. “cercle extrême ou enveloppe extérieure”.

<sup>479</sup> *Ibid.*: 191. “propre au plus vaste présent, qui se contracte et se dilate en profondeur pour absorber ou restituer dans le jeu des périodes cosmiques les présents relatifs qu'il entoure (embrasser-embraser)”.

puro e desmesurado”,<sup>480</sup> o que subjaz na profundidade, o movimento de revolta do passado e do futuro sobre o presente corporal. É difícil não ler aqui, no modo como Deleuze recupera a condição de um *bom* e de um *mau Cronos*, o retorno da temática psicanalista das profundidades, alturas e superfícies, dos bons e maus objectos, que conduzirá ao nascimento do pensamento, da constituição do *fantasma* e da superfície metafísica. Os dois presentes convivem, o bom e o mau *Cronos*; e no bom o mau abre uma fenda, um corte profundo apresentada como um gesto suicida, tão semelhante ao movimento forçado e o salto que forma a superfície metafísica. Este salto ou corte abre no presente um “entre-tempo”<sup>481</sup> levando a que o tempo seja reconsiderado num outro plano, tomado por uma outra leitura, a de *Aion*.

A questão do *Aion*, primeiramente, prende-se ao *instante* opondo-se ao *agora* crónico, não é simplesmente a presença do devir-louco da profundidade na superfície. No *Aion* este *instante* é a insistência do passado e do futuro no presente, dividindo-o e subdividindo-o ao infinito. Como nos diz Deleuze, “é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem uns em relação aos outros o futuro e o passado”.<sup>482</sup> Se considerámos a subida do devir-louco da sua profundidade à superfície como uma sensação excessiva, exacerbada, que arromba o presente, um *agora* corporal explosivo, esse devir diz somente respeito à profundidade, a *Cronos*. Porém esse *agora* muda de natureza ao ser projectado na segunda tela, na superfície metafísica. O *Aion* e os seus *instantes* são o tempo dos incorporais e dos atributos e tudo nele se opõe a *Cronos*. *Aion* é ilimitado com os seus passados e futuros, mas finito pelo instante; e esse modo ilimitado é todo um processo de desencadeamento da cadeia dos presentes, deixa o tempo de ser circular para se tornar uma linha recta dirigindo-se em dois sentidos, “é a verdade eterna do tempo: *pura forma vazia do tempo*, que se libertou do seu conteúdo corporal presente e por aí se desenrolou o seu círculo”,<sup>483</sup> é o tempo do pensamento, do sentido e aquilo que faz surgir a linguagem.

Como tal, se o *fantasma* tem um tempo o seu é aiónico, pois o filósofo chega mesmo a afirmar que a linha do *Aion* é percorrida pelo Instante, fazendo a vez do elemento paradoxal cumprindo uma tripla função:

<sup>480</sup> *Ibid.*: 192. “devenir pur et démesuré”.

<sup>481</sup> ZOURABICHVILI, 2004: 11. “(...) il faut conclure que l'événement n'a pas lieu dans le temps, puisqu'il affecte les conditions même d'une chronologie. Bien plutôt marque-t-il une *césure*, une *coupure*, telle que le temps s'interrompt pour reprendre sur un autre plan (d'où l'expression «entre-temps»)”.

<sup>482</sup> *Ibid.*: 193. “c'est l'instant sans épaisseur et sans extension qui subdivide chaque présent en passé et futur, au lieu de présents vastes et épais qui comprennent les uns par rapport aux autres le futur et le passé”.

<sup>483</sup> *Ibid.*: 194. “est la vérité éternelle du temps: *pure forme vide du temps*, qui s'est libérée de son contenu corporel présent, et par là a déroulé son cercle”. Itálico do autor.

- 1) dividir e subdividir o presente nos dois sentidos simultaneamente, fazer surgir na linha o passado e o futuro prolongando-a infinitamente;
- 2) o instante extrai do presente a singularidade, ou um ponto singular que se projecta no passado e no futuro, dotando o acontecimento com os seus elementos;
- 3) com o processo de destacar as singularidades, o Instante traça a fronteira entre os corpos e a linguagem, é o *entre-dois*.

A questão que se coloca agora, ou neste instante, é a de saber se o *Aion* tem um presente, tal como *Cronos* contempla dois, o desmesurado da profundidade e o regulado da superfície, o presente da efectuação do corporal. Ora, o instante não deixa de ser um presente, um presente mascarado pelo passado e o futuro, pois a divisão “não é senão uma aparência”.<sup>484</sup> É o momento da *identificação* à quase-causa, é a contra-efectuação, o momento da *representação*:

“Este presente do *Aion*, que representa o instante, não é absolutamente como o presente vasto e profundo de *Cronos*; é o presente sem espessura, o *presente do actor, do bailarino ou do mimo, puro «momento» perverso*. É o presente da operação pura e não da incorporação. Não é o presente da subversão nem o da efectuação, mas da contra-efectuação, que impede aquele de derrubar este, que impede este de se confundir com aquele e que vem redobrar a dobra.”<sup>485</sup>

<sup>484</sup> *Ibid.*: 196. “ce n'est qu'une apparence”.

<sup>485</sup> *Ibid.*: 196-197. “Ce présent de l'Aiôn, qui représente l'instant, n'est pas du tout comme le présent vaste et profond de Chronos : c'est le présent sans épaisseur, le présent de l'acteur, du danseur ou du mime, pur «moment» pervers. C'est le présent de l'opération pure, et non de l'incorporation. Ce n'est pas le présent de la subversion ni celui de l'effectuation, mais de la contre-effectuation, qui empêche celui-là de renverser celui-ci, qui empêche celui-ci de se confondre avec celui-là, et qui vient redoubler la doublure”. Itálicos nossos. Também Merleau-Ponty faz referência ao mimo quando trata da operação da expressão, como nos faz lembrar Leonard Lawlor. Aqui, para Lawlor, Merleau-Ponty e Deleuze aproximam-se, já que a mímica, como vai para além da representação de um objecto ou acção, é uma mimésis poética, se assim podemos dizer, pelo poder de estilizar, produzindo uma obra de arte: “The mime’s activities are dependent not on the real object but on what is virtual in the object, on what was never real in the object. In other words, while caused by the present, the mime’s effectuations are not dependent on the present. Not dependent on the real, the Merleau-Pontean mime is able to carry the virtual to the nth power” (LAWLOR, 1998: 26). O mimo de Merleau-Ponty apresenta algumas semelhanças com o actor de Deleuze em *Lógica do Sentido*, no ponto em que a criação salta do tempo crónico, bem como, por essa razão, não joga ao nível das possibilidades mas das virtualidades. Enquanto que Merleau-Ponty aponta para a elevação do virtual a n potência, já Lecoq remete o mimo para a escuta dos ritmos: “The actor-mime uses talent to allow us to see what is invisible: hidden meaning. If I mime the sea, it is not about drawing waves in space with my hands to make it understood that it is the sea, but about grasping the various movements into my own body: *feeling the most secret rhythms to make the sea come to life in me and, little by little, to become the sea*. Next, I discover that those rhythms emotionally belong to me; sensations, sentiments, and ideas appear. I play it again, on a second level, and express the forces in it by giving my movements more precise shape: I choose and transpose, my physical impressions. I create another sea — the sea played with this ‘extra’ that belongs to me and which defines my style” (LECOQ, 2002: 69. Sublinhamos). Talvez esta diferença entre virtualidades e ritmos seja somente um uso diferente de uma mesma noção tomada pelos praticantes de dois domínios diferentes, o da teoria filosófica e o da prática teatral. De qualquer modo, também Deleuze, em *Mil Platôs*, apropria-se da noção de ritmo para os seus conceitos de *Ritornelo* e *devir*; como veremos no capítulo 8. Para nós e para o pensamento que procuramos aqui esboçar, o conceito de ritmo é bem mais importante, justamente no sentido em que Lecoq aponta, sentir o mais secreto ritmo de modo a dar vida ao mar e aos poucos e poucos tornarmo-nos (devirmos) mar. Jogar com os sentimentos, as sensações e as ideias num

Sabe-se que Deleuze não suportava o teatro, contudo, quer nesta obra, quer no seu livro com Carmelo Bene, onde nos apresenta um estudo sobre a obra do actor e encenador italiano, ou ainda no volume dedicado a Samuel Beckett (embora se trate mais das produções fílmicas do poeta irlandês), o filósofo debruça-se sobre o trabalho do actor, segundo vários pontos de vista. Em LS, como acima se pode verificar, assume um papel particular, bastante próximo da vontade estóica, da *pro-airesis*,<sup>486</sup> do sábio que espera o acontecimento.

A espera do sábio configura-se como o desejo de *encarnar* a quase-causa, o incorporal do acontecimento, deixar-se marcar na carne pelo incorporal, fazer com que o seu próprio corpo se transforme e se coloque no entre-dois, pois só com uma transformação, com um trabalho ascético — no sentido que apresentámos com Foucault —, parece-nos bem, pode o sábio, ou neste caso o actor/performer, contra-efectuar o acontecimento. Um trabalho que busca as ligações bloqueadas, desviadas, mas presentes, nas profundidades, pois o acontecimento já trabalha em nós com a sua efectuação. Daí a questão pertinente que Deleuze nos coloca: “como poderia, porém, o sábio ser quase-causa do acontecimento incorporal e por aí querer a sua encarnação se o acontecimento já não estivesse em vias de se produzir por e na profundidade das causas corporais?”.<sup>487</sup> Ora, Deleuze não nos fala deste trabalho, deste exercício experimental do corpo, das suas potências. Aliás, toda a questão da experimentação, embora levantada superficialmente com o simulacro e a obra de arte moderna, só ganha real estatuto conceptual com o AE e mais ainda em MP. Em LS Deleuze fala antes de representação e do seu uso. Mas não deveríamos entender a representação, aqui e em especial em certo teatro moderno e contemporâneo (em particular o teatro de *vanguarda*, começando com o futurismo, passando pelos grandes encenadores — Meyerhold, Vakhtangov, Grotowski, Kantor, Beckett, Bene, Robert Wilson, Suzuki, etc. — até a modelos já conceituados como os La Fura del Baus, Forced Entertainment, The Wooster Group, etc.) como um processo de experimentação? A representação neste tipo de teatro, que não se poderá chamar de realista — e muito menos naturalista —, não propõe a repetição do Mesmo e do Semelhante, uma verosimilhança intensa com a realidade, mesmo se construam cada peça como um modelo a ser repetido. A grande

---

segundo nível é ir ao encontro da impessoalização no plano poético do singrama, em busca das singularidades que compõem esses sentimentos, sensações e ideias, ir ao encontro dos ritmos das forças des-diagramatizando-as. Para tal há que tomar posse, apropriar-se das forças e dos ritmos, torná-los nossos e transformá-los noutra coisa, uma vez que a expressão que somos altera pela apropriação a expressão anterior do mar, por exemplo. A criação dotada com o nosso estilo passa por este processo.

<sup>486</sup> *Ibid.*: 172.

<sup>487</sup> *Ibid.* “Mais comment le sage pourrait-il être quasi-cause de l'événement incorporel, et par là en vouloir l'incarnation, si l'événement n'était déjà en train de se produire par et dans la profondeur des causes corporelles?”.

lição destes encenadores e destas companhias atém-se, de facto, à questão da obra de arte como simulacro e como processo, nunca descorando a presença do acaso e nunca dando por terminada a obra. A representação torna-se, portanto, *re-apresentação*, no sentido em que sempre uma diferença é evidenciada, patente, inserida, tomada em atenção. Na verdade, somos forçados a afirmar que nunca nas artes do corpo — teatro, performance, dança — há representação do Mesmo e do Semelhante, os seus elementos são por demais afectados por demasiadas condições, quer internas (trata-se, no fundo, como o termo explicita, do corpo, quer das suas potências, quer das suas fragilidades) e externas (público, espaço, tempo, etc.), para que possa haver uma pura representação. Mas voltemos à questão deleuzeana: que representação e seu uso nos fala?

“A quase-causa não cria, ela «*opera*» e não quer senão aquilo que acontece”.<sup>488</sup> É aí, para o filósofo, que nos deparamos com a representação. A operação efectuada pela quase-causa é a de uma dobragem da causa corporal, que produz o incorporal marcando-o na profundidade e aí fica aguardando uma ligação e a sua projecção no segundo ecrã, no tempo do puro instante, o instante de *Aion*. A quase-causa, então, dobra a superfície, faz surgir o entre-dois, o momento em que exterior e interior se confundem e o tempo se subdivide em passado e futuro. O actor está no instante e é a sua personagem que teme o futuro ou rememora uma vida e “é neste sentido que o actor representa”.<sup>489</sup> Poderíamos aproximar esta passagem ao que Maturana e Varela nos legaram, na diferença que se esboça entre a máquina autopoietica e o observador. O problema, contudo, é que esta relação actor-personagem é duplicada. O actor, de facto, é uma máquina autopoietica e está no *instante*, no tempo da máquina, a ser observado pelos espectadores, os quais, também eles duplicados em máquina-observador, produzem representações, descrições dos acontecimentos. É a personagem, portanto, que realiza as descrições de representações, determina uma temporalidade e uma causalidade. A personagem é observador de si e dos outros, não o actor. Este, enquanto máquina, interage e compõe com os seus componentes — voz, respiração, corpo — um equilíbrio homeostático de si, por um lado e, por outro, de uma máquina autopoietica maior à qual está conectado: o espectáculo. Contudo, também ele deve tornar-se observador, observador de si, da máquina que se é, não só para poder rever todo o seu trabalho posteriormente, o que implica a inserção no instante de uma cronologia e de uma causalidade, mas também, no instante, ser capaz de interpretar a máquina-espectador. Por outro lado, a personagem é uma quase-máquina autopoietica, em perfeito equilíbrio homeostático, alterando-se somente pela *letra*, na rasura, na elisão, na reescrita, vinda de fora e

<sup>488</sup> *Ibid.* “La quasi-cause ne crée pas, elle «opère», et ne veut que ce qui arrive”. Itálico nosso.

<sup>489</sup> *Ibid.* “c'est en ce sens que l'acteur représente”.

nunca provocada pela sua própria acção. Todavia, a cada vez que um texto dramático é lido, ou encenado, estas quase-máquinas põem-se em acção. As personagens não são máquinas alopoiéticas, isto é, tal como os carros, máquinas que têm como produto do seu funcionamento alguma coisa diferente de si; e não são igualmente máquinas autopoieticas, já que não são entidades vivas *per se*. Elas são o produto da heteropoiésis, ou seja, o espaço da criação do animal humano e, por isso mesmo, quase-máquinas, pois partes dos seus componentes são afectos e perceptos. Mas voltemos ao *instante da representação*.

O *instante da representação* poder-se-ia, então, definir como uma contra-efectuação, momento em que o plano sensível corporal do actor, o plano da representação enquanto impressão — tomando a impressão o sentido de marca do corporal do acontecimento, mas igualmente no sentido em que os ingleses dizem *he made an impression of that person*, um plano mimético, portanto; ou seja, o esboçar de um trabalho sobre a profundidade, as singularidades e potências do corpo, de modo a replicar as condições do acontecimento corporal e apanhar o que nele se deu — *encontra* o sentido expresso do incorporeal, ocorrendo o esbatimento da diferença de natureza entre o corporal e o incorporeal, a dobra. Daí, parece-nos bem, a exigência de já não se falar de uma adivinhação, ou interpretação divinatória das superfícies, cuja definição tanto parece com a da perversão — uma e outra são “arte[s] das superfícies, das linhas e dos pontos singulares que nela aparecem”<sup>490</sup> — mas falar-se do mimo, como aquele que não só representa mas faz uso da representação, um uso que se resume a “[I]mitar a efectuação do acontecimento a um presente sem mistura, tornar o instante tanto mais intenso e tenso, tanto mais instantâneo quanto mais ele exprime um futuro e um passado ilimitados”.<sup>491</sup> O trabalho do mimo que Deleuze fala é o trabalho do actor tal como o concebemos, um trabalho de cena, para a cena, mas igualmente, em bem maior intensidade, fora de cena, um trabalho *obsceno*. Não haverá título melhor para caracterizar isso mesmo que The Invisible Actor, obra teórico-prática e semi-autobiográfica do actor japonês Yoshi Oida. No prefácio o encenador inglês Peter Brook conta uma história anedótica e que ilustra o exercício ininterrupto de um actor/performer: estando a companhia sentada num palco, de um bar atolado de gente, partilhando esse espaço com uma banda, Oida foi capaz de desaparecer na presença de todos os que ali estavam.<sup>492</sup> O trabalho faz-se em qualquer lado e a qualquer altura. Por

<sup>490</sup> *Ibid.*: 168. “l’art des surfaces, des lignes et pomts singuliers qui y apparaissent”

<sup>491</sup> *Ibid.*: 173. “Limiter l’fectuation de l’événement à un présent sans mélange, rendre l’instant d’autant plus intense et tendu, d’autant plus instantané qu’il exprime un futur et un passé illimités”.

<sup>492</sup> Brook in OIDA, 1997: vii. “It was during the early days of our work in Paris. The group had been invited-to spend the evening with some musicians in the jazz club where they worked in Les Halles. Yoshi was beside me as we struggled to push our way through the only door into the small room which was crammed to suffocation. Wewere all squeezed and hustled on to the stage where the only places that remained were between the players and the brick



isso se diz tantas vezes que um actor está sempre a *representar*; o trabalho do actor/performer é a prática de uma existência estético-ética:

“Chegar a esta vontade que nos faz o acontecimento, tornar-se a quase-causa do que se produz em nós, o *Operador*, produzir as superfícies e as dobras em que o acontecimento se reflecte, se encontra incorporal e manifesta em nós o esplendor neutro que ele possui em si como impessoal e pré-individual, para além do geral e do particular, do colectivo e do privado — cidadão do mundo”<sup>493</sup>

Há que sublinhar, ainda relativamente ao trabalho do actor, aquilo que nos parece ter uma ligação com o *fantasma*. Deleuze alude ao paradoxo do actor, não discutindo propriamente a especialização e o carácter frio e insensível pedido por Diderot, mas, como vimos, em relação ao tempo e à personagem ou papel a desempenhar. Porém, como veremos mais adiante, sub-repticiamente o *paradoxo do actor* está, de certo modo, implícito. Entre o actor e o papel há toda a problemática do instante; enquanto o actor se move ou está preso ao instante, tempo já por si diferente do do espectador que está no agora — que estabelece uma diferença na experiência estética que se busca desvanecer com as performances ou espectáculos teatrais na primeira pessoa, quando o espectador é o agente activo e já não agente passivo (porque não há absoluta passividade) –, o papel ou personagem a desempenhar, definido pelo filósofo como *tema complexo* ou *o sentido*, não cessa de lhe fugir sobre a linha ilimitada do passado-futuro. O tema é “constituído pelos componentes do acontecimento, singularidades comunicantes efectivamente libertadas dos limites dos indivíduos e das pessoas”.<sup>494</sup> O actor cria ou dispõe de duas séries; uma, a sua subjectividade, as suas experiências (uma vez mais, não como «história», mas como estrutura de singularidades diagramatizadas que podem ser desconstruídas), as suas capacidades, a sua técnica corporal e vocal e, outra, o *tema complexo* a desempenhar. Movendo-se e sendo movido pelo instante o actor torna-se num *elemento paradoxal* que põe em comunicação duas séries heterogêneas e divergentes de

---

wall. The music was not very interesting, the heat unbearable and yet it was clear that as guests in full sight of the audience there was no way we could leave before the end. When, very late indeed, the session finished and we dragged our hot, sore bodies upright we realised that Yoshi was no longer with us. How he had escaped unseen remains to this day a mystery — we knew that he was a flesh and blood creature like us all, so if he vanished it could not have been by magic, it must have been by art.”

<sup>493</sup> DELEUZE, 1969: 174. “Arriver à cette volonté que nous fait l'événement, devenir la quasi-cause de ce qui se produit en nous, l'Opérateur. produire les surfaces et les doublures où l'événement se réfléchit, se retrouve incorporal et manifeste en nous la splendeur neutre qu'il possède en soi comme impersonnel et préindividuel, au-delà du général et du particulier, du collectif et du privé — Citoyen du monde”. Itálico nosso. A realidade, porém e como se sabe, é bem diferente, poucos serão os actores/performers que se empenham na sua prática com o furor e paixão que cremos ser devida e dando pouco crédito à parte comercial. Talvez não sejamos mais que uns românticos.

<sup>494</sup> *Ibid.*: 176. “constitué par les composantes de l'événement, singularités communicantes effectivement libérées des limites des individus et des personnes”.

singularidades e fá-lo porque, à medida que procura capturar o sentido do *tema complexo*, suspende a sua personalidade, o seu *ponto de atenção* cessa de percorrer as linhas de superfície mais marcadas para pôr em contacto as singularidades que vibram mais intensamente se ligadas com as do *tema complexo*. Por exemplo, a constituição de um hábito, como elemento de uma subjectividade, é, essencialmente, a função cumprida pela *mimésis*, enquanto força constituinte do nosso *ponto de atenção*. Como avançámos antes, a *mimésis* arranca ou dispõe as singularidades inscritas no Corpo, singularidades provenientes de uma experiência-acontecimento, num esquema de subjectivação, numa série ou linha que se fará dura, subjectivada e significada, portanto, à medida da repetição do movimento de passagem do *ponto de atenção*. O Corpo é produzido por um estranho equilíbrio, um *equilíbrio precário*, para ser mais preciso, que caracteriza todo o movimento em si, entre a produção de hábitos e a sua fragmentação por influência da *poiésis*, enquanto força criativa. Mas o que significa um Corpo ser ou produzir um *equilíbrio precário*?

Introduzimos esta noção de *equilíbrio precário* a partir da leitura e do profundo estudo realizado por Eugenio Barba e os seus colegas de trabalho — actores, directores, historiadores, críticos, etc.<sup>495</sup> O director italiano fala recorrentemente de um *equilíbrio extra-quotidiano* (*extra-daily balance*) ou *luxurioso* (*luxury balance*), ou mesmo *dança de equilíbrio* (*dance of balance*): “Todas as formas performativas codificadas contêm este princípio constante: uma deformação da técnica quotidiano de andar, mover-se no espaço e manter o corpo imóvel. Esta técnica extra-quotidiana está baseada na alteração do equilíbrio. O objectivo é um permanente equilíbrio instável. Rejeitando o equilíbrio 'natural', o performer intervém no espaço com um equilíbrio 'luxurioso': complexo, aparentemente supérfluo e gastando energia excessiva”.<sup>496</sup> Não é só nas formas codificadas que o trabalho sobre o equilíbrio revela ser uma ferramenta importantíssima para as artes do corpo. Laurence Louppe, na sua magnífica obra Poética da dança contemporânea (2012), dedica um capítulo na análise histórico-crítica e estético-filosófica da relevância do *peso*.<sup>497</sup> Louppe recupera a noção dos quatro factores do movimento proposta por Laban — peso, fluxo, espaço e tempo — sublinhando que o mais importante é o peso, enquanto simultaneamente emissor e receptor do movimento, informando-nos que é “a transferência de peso que define todo o

<sup>495</sup> BARBA e SAVARESE, 2004; e BARBA, 2005.

<sup>496</sup> BARBA, 2005: 18-19. “All codified performance forms contain this constant principle: a deformation of the daily technique of walking, of moving in space, and of keeping the body immobile. This extra-daily technique is based on an alteration of balance. The aim is a permanently unstable balance. Rejecting ‘natural’ balance, the performer intervenes in space with a ‘luxury’ balance: complex, seemingly superfluous and costing excessive energy. ‘One can be born with grace or rhythm but not with the balance I am thinking of.’”

<sup>497</sup> Vd. LOUPPE, 2012: 103-112.

movimento”.<sup>498</sup> Associado ao peso está o fluxo ou tensilidade (palavra que traduz a inglesa *flow*). O primeiro é o vector interno do movimento e o segundo o tratamento exterior. O modo como estes dois se entrelaçam, como são abordados, influenciam a relação, produção e recepção do tempo e do espaço. A composição<sup>499</sup> destes quatro vectores produzem aquilo que José Gil denomina de *ambiente*, se escutarmos bem a descrição de Louppe, quando o tempo se torna lento e contínuo, ou denso, rápido; o espaço “receptivo com propriedades tácteis diversificadas”, “espaços elásticos ou rígidos, flocosos ou líquidos”.<sup>500</sup> O peso associado à tensilidade não só criam o movimento e a sua textura, por assim dizer, como no seu grau zero criam o equilíbrio, sendo que este luxurioso apontado por Barba se trata de uma *imobilidade dinâmica*. Por outras palavras, descobrir e criar uma imobilidade dinâmica é dilatar uma característica encoberta do corpo, por um lado e, por outro, intensificar e dar a ver, de certo modo, a autonomia da homeostasia de *uma vida*: a homeostasia é nada mais que a busca constante de um equilíbrio que incessantemente se desequilibra; e dilata o facto de que um corpo nunca está imóvel, o corpo oscila de acordo com ritmos complexos estabelecidos pelos diferentes sistemas reflexivos sensoriomotores, que asseguram a regulação tónica da postura, numa combinação de dados exteroceptivos e proprioceptivos. Quando um actor/performer cria uma imobilidade dinâmica, quando está em equilíbrio precário, fraccionando o seu corpo em diversas tensões que se opõem, ele encontra-se num “*equilíbrio em acção*: gera a sensação de movimento no espectador mesmo quando apenas existe imobilidade”.<sup>501</sup> O equilíbrio precário tem uma acção exterior intensa, uma vez que dessa experiência cinestésica proporciona no espectador uma sensação.<sup>502</sup> A dança intensifica bem mais que o teatro essas tensões, como bem nos mostra Laurence Louppe e Barba concorda. O mais importante a reter, pela nossa parte, pende noutro sentido, um em que ambos igualmente estão de acordo: o equilíbrio, com expressão que

---

<sup>498</sup> *Ibid.*: 103.

<sup>499</sup> *Ibid.*: 223. “a composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra”. Mas também, sublinha a autora, esta noção de composição, cada vez mais corrente no território das artes performativas — dança, performance, teatro, etc. — “se elabora primordialmente através do que Deleuze chama, a propósito da pintura de Bacon, a «lógica patética», a contaminação sensorial e emocional de uma zona por outra” (222). Sobre a presença desta lógica patética na sociedade civil, direccionada não para a criação mas para o controlo psicopolítico dos indivíduos, vd. HAN, 2015: 51-57, capítulo “O capitalismo da emoção”.

<sup>500</sup> LOUPPE, 2012: 108.

<sup>501</sup> BARBA e SAVARESE, 2004: 40. “a *balance in action*: it generates the sensation of movement in the specttor even when there is only immobility”.

<sup>502</sup> Rudolf Arnheim *cit. in ibid.*: 44. “The dynamic nature of kinaesthetic experience is the key to the surprising correspondence between what the dancer creates by his muscular sensations and the image of his body seen by the audience. The dynamic quality is the common element uniting the two different media. When the dancer lifts his arm, he primarily experiences the tension of raising. A similar tension is visually conveyed to the spectator through the image of the dancer's arm”.

reúne os quatro vectores de peso, fluxo, espaço e tempo, são a expressão de uma vida.<sup>503</sup> Enquanto equilíbrio extra-quotidiano, o corpo entra num plano singramático onde *mimésis* e *poiésis* se confrontam: desmontam-se hábitos, criam-se outros movimentos e gestos.

Um actor agir como *elemento paradoxal* refere-se ao processo de dessubjectivação levado a cabo pela aplicação de técnicas, uma desconstrução de certos esquemas *miméticos* de modo a que as singularidades se liguem às do *tema complexo*. Só assim podemos compreender esse modo de “manter [a sua personalidade] num instante sempre ainda mais divisível, para se abrir ao papel impessoal e pré-individual”<sup>504</sup>, isto é, «manter num instante divisível» como suspensão senão mesmo transformação, anulação de Eu, do ego, pois só assim pode o actor deveras abrir-se ao impessoal e ao pré-individual, a dimensão das singularidades selvagens ou das de resistência quando sobre a vizinhança das primeiras. É quando o actor conquista o corpo *extra-quotidiano* pensado por Eugenio Barba. Embora o conceito de extra-quotidiano esteja restringido à linguagem do encenador italiano, o que por outro lado é transversal em muitos directores é esse processo de dessubjectivação. Contrariamente a eles, radicalizamos este processo justo ao impessoal.

Grotowski, numa das suas fases para-teatrais denominada de “Holiday”, um projecto que procurava descortinar o significado e o sentido do *encontro*, em particular o *encontro com o homem*, para definir esse *homem* utiliza a palavra polaca *człowiek* (pronunciada chwo-vyek). O uso desta palavra é estranha para Jairo Cuesta e James Slowiak, seus seguidores, já que a palavra não tem género, nem diz o ser humano: “*człowiek* é o arquétipo que existe para além de género, personalidade, identidade e códigos sociais — quando alguém se revela a si mesma”.<sup>505</sup> Para o encenador polaco é a palavra indicada para o *encontro*, justamente por essa dessubjectivação radical, mas como podemos escutar está ainda plena de um sentido vertical e transcendente. A revelação mostra um animal humano, um animal erecto, *człowiek* é aquele que está no princípio e se apresenta vertical.<sup>506</sup> O que é revelado é a essência do animal humano, uma essência «sagrada»; esse

<sup>503</sup> BARBA, 2005: 20. “the series of micromovements revealed in scientific laboratories in which balance is measured puts us on another track: they are the life-source which gives birth to the performer’s presence”. LOUPPE, 2012: 104. “Espaço, tempo e, mesmo, peso não existem se eu não entrelaçar neles as minhas próprias intenções. Estas são a própria vida: são simultaneamente vectores de energia e de estusias (*drives*)”. A questão da intenção, no nosso entender, apenas surge num segundo momento, quando do material decorrente da experimentação separamos a ganga dos minerais brutos a serem trabalhados, à semelhança do trabalho sobre o diagrama em Bacon.

<sup>504</sup> DELEUZE, 1969: 176. “Toute sa personnalité, l’acteur la tend dans un instant toujours encore plus divisible, pour s’ouvrir au rôle impersonnel et préindividuel”.

<sup>505</sup> SLOWIAK e CUESTA, 2007: 53. “*człowiek* is the archetype that exists beyond gender, personality, identity, and social codes—when one has unveiled oneself.”

<sup>506</sup> *Ibid.*: 59. “Grotowski reveals that it is the tension between these two poles that leads to totality in the doer—it makes man (*człowiek*). Here Grotowski defines *człowiek* as the quality which is “linked to the vertical axis, ‘to stand’. In certain languages, to say man one says ‘that which stands up’”.

é o propósito de Grotowski, uma intensificação do *acto total*<sup>507</sup> pedido aos seus actores no início da sua aventura. A essência nada tem a ver com a personalidade, é um eu anterior à linguagem, um “homem interior” (*inner man*) capaz de sentimentos e intocado, não recebido, não vindo e não aprendido pelo exterior e pelos outros.<sup>508</sup> O modo de se chegar a essa essência, para Grotowski, é através da performance entendida enquanto processo criativo e não como produto — este está associado ao mercantilismo e ao narcisismo: “Como é que alguém se conecta com a sua essência? Em certos jovens guerreiros no pico da sua organicidade, a essência e o corpo fundem-se num só. Mas este é um estado temporário, associado com a vitalidade da juventude. Grotowski está mais interessado em como passar de um *corpo-e-essência* a um *corpo-essência*. Ele propõe esta tarefa de «transmutação pessoal» como um desafio necessário que cada um enfrenta e coloca-nos a questão-chave: O que é o teu processo?”<sup>509</sup> Estranhamente a questão é de um «o que é» e não um «como», quando nos dá exemplos de *como* entrar no processo de desvelamento da essência: a *confluência Eu-Eu (juntion I-I)* entre encenador e performer, o *trabalho sobre a memória* descobrindo uma corporeidade ancestral em nós à qual estamos ligados por uma relação ancestral. Esta relação ancestral, com um passado que nos enraíza, parece-nos problemática porque, no limite, dá um motivo para um ego e para a sua floração, o qual contraria o sacrifício pedido por Grotowski através da *via negativa*, a qual advogava um total esvaziamento do ego. O caminho de Grotowski é um desenvolvimento e intensificação deste esvaziamento total, passando pelo desarmamento e culminando na indomesticção, ou seja, numa organicidade do acto:

“O sacrifício surge nas primeiras produções teatrais como *via negativa*, no parateatro como desarmamento e nas fases finais da sua investigação como indomesticção. O aspecto do sacrifício também ecoa no rigoroso trabalho ético e nos pedidos realizados por Grotowski aos seleccionados a acompanhá-lo na sua investigação. A preocupação de Grotowski com a presença (o aqui e agora) pode ser demonstrado pelo trabalho devotado à atenção, à consciência (*awareness*), percepção, vigilância e por privilegiar as técnicas

<sup>507</sup> Sobre o *acto total* vd. GROTOWSKI, 2002: 123-124, 128, 130-131 e 210: “It is the act of laying oneself bare, of tearing off the mask of daily life, of exteriorizing oneself. Not in order to “show oneself off”, for that would be exhibitionism. It is a serious and solemn act of revelation. The actor must be prepared to be absolutely sincere. It is like a step towards the summit of the actor's organism in which consciousness and instinct are united.”

<sup>508</sup> *Ibid.*: 60. “Essence, for Grotowski, has nothing to do with learned social behavior or personality. Essence is “what you did not receive from others, what did not come from outside, what is not learned”. In order to identify essence better, Grotowski makes the distinction between feeling guilty for breaking society's moral code and feeling remorse for acting against your conscience. The feeling of remorse is linked to your essence — “this is between you and yourself, not between you and society”.

<sup>509</sup> *Ibid.*: 61. “How does one connect with one's essence? In certain young warriors at the peak of their organicity, the essence and the body merge as one. But this is a temporary state, associated with the vitality of youth. Grotowski is more interested in how to pass from the **body-and-essence** to the **body of essence**. He proposes this task of “personal transmutation” as a necessary challenge that each of us faces and he poses to us a key question: What is your process?”.

corporais sobre metodologias mais psicológicas e mentais. O objectivo é a totalidade — uma fusão de mente e corpo — e uma conexão com a essência, a qual precede qualquer condicionamento social. E, finalmente, para que uma acção seja verdadeira, deve ser literal. O performer deveria procurar um modo de fazer as suas coisas sem pretensão. Então está presente, total e fazendo o supremo sacrifício da revelação, de verdade e honestidade no que está a fazer — é orgânico.”<sup>510</sup>

O tom ascético, o dessa tensão vertical sublinhada por Sloterdijk, está bem presente ao longo da vida de Grotowski. Tudo no trabalho do actor/performer na linha «grotowskiana» é de uma total entrega, de um rigor no sacrifício de si próximo da religiosidade, mesmo se nos falasse de uma “santidade secular” (*secular holiness*). Basta lermos as páginas do “Novo testamento teatral”<sup>511</sup> e lemos um tratado de ascetismo:

“Se eu expressasse tudo isto numa frase eu diria que é uma questão de entrega de si. Cada um deve entregar-se totalmente, na sua mais profunda intimidade, com confiança, como quando nos entregamos no amor. Aqui está a chave. Auto-penetração, trance, *excesso*, a disciplina formal de si — tudo isto pode ser realizado, desde que se tenha dado completamente, humildemente e indefeso. Este acto culmina num clímax. Traz alívio. Nenhum exercício nos vários campos do treino do actor deve ser um exercício de habilidade. Eles devem desenvolver um sistema de alusões que conduzem ao elusivo e indescritível processo de auto-doação.”<sup>512</sup>

Ora, também nós acreditamos neste processo. A impessoalidade que o actor deve alcançar para representar passa por este excesso e auto-doação. Contudo, não poderá haver esta dessubjectivação, esta entrega como quando nos entregamos no amor, este desnudamento de absoluta confiança, sem que se cheire a cenobitismo, incenso? Não há que chegar a qualquer santidade, nem a uma essência, que em Grotowski se veste de secretismo (a mesma roupagem da do

<sup>510</sup> *Ibid.*: 62. “Sacrifice appears in the early theatre production work as *via negativa*, in paratheatre as disarmament, and in later phases of his research as untaming. The aspect of sacrifice also resounds in the harsh work ethic and demands made by Grotowski on those selected to accompany him on his search. Grotowski’s preoccupation with presence (the here and now) can be demonstrated by the work devoted to attention, awareness, perception, vigilance, and the privileging of body techniques over more psychological or mental methodologies. Totality is the aim — a fusion of the mind and body — and a connection to the essence, that which precedes any social conditioning. And, finally, for action to be true, it must be literal. The performer should seek a way to do her doings without pretence. Then she is present, total, and making the supreme sacrifice of revelation, of truth and honesty in what she is doing — she is organic.”

<sup>511</sup> GROTOWSKI, 2002: 27-53.

<sup>512</sup> *Ibid.*: 38. “If I were to express all this in one sentence I would say that it is all a question of giving oneself. One must give oneself totally, in one’s deepest intimacy, with confidence, as when one gives oneself in love. Here lies the key. Self-penetration, trance, **excess**, the formal discipline itself - all this can be realized, provided one has given oneself fully, humbly and without defense. This act culminates in a climax. It brings relief. None of the exercises in the various fields of the actor’s training must be exercises in skill. They should develop a system of allusions which lead to the elusive and indescribable process of self-donation.”

eu), nem mesmo a um desnudamento exibitório de total proximidade sem a distância do corpo, sem as dobras e rugosidades de *um corpo*.<sup>513</sup> A nossa radicalização em comparação com Grotowski é que cremos na impessoalização fora do processo performativo. Dito de outro modo, o trabalho do actor para a cena devém obs-ceno, para fora da cena, para a vida quotidiana. O trabalho do actor/performer, a *ascese* tal como a entendemos, como disse Grotowski, não é para o melhoramento de uma habilidade, ou para nos tornarmos belos e jovens, ou alcançarmos uma perfeição, pelo contrário, “um processo de investigação conduzindo à aniquilação das resistências do corpo”,<sup>514</sup> entendendo estas a de diagramatização, de «normalização».

Também o trabalho do mimo apela a uma impessoalidade, ou melhor dizendo, no caso dessa prática, de uma neutralidade, patente até na dita máscara neutra. No ensaio “Actor training in the neutral mask”, Eldredge e Huston<sup>515</sup> fazem notar que “para descobrir a atmosfera neutra dentro de si, então, o actor deveria primeiro de se libertar dos hábitos superficiais profundamente enraizados”.<sup>516</sup> A máscara neutra surgiu da mão de Copeau precisamente para que os seus actores se familiarizassem com a atmosfera neutra no seu corpo. A máscara revela mais do que esconde, ela expõe o temperamento, os hábitos, a personalidade transpirada por todo o corpo na anulação da expressividade subjectivante do rosto.<sup>517</sup> Por outro lado, Tadashi Suzuki desenhou um treino especificado no modo como um actor activa e intensifica a sua presença em palco, dando o maior relevo no caminhar. As razões vão desde a própria cultura nipónica, passando pela tradição religiosa e teatral (Nô e Kabuki). Para Suzuki, o sentido de fisicalidade de um actor começa nos seus pés. Na sua vida diária um indivíduo tem pouca ou nenhuma consciência do seu caminhar, do posicionamento dos pés, ou até mesmo como a parte superior se conecta e se relaciona com a inferior. Um dos seus exercícios, um longo, prolongado e intenso caminhar batendo os pés com força no chão despertam no actor/performer um sentimento muito singular da sua fisicalidade; ele vê-se forçado, afim de evitar ser arrebatado pelo cansaço, a anular o ego e entrar num nível de atenção dilatado da respiração, do posicionamento do corpo, de ritmo, de energia a ser despendida e

<sup>513</sup> HAN, 2014b, 26-27. “A falta de distância não é a *proximidade*. Antes a aniquila. A proximidade é *rica em espaço*, enquanto a falta de distância aniquila o espaço. A proximidade traz inscrita uma distância. Por isso está *longe*. (...) A transparência desdistança tudo até o tornar uniformidade desprovida de distância — nem próxima nem longínqua”.

<sup>514</sup> GROTOWSKI, 2002: 146. “a process of research leading to the annihilation of one's body's resistances.”

<sup>515</sup> AAVV, 2002a: 140-147.

<sup>516</sup> *Ibid.*: 140. “To find the neutral atmosphere within himself, therefore, the actor would first have to give up deeply ingrained but superficial habits”.

<sup>517</sup> *Ibid.*: 141. “To lead actors into familiarity with a neutral atmosphere in their own bodies, Copeau assigned his students to work with masks. In Copeau's use of the mask to rid the actor of temperamental habits, Etienne Decroux found the germ of his severe and abstractive corporeal mime. Decroux noticed that the mask reveals the personality of the wearer. In common-place actions as well as dramatic ones, the actor's idiosyncratic way of moving tended to drown the movement itself; under the mask *how* becomes more important than *what*.”

conservada.<sup>518</sup> Também em Suzuki o trabalho corporal conduz o praticante a uma anulação, ou dessubjectivação através da repetição rítmica de quedas, movimento de batida dos pés no chão, o centramento da zona pélvica, erradicando o sentido ordinário e quotidiano do corpo. Erradicar o sentido ordinário que possuímos do corpo é, por outras palavras, desconstruir os vários dispositivos que nos formam/formaram, levar o corpo à sua catástrofe. Para além do treino, no caso de Suzuki, está a relação do indivíduo e do colectivo, na qual demove os seus desejos perante os do colectivo. É dessa anulação de si, da sua individualidade “através de auto-constrangimento e sublimação pessoal que alguém se dá totalmente conta da sua própria individualidade”.<sup>519</sup>

Noutro caso, Barba fala de um *anonimato*, um essencial para a criação, que se liga à impessoalidade que temos vindo a descrever, bem como com a *catástrofe do corpo*:

“Há um anonimato de que resulta da aquiescência ao espírito dos tempos. É o anonimato da saciedade. A nossa voz é sufocada por tudo que foi jorrado sobre nós pelos outros, pela cultura, a sociedade e a tradição que nos envolve. Somos anónimos porque as ideias recebidas baptizaram-nos e deram-nos um nome.

Mas há também outro anonimato, um anonimato de vazio alcançado através de esforço pessoal e consistindo não *do que é sabido*, mas *do que eu sei*.

Este outro anonimato é o resultado de uma revolta pessoal, de nostalgia, de recusa, da necessidade de nos encontrarmos e nos perdermos. É a necessidade de cavarmos tão profundamente para descobrirmos cavernas subterrâneas cobertas de rochas e centenas de metros de terra compacta.

Há uma técnica que podemos usar para cumprir estas intenções: lançamento e demolição. (...)

Não é possível usar esta técnica sem trabalhar no tecido vivo que é o nível pré-expressivo. De modo a assim ser, devemos ser capazes de neutralizar uma das antenas do cérebro, afim de que percepcionemos todas as mensagens, sentidos, conteúdos, as associações que emanam do material da performance na qual trabalhamos. Uma parte do cérebro, do sistema de orientação, deve descobrir o silêncio. A outra trabalha em sequências microscópicas, como se estivesse a ser confrontado com uma sinfonia de detalhes da vida, impulsos físicos e dinamismos nervosos, mas num processo que, até lá, não tenta representar ou narrar qualquer coisa. Depois, desse silêncio vibrante, emerge um sentido inesperado, tão profundamente pessoal que é anónimo.”<sup>520</sup>

<sup>518</sup> SUZUKI, 2003: 9. “I ask that the actors strike the floor with all the energy possible; the energy that is not properly absorbed will rise upwards and cause the upper part of their bodies to tremble. In order to minimize such a transfer, the actor must learn to control and contain that energy in the pelvic region. Focusing on this part of the body, he must learn to gauge continuously the relationship between the upper and lower parts of his body, all the while continuing on with the stamping motion. (...) What I believe I have added, however, is the idea of stamping the foot-forcing the development of a special consciousness based on this striking of the ground. This concept arises from my conviction that an actor's basic sense of his physicality comes from his feet.”

<sup>519</sup> ALLAIN, 2003: 27. “only through self-constraint and personal sublimation that one can fully realise one's own individuality.”

<sup>520</sup> BARBA, 2005: 36-37. “There is an anonymity which is the result of acquiescence to the spirit of the times. It is the anonymity of repletion. Our voice is suffocated by everything that has been poured into us by others, by culture, by society and by the tradition which surround us. We are anonymous because the ideas received have baptized us and given us a name. But there is also another anonymity, an anonymity of emptiness arrived at through personal effort



Actor e *tema complexo* produzem um *fantasma*, ele efectua e contra-efectua o acontecimento:

“O actor efectua pois o acontecimento, mas de uma maneira bem diferente daquela segundo a qual o acontecimento se efectua na profundidade das coisas. Ou antes, esta efectuação cósmica, física, ele duplica-a com uma outra, à sua maneira, singularmente superficial, tanto mais nítida, cortante e pura por isso mesmo, que vem delimitar a primeira, dela, liberta uma linha abstracta e não guarda do acontecimento senão o contorno ou o esplendor: tornar-se o comediante dos seus próprios acontecimentos, *contra-efectuação*.”<sup>521</sup>

Estranhamente, ou não, o tema da *operação*, do *operador*, aqui associados à quase-causa, ao processo de contra-efectuação e ao actor, voltam a surgir, de outro modo, em *Superpositions* (SPT). Deleuze aponta que, em primeiro lugar, o que está em jogo no teatro de Bene é a construção da personagem na cena. Mesmo os objectos, acessórios e cenários cumprem uma “necessidade que lhes é dada pelo *capricho* da personagem”, confundindo-se o espectáculo com a própria construção da personagem, “a fabricação, (...) a sua preparação, o seu nascimento, os seus balbuciosos, suas variações, seu desenvolvimento”.<sup>522</sup> Bene, para o filósofo, propõe uma mudança num dos paradigmas do teatro. O animal humano das artes do espectáculo — um pouco à semelhança com a proposta de Artaud de erradicação sumária das hierarquias internas teatrais — deixa de ser actor, autor ou encenador para se tornar um *operador*, definindo a *operação* como um movimento duplo. Por um lado, subtração ou amputação de elementos (personagens, texto, bloqueio de partes do corpo) e, por outro lado, um segundo que recobre o primeiro movimento e que faz nascer qualquer coisa inatendida (desaparecendo uma personagem, amputando-a, outra secundária é construída no

---

and consisting not of *what is known*, but of *what I know*. This other anonymity is the result of a personal revolt, of nostalgia, of refusal, of the need to find oneself and to lose oneself. It is the necessity to dig so deep as to discover underground caverns covered by rocks and hundreds of metres of compacted earth. There is a technique one can use to fulfill these intentions: launching and wrecking. (...) It is not possible to use this technique without working on the living tissue which is the pre-expressive level. In order to do so, one needs to be able to neutralize one of the brain's antennae, in order not to perceive all the messages, the meanings, the contents, the connections, the associations which emanate from the performance material on which one is working. One part of the brain, of the guidance system, must discover silence. The other works on microscopic sequences, as if it was confronted with a symphony of details of life, impulses, physical and nervous dynamisms, but in a process which, as yet, does not attempt to represent or narrate anything. Then, from that vibrating silence, emerges an unexpected meaning, so profoundly personal that it is anonymous.”

<sup>521</sup> DELEUZE, 1969: 176. “L'acteur effectue donc l'événement, mais d'une tout autre manière que l'événement s'effectue dans la profondeur des choses. Ou plutôt cette effectuation cosmique, physique, il la double d'une autre, à sa façon, singulièrement superficielle, d'autant plus nette, tranchante et pure pour cela, qui vient délimiter la première, en dégage une ligne abstraite et ne garde de l'événement que le contour ou la splendeur: devenir le comédien de ses propres événements, *contre-effectuation*”. Itálico do autor.

<sup>522</sup> *Id.*, 1997: 88. “nécessité que va leur donner le *caprice* du personnage”, “la fabrication, (...) as préparation, as naissance, ses balbutiements, ses variations, son développement”. Itálico do autor.

lugar da tida por principal, dando a ver qualquer coisa que estava escondida). O que esta operação acaba por desvendar é a completa ausência de um eu (*moi*) na e da personagem, elas são produzidas como “séries contínuas de metamorfoses e de variações”<sup>523</sup>, ou seja, a personagem — mais acertado seria dizer o actor com o *tema complexo*, o *fantasma de cena* — torna-se um com o que o envolve, não se destaca, é mais um elemento da composição, do agenciamento cénico composto por luzes, cores, objectos, roupas, gestos, movimentos, sons, palavras — uma proposta, uma vez mais semelhante com a do teatro da crueldade ou, no caso específico do actor, com a super-marioneta de Gordon Craig.

Deste modo, o teatro de Bene alinha-se na corrente de um teatro experimental e crítico. Um teatro crítico dos “elementos que fazem ou representam o sistema do Poder”,<sup>524</sup> quer da micro-estrutura de sociedade que é uma companhia e um espectáculo teatral,<sup>525</sup> quer da máquina literária que reproduz os elementos do Poder disseminados pela sociedade (a família, o estado, a sexualidade, etc.). A forma crítica de Bene através da amputação não só transforma a matéria teatral (os textos, as personagens), mas muda a própria forma de representar, ou melhor, a representação. O teatro deixa de ser representação e o actor actor, de modo a libertar as potencialidades do teatro, “uma força não-representativa sempre em desequilíbrio”.<sup>526</sup> Mas a esse ponto só se chega através da subtracção, da amputação de tudo aquilo que é elemento do Poder. A subtracção é geral, porém suportada por uma potência de variação dos elementos despidos da sua ligação, a qual vai atacar de modo ainda mais feroz o próprio Poder. Por exemplo, a variação de um enunciado afecta uma determinada situação externa, tanto o modo como ele é dito, como tanto quanto o interior do enunciado na sua significação, forma sintáctica e fonética. A variação obriga num curto espaço de tempo a passagem do enunciado por todas as variáveis que o podem afectar, de modo a que o “enunciado não seja mais que a soma das próprias variações, que o fazem escapar a cada aparelho de poder capaz de o fixar, e que o fazem esquivar a toda a constância”.<sup>527</sup>

Fazer passar o enunciado pelas variações é igualmente fazer passar o actor/performer pelas variações fisicamente, corporalmente, numa linha contínua, que nega, uma vez mais, a constituição de um *eu* da personagem. Para definir num conceito este processo operatório Deleuze propõe o canto, *Sprechgesang* (embora num texto posterior, presente em Dois regimes de loucos, Deleuze

<sup>523</sup> *Ibid.*: 92. “série continue de métamorphoses et de variations.”

<sup>524</sup> *Ibid.*: 93. “éléments qui font ou représentent un système du Pouvoir”.

<sup>525</sup> *Ibid.* “Le pouvoir propre du théâtre n'est pas séparable d'une représentation du pouvoir dans le théâtre, même si c'est une représentation critique”.

<sup>526</sup> *Ibid.*: 94. “une force non-représentative toujours en déséquilibre”.

<sup>527</sup> *Ibid.*: 104. “L'énoncé ne sera plus que la somme de ses propres variations, qui le font échapper à chaque appareil de pouvoir capable de le fixer, et qui lui font esquivar toute constance”.

abandone esta noção em favor de *voz modalizada*),<sup>528</sup> que o actor-operador terá de interpretar de acordo com uma partitura:

“Desde logo, não é o texto que conta, simples material para a variação. Dever-se-ia mesmo sobrecarregar o texto de indicações não textuais, e portanto interiores, *que não seriam somente cénicas*, que funcionariam como operadores, exprimindo a cada vez a escala das variáveis pelas quais o enunciado passa, exactamente como numa partitura musical. (...) uma escrita que não é literária nem teatral, mas realmente operatória”<sup>529</sup>

A proposta de operação crítica não percorre a operação da quase-causa. Esta apela a um salto *espiritual*, por assim dizer, enquanto a outra segue regras bem específicas de actuação, de produção, de agenciamento: cortar os elementos estáveis de poder, dispôr a variação sobre uma linha contínua, *minorar* os novos elementos, acção legada aos operadores “respondendo à ideia do intervalo «mais pequeno»”.<sup>530</sup> A minoração da fala e da palavra, por exemplo, passa por uma minoração da voz. Recorre-se a processos de *play-back*, sussurro, gaguez, grito, de modo a torná-los, eles mesmos, vozes e as emoções acompanhantes *modos vocais*, ou seja, transformar o som ao longo de uma linha temporal levando à transformação da curva emocional da personagem, pois só assim pode um actor “fazer surgir as novas percepções e os novos afectos que cercam o conceito lido e dito”.<sup>531</sup>

A operação afecta também corporalmente o actor, nos seus gestos, nos seus movimentos, no seu próprio figurino, tudo é posto em variação contínua, no mesmo fluxo de continuidade. O actor passa por uma minoração, “a constituição de uma desgraça ou deformidade. É a operação da própria *graça*”.<sup>532</sup> Na dimensão corporal os operadores fixam-se nas relações de aceleração e lentidão, no modo como entrelaçam as variações físicas e as dos enunciados, indicando as alterações das

<sup>528</sup> Vd. *Id.*, 2003b: 173-174.

<sup>529</sup> *Id.*, 1997: 105-106. “Dès lors, ce n'est pas le texte qui compte, simple matériau pour la variation. Il faudrait même surcharger le texte d'indications no textuelles, et pourtant intérieures, *qui ne seraient pas seulement scéniques*, qui fonctionneraient comme des opérateurs, exprimant chaque fois l'échelle des variables par lesquelles l'énoncé passe, exactement comme dans une partition musicale. (...) une écriture qui n'est pas littéraire ni théâtrale, mais réellement opératoire”. Itálico do autor. A questão que se coloca, então, uma vez que Carmelo Bene prepara, cria toda esta partitura, é a de saber se o actor-encenador não assume um papel de Poder em toda esta criação.

<sup>530</sup> DELEUZE, 1997: 106. “répondant à l'idée d'intervalle «plus petit»”.

<sup>531</sup> *Id.*, 2003b: 304. “faire surgir les nouvelles perceptions et les nouveaux affects qui entourent le concept lu et dit”.

<sup>532</sup> *Id.*, 1997 (1979): 98. “la constitution d'une disgrâce ou difformité. C'est l'opération de la grâce elle-même”. Sublinhámos o termo «graça» porque nos parece muito interessante que esse mesmo conceito teológico seja recuperado pelas mãos de Giorgio Agamben quando trata o problema do Corpo Glorioso, quando igualmente compara com o corpo do bailarino, estabelecendo um conjunto de características que definem esse mesmo corpo redivivo e que se aproximam a tantos outros factores do trabalho do actor. O corpo glorioso distingue-se pela “impassibilidade, agilidade, subtilidade, clareza” (AGAMBEN, 2010: 110), os quais transparecem uma semelhança atroz com os vectores de trabalho tais como a *concentração*, a *fluidez*, a *estranheza* ou o tão discutido conceito de *presença*.

relações. A fim de explicitar o que pretende com o conceito de (des)graça e a sua relação com a deformidade, Deleuze recupera uma distinção dos físicos da Idade Média, no que diz respeito ao movimento e às qualidades disformes. Os físicos fizeram notar que um sujeito ou objecto apresentava deformidades quando em movimento. Traçando uma linha que unia os vários pontos de passagem, os quais representavam as diferentes intensidades de aceleração, a forma era afectada por essas mesmas intensidades, subordinava-se à variação, tal como os sujeitos se subordinavam “à intensidade ou ao afecto, à variação intensiva dos afectos”.<sup>533</sup> A partitura indicadora das variações de aceleração ou lentidão motora segue o mesmo princípio, marca os pontos de intensidade da variação dos afectos; e a deformidade nada mais será que o resultado do fluxo contínuo de variação, a subordinação das formas (teatrais, físicas, sonoras, etc.) à intensidade, aos afectos, às acelerações.

Para o filósofo a subordinação do sujeito e da forma aos afectos e às acelerações indica dois fins essenciais de todas as artes, precisamente aquilo que traça linhas de fuga criadoras, que apela a uma minoração, a um devir, a uma *tomada de consciência*, mas que “nada tem a ver com uma consciência psicanalítica, nem mesmo com uma consciência política marxista, ou ainda brechtiana. A consciência, a tomada de consciência é uma grande potência, mas não é feita para as soluções e as interpretações. É quando a consciência abandonou as soluções e as interpretações que ela conquista então a sua luz, seus gestos e seus sons, a sua transformação decisiva”,<sup>534</sup> ou seja, uma alteração do *ponto de atenção*. Como se pode ver, Bene pode não querer com a sua proposta um *salto espiritual*, porém a *tomada de consciência* que esta operação propõe não deixa de traçar uma linha de simpatia para com a operação da quase-causa. Uma e outra transformam o sujeito, as formas representativas e a própria representação.<sup>535</sup>

A noção de partitura e de uma transformação da consciência é, igualmente, partilhada por Grotowski e Barba. Grotowski, por exemplo, cria ser mais importante um trabalho sobre os impulsos do que sobre as acções. Os impulsos, de acordo com o último colaborador e assistente de Jerzy Grotowski, Thomas Richards, no pensamento do encenador polaco são qualquer uma força no interior do corpo que o enleva e se estende para lá dele, em direcção da periferia, é “qualquer coisa muito subtil, nascida 'dentro do corpo' e não provém unicamente do domínio corporal”.<sup>536</sup> Os

<sup>533</sup> *Ibid.*: 114. “à l'intensité ou à l'affect, à la variation intensive des affects”.

<sup>534</sup> *Ibid.*: 130. “n'ait rien à voir avec une conscience psychanalytique, ni non plus avec une conscience politique marxiste, ou bien brechtienne. La conscience, la prise de conscience est une grande puissance, mais n'est pas faite pour les solutions, ni pour les interprétations. C'est quand la conscience a abandonné les solutions et les interprétations qu'elle conquiert alors la lumière, ses gestes et ses sons, sa transformation décisive”.

<sup>535</sup> Para uma leitura crítica do estudo de Deleuze sobre Carmelo Bene vd. CHIESA: 71-88 in AAVV, 2009; CULL, 2013: 57-104.

<sup>536</sup> RICHARDS, 1995: 95. “Impulse, for Grotowski, is something that pushes from “inside” the body and extends itself

impulsos, chegou Grotowski a comentar a Richards, são como morfemas da representação (*morphemes of acting*), isto é, no sentido de um pedaço elementar de uma coisa maior. O impulso, enquanto morfema, é a batida básica de uma acção a ser representada e é trabalhando sobre os impulsos que uma acção é totalmente «encarnada», incorporada.<sup>537</sup> O trabalho sobre os impulsos, à luz do que temos vindo a discutir, é o trabalho sobre as singularidades, ou seja e tendo também em conta o que acima foi dito em torno de Grotowski, um trabalho de desnudamento e de encontro da impessoalidade das experiências, da impessoalidade e neutralidade de *uma vida*. Este trabalho em torno das singularidades, dos impulsos na linguagem grotowskiana, é o que dota uma representação de organicidade. Contudo, não é suficiente; uma representação orgânica apoia-se igualmente numa partitura (*score*) e no contacto (*contact*).<sup>538</sup> A partitura é um conjunto claro e muito bem definido de texto e acções, sem esta relação íntima nada acontece no palco — a espontaneidade sem uma *atmosfera* que a proporcione e sem a presença total do *contacto* (aquilo que chamámos de *escuta*) é absolutamente vazia. A partitura estabelece as conexões entre texto e impulsos e, por conseguinte, acções, o trilho a ser percorrido pelo actor com o *tema complexo*, o papel, a personagem. Porém, bem mais importante, a partitura estabelece as zonas de *contacto*, “consiste primeiramente em fixar os momentos de contacto entre o actor e o(s) seu(s) parceiro(s)(as)”.<sup>539</sup> O contacto, por sua vez, não é uma simples percepção visual e/ou auditiva, é um “olhar realmente”:

“Se tu olhares e ouvires realmente o teu parceiro, há uma adaptação natural que ocorre. Deves ajustar o que estás a fazer porque hoje, mesmo se tu e o teu parceiro estão a seguir a partitura de acções, há sempre diferenças mínimas. A verdadeira improvisação acontece neste nível do olhar, do ouvir e ajuste — estar presente e vivo no palco é estar em contacto e este contacto resulta em harmonia entre ti e o teu parceiro. Estão ambos no mesmo momento — olhando, ouvindo e respondendo.”<sup>540</sup>”

---

out toward the periphery; something very subtle, born “inside the body,” and which does not come from uniquely a corporeal domain.”

<sup>537</sup> *Ibid.* “Before the physical action, there is the impulse, which pushes from inside the body, and we can work on this: we can find ourself on the public bus without anybody noticing anything strange, and we are all the same doing our preparation. In reality, the physical action, if not begun by an impulse, becomes something conventional, almost like gesture. When we work on the impulses, everything becomes rooted in the body.”

<sup>538</sup> Para uma explicação mais profunda e pelas palavras de Jerzy Grotowski, vd. GROTOWSKI, 2002: 211-213.

<sup>539</sup> SLOWIAK e CUESTA, 2007: 49. “it consists primarily of fixing the moments of contact between you and your partner(s).” Sobre o *fantasma de cena* como o encontro entre actor e personagem (*tema complexo*), Grotowski di-lo de uma forma implacável: “The problem is always the same: stop the cheating, find the authentic impulses. The goal is to find a meeting between the text and the actor.” (GROTOWSKI, 2002: 250).

<sup>540</sup> *Ibid.* “If you really see and listen to your partner, there is a natural adaptation which occurs. You must adjust what you are doing because today, even though you and your partner are following the same score of actions, there will always be slight differences. True improvisation happens on this level of seeing, listening, and adjusting — to be present and alive on stage is to be in contact and this contact results in harmony between you and your partner. You are both together in the same moment — seeing, listening, and responding.”

Este «real olhar» vai no mesmo sentido e ao encontro do que referimos como estar atento às pequenas-percepções. A escuta é esta atenção subtil, intensa e harmonizada de ritmos. É também justamente o que José Gil explicita. A *escuta*, este «olhar realmente» ocorre quando se entra numa atmosfera de pequenas-percepções onde “nada de preciso é ainda dado, há apenas turbilhões, direcções caóticas, movimentos sem finalidade aparente”,<sup>541</sup> ou seja, diferenças mínimas que cruzam, cortam, forçam a variação da partitura, dos ritmos de um e do outro. Para haver improvisação — a qual só verdadeiramente há no interior de um esquema mimético, uma partitura, ou um conjunto de movimentos e acções harmoniosamente ajustadas — ou uma presença total — aqui e agora, no momento, no *instante* — é necessário este encontro de forças, de ritmos e de uma *escuta* atenta às pequenas-percepções, às mínimas diferenças. Por outras palavras, a criação de um *Espaço do Acontecimento*:

“Quando o olhar procura entrar no outro olhar para construir uma coreografia de forças, molda-se segundo a atmosfera dele (ou impõe-lhe a sua própria), quer dizer, dobra-se segundo os movimentos atmosféricos que acolhe. Compreendem-se então as metáforas habituais que indicam a «penetração» ou a «captura» de um olhar. A partir do momento em que há encontro de olhares, há tensão e jogo de forças: um «atrai» o outro, que se deixa «aprisionar» ou «seduzir» — as metáforas renviam sempre para forças”.<sup>542</sup>

No mesmo sentido, embora dando outro nome, Barba fala da criação da *Desordem*, como a lógica e o rigor que provocam o espanto, o desnorte, a perplexidade no espectador e em si mesmo. A *Desordem* “é a irrupção de uma energia que nos confronta com o desconhecido”.<sup>543</sup> Para que tal ocorra é preciso uma auto-disciplina muito particular. Uma auto-disciplina que não diz respeito a códigos de conduta e normas vindas de outros e voluntariosamente seguidas por nós. Pelo contrário, esta disciplinarização de nós remete para a contra-efectuação do Acontecimento, estar atento ao que acontece no que acontece,<sup>544</sup> por um lado e, por outro, um trabalho de si em direcção à organicidade. Para Barba, a organicidade está associada à relação entre o espectador e o actor baseada na relação entre o visível e a cinestesia. A organicidade provoca o surgimento de um laço cinestésico através da visibilidade, entre espectador e actor estabelece-se uma “empatia cinestésica”, pelo que o espectador sente o movimento visto, ele é afectado pelo movimento e as tensões expostas pelo

<sup>541</sup> GIL, 1996: 52.

<sup>542</sup> *Ibid.*: 52-53.

<sup>543</sup> BARBA, 2010: 17. “*Disorder is the irruption of an energy that confronts us with the unknown*”. Itálico do autor.

<sup>544</sup> *Ibid.*: 19. “The experience of Disorder doesn’t concern the categories of aesthetics. It happens when a *different reality* prevails over everyday reality: in the universe of plane geometry a solid body falls. As when unexpectedly, like lightning, death strikes a loved one; or when, in a split second, our senses ignite and we are aware of being in love.”

corpo. Assim, organicidade é “as acções que libertam um compromisso cinestésico e são sensorialmente convincentes para o espectador, qualquer que seja a convenção ou o género usado pelo actor”.<sup>545</sup> Para que haja essa organicidade, ou seja, para que se crie uma empatia cinestésica, o actor/performer deve criar para si, antes de mais, uma coerência baseada na sua presença cénica, a sua *bios cénica* (*scenic bios*), independente da história que irá representar. Esta coerência deve veicular e afectar directamente o sistema nervoso do espectador, dirige-se ao nível sensorial. Organicidade e coerência dizem assim respeito à lógica do actor. Está lógica, por sua vez — é neste ponto que nos afastamos de Barba — construída a partir da *vida apropriada*, “da sua biografia, necessidades pessoais, da sua experiência e situação existencial e profissional, do texto, da personagem ou das tarefas recebidas e das relações com o director e os seus colegas”.<sup>546</sup> O actor deve produzir esta lógica, a sua dramaturgia — uma das três que Barba enuncia serem necessárias para o seu trabalho de encenador: orgânica, narrativa e evocativa — como índice da sua autonomia e afirmação artística enquanto indivíduo; esta lógica não tem, contudo, nada a ver com a criação de um fundo psicológico que fundamente a personagem e a representação.<sup>547</sup> A lógica funda-se, é certo, numa *vida apropriada*, mas estes elementos são tratados com uma certa distanciação, uma vez que são destacados do seu fundo psicológico e postos em comunicação com variações físicas e vocais. O actor compõe, portanto, uma partitura segundo a relação de duas séries heterogéneas, a de uma vida apropriada ou diagramatizada com os elementos de um corpo tecnicizado, um corpo dilatado por técnicas corporais, um corpo extra-quotidiano. Esta é a primeira dramaturgia, uma partitura apta a ser repetida, cortada, colada, recomposta e mantendo-se viva, porque nela se conjugam “uma presença, um *bios* cénico, um efeito orgânico, uma persuasão sedutora, um corpo-em-vida”.<sup>548</sup> A partitura é uma rede de acções reais, dinâmicas minuciosas, como *impulsos*, singularidades. A dramaturgia do actor, para Barba, é “uma técnica para realizar (perform) *acções reais* na ficção do espaço cénico”.<sup>549</sup> Essas acções reais não estão baseadas na narrativa exposta, antes por um processo de *equivalência de energia* (*equivalent of the energy*), isto é, a qualidade das tensões, um

<sup>545</sup> *Ibid.*: 23. “the actions that unleash a kinaesthetic commitment and are sensorially convincing for the spectator, whatever the convention and genre used by the actor.”

<sup>546</sup> *Ibid.*: 24. “her biography, from her personal needs, from her experience and the existential and professional situation, from the text, the character or the tasks received, and from the relationships with the director and with the other colleagues.”

<sup>547</sup> *Ibid.* “The work of the actor appeared to me in quite a different light if I considered the performance as a *living organism which communicates*, and within which different dramaturgies cohabited. The actor’s task was no longer to justify a character’s psychology, but to develop his own dramaturgy through physical and vocal actions.” Itálico do autor.

<sup>548</sup> *Ibid.* “presence, scenic *bios*, organic effect, seductive persuasion, body-in-life.”

<sup>549</sup> *Ibid.*: 26. “a technique to perform *real actions* in the fiction of the scenic space.” Itálico do autor.

desenho dinâmico, o esforço, a aceleração, a manipulação das forças, das tensões que subjazem a ação real — as suas singularidades. Porque o actor/performer trabalha e compõe a sua partitura com *acções reais* capazes de engendrar *equivalência de energia*, a partitura pode ser modificada a qualquer altura e manter a sua organicidade, uma carícia é uma chapada e vice-versa. Todo o corpo está envolvido:

“Uma acção real produz uma mudança nas tensões em todo o teu corpo, e subsequentemente uma mudança na percepção do espectador: então, a tua acção é sentida, cinesteticamente, de um modo análogo. A acção origina-se na coluna vertebral. Não é o pulso que move a mão, nem o ombro ou o cotovelo que move o braço, mas o impulso dinâmico está enraizado no torso.”<sup>550</sup>

A personagem é, por outro lado, tratada exactamente como *tema complexo*, como um conjunto de variações de forças, tensões, singularidades em vez de um processo de aprofundamento psicológico, construção social ou histórica do que é dito num texto acerca da personagem, ou do que se pode construir segundo uma dramaturgia literária. Contrariamente, a improvisação é o ponto de partida para a partitura das acções reais. Uma vez mais, duas séries: o actor, o seu corpo, as técnicas de dilatação do corpo, de um lado e, do outro, o *tema complexo*, singularidades, movimentos, tensões, gestos, afectos e perceptos; duas séries postas em comunicação pela improvisação, reconhecida em três procedimentos:

1) *criação do material do actor*: um processo de construção de uma sucessão de acções físicas e vocais a partir de um texto, um tema, imagens, associações sensoriais ou mentais, uma pintura, uma música, uma fantasia;

2) *variação*: a partir de um material já criado o actor propõe um outro tema ou situação alterando, alternando, combinando elementos desse material. Desse modo, os elementos ganham outros sentidos de acordo com as opções, as novas relações, as variações rítmicas e o contexto. Conquistam igualmente um carácter de espontaneidade;

3) *individualização*: um trabalho subtil de poiésis segundo a introdução de nuances, de «vida» na repetição, «vida» nesse esquema mimético que foi criado até ao mais pequeno detalhe. Trata-se da descoberta de uma nova interpretação, ou de uma nova possibilidade num esquema que parecia não oferecer mais qualquer saída.

---

<sup>550</sup> *Ibid.*: 26-27. “action produces a change in the tensions in your whole body, and subsequently a change in the perception of the spectator: then your action is sensed, kinaesthetically, in an analogous way. The action originates in the spinal cord. It is not the wrist which moves the hand, not the shoulder or elbow which moves the arm, but the dynamic impulse is rooted in the torso.”



A partitura significa, então, para Barba e o seu Odin Teatret, o seguinte:

- “1) o desenho geral da forma numa sequência de acções, e a evolução de cada acção (princípio, clímax e conclusão);
- 2) a precisão de detalhes fixados de cada acção, assim como das transições que as conectam (*sats*, mudanças de direcção, diferentes qualidades de energia, variações de velocidade);
- 3) o dinamismo e o ritmo: a velocidade e intensidade que regulam o *tempo* (no sentido musical) de uma série de acções. Este era o medidor das acções com as suas micro-pausas e decisões, a alternância de longas ou curtas, segmentos acentuados ou não acentuados, caracterizado por uma energia vigorosa ou suave;
- 4) a orquestração da relação entre diferentes partes do corpo (mãos, braços, pernas, pés, olhos, voz, expressões faciais).”<sup>551</sup>

Esta atitude e a atenção solicitada aos actores/performers na criação e concretização da partitura está já incorporada no próprio treino que os actores da companhia desenvolveram, primeiro muito semelhante com o de Grotowski (o grande actor e símbolo do projecto grotowskiano, Ryszard Cieslak, deu algumas formações no início aos actores do Odin), depois cada um por si, misturando diferentes técnicas, do Ocidente ao Oriente. O que o treino proporciona e desenvolve é, justamente, a atenção, a precisão ao menor pormenor, bem como uma justificação, uma insuflação de «vida» capaz de retirar a diferença da repetição. A partitura é “a procura de ordem de maneira a dar-nos um espaço para a Desordem”,<sup>552</sup> ou noutras palavras, um dos suportes do actor para a criação de um *Espaço do Acontecimento*. Também em Barba o actor é um operador, um pouco à semelhança de Bene.

Como, nesta proposta do actor-operador e do *fantasma de cena*, da relação do actor com o tema complexo, se estabelece qualquer relação com a emoção? Antes de mais, é preciso recuperar a diferença entre sentimento e emoção tal como António Damásio no-la apresenta, focando-nos na emoção por ser o que nos aqui interessa. A emoção faz parte dos mecanismos da regulação da vida, são acções e movimentos que afectam todo o corpo, o rosto, a voz, conduzem a determinados comportamentos; eles são como os alicerces dos sentimentos. Estes, por sua vez, ocultam-se porque

<sup>551</sup> *Ibid.*: 27-28. “• the general design of the form in a sequence of actions, and the evolution of each single action (beginning, climax, conclusion); • the precision of the fixed details of each action as well as of the transitions connecting them (*sats*, changes of direction, different qualities of energy, variations of speed); • the dynamism and the rhythm: the speed and intensity which regulated the *tempo* (in the musical sense) of a series of actions. This was the metre of the actions with their micro-pauses and decisions, the alternation of long or short ones, accented or unaccented segments, characterised by vigorous or soft energy; • the orchestration of the relationships between the different parts of the body (hands, arms, legs, feet, eyes, voice, facial expression).”

<sup>552</sup> *Ibid.*: 28. “The score was the search for order so as to give space to Disorder.”

se dão no espaço mental, embora também tenham um papel a representar na regulação da vida. Um sentimento, diz-nos Damásio, é “*uma percepção de um certo estado do corpo, acompanhado pela percepção de pensamentos com certos temas e pela percepção de um certo modo de pensar*”.<sup>553</sup> Um sentimento, o seu conteúdo, é o estado corporal mapeado numa região do cérebro e a partir do qual uma imagem mental do corpo pode ser criada. Um sentimento é uma ideia do corpo a reagir a um objecto ou situação. Um sentimento de emoção, por sua vez, é uma ideia do corpo quando este é perturbado por uma emoção. De certo modo, as emoções são como que primitivas, antecedem os sentimentos mesmo na evolução biológica; elas são movimentos — expressões de tensões internas provocadas pelo exterior levando a um movimento — resultantes de reacções conducentes à homeostasia. A emoção é um passo adiante à simples regulação, daí Damásio denominá-las como emoções-propriadamente-ditas. Há, no entanto, diferentes categorias de emoções: emoções de fundo, emoções primárias e emoções secundárias:

1) *emoções de fundo*: manifestam-se subtilmente pelo movimento dos membros ou do corpo inteiro — “a força desses movimentos, a sua precisão, a sua frequência e amplitude”<sup>554</sup> — e expressões faciais. Elas são manifestações compósitas das reacções da regulação da vida. O leque é bem grande, abrange todos os processos regulatórios, todos os ajustes metabólicos.

2) *emoções primárias*: estas emoções são partilhadas quer pelos animais humanos, quer pelos não humanos e são as que nos ocorrem pelo senso comum quando falamos de emoções. São também manifestações da regulação. Incluem-se aqui o medo, a alegria, a tristeza, o nojo, a surpresa, etc.;

3) *emoções secundárias ou sociais*: nestas emoções incluem-se “a simpatia, a compaixão, o embaraço, a vergonha, a culpa, o orgulho, o ciúme, a inveja, a gratidão, a admiração e o espanto, a indignação e o desprezo”.<sup>555</sup> Algumas componentes das reacções regulatórias e das emoções primárias combinam-se e integram-se nas sociais, evidenciadas nas manifestações corporais (especialmente no rosto como espaço de subjectivação e significância). A disposição que desperta uma emoção social, embora muito associada à linguagem, não está dependente dela; e às

---

<sup>553</sup> DAMÁSIO, 2013: 98.

<sup>554</sup> *Ibid.*: 58.

<sup>555</sup> *Ibid.*: 60. Algumas das emoções aqui descritas poderão despertar algum descrédito. Por exemplo, para Byung-Chul Han, crítico de uma sociedade cada vez mais emocional (vd. 2015: 51-57) concebe algumas destas emoções como sendo sentimentos, como o de culpa. Mas uma vez que os sentimentos são precedidos de emoções, o sentimento de culpa é antecedido por uma reacção corporal tem uma expressão num mapa sensorial que conduz o mapa mental a produzir o sentimento de culpa. A crítica de Han está acertada, a psicopolítica encontra uma das suas ferramentas no capitalismo emocional porque dirigindo-se ao mapa que antecede e influencia a mente mais rapidamente surte efeitos, mas a análise entre emoção e sentimento vê-se fragilizada levado pelo motivo crítico contra a emoção.

emoções de fundo ou primárias basta a cadência ou a modulação da voz para despertar a emoção, antes mesmo do significado das palavras.

As emoções são também mistas, compõem-se de elementos inatos e ambientais, ou seja, aprendidas. Resumidamente, António Damásio define a emoção como uma colecção de respostas químicas e neurais formando um padrão; as respostas são automáticas e produzidas quando o cérebro recebe um estímulo-emocional-competente (EEC), podendo ser um objecto ou um acontecimento que, ao ser lembrado, desperta a emoção; o cérebro tem geneticamente inscrito a resposta a certos EEC (inatismo), mas nele são escritos numa listagem infinita muitas outras respostas a novos EEC (aprendizagem); imediatamente pela resposta o estado do corpo é alterado temporariamente, bem como as estruturas cerebrais que mapeiam o corpo e dão suporte ao pensamento; por fim, a emoção procura conduzir *uma vida*, directa ou indirectamente, em direcção à sobrevivência e ao bem-estar. Assim, às emoções estão associados dois aparelhos, o das emoções e o da mente, que avaliam o ambiente e através dos quais modulamos o nosso comportamento, as nossas respostas emocionais. A aprendizagem e a educação colocam um filtro avaliativo não-automático entre os EEC e as respostas emocionais, contudo esta avaliação não é sinónimo de avaliação consciente. Os objectos causadores de emoções competentes podem ou não estar presentes; pela memória, uma memória condicionada mas não consciente ou consciente, pode provocar uma emoção. O efeito, porém, é o mesmo, quer o objecto esteja presente ou não, a importância retém-se no estímulo, se ele é competente emocionalmente. Damásio sublinha até que, de modo mais subtil ou directo, “todos os mais variados métodos e escolas de representação teatral utilizam diariamente esta memória emocional para o seu trabalho”.<sup>556</sup> Antes de abordar esta questão no trabalho do actor, gostaríamos de fazer notar o processo: um objecto exterior provoca o aparecimento de um EEC na mente; as imagens deste estímulo são apresentadas nas regiões sensoriais que mapeiam as características desse estímulo, daqui saem estímulos para diversos locais do cérebro capazes de desencadear emoções, esses estímulos seleccionam um padrão preexistente produzindo uma emoção. De notar, igualmente, que este processo neural conducente a uma emoção se assemelha formalmente ao processo imunitário. “No caso da emoção, o «antígeno» é apresentado através do sistema nervoso e o «anticorpo» é a resposta emocional. A selecção é feita num dos diversos locais desencadeadores de emoções. As condições em que os dois tipos de processos ocorrem são comparáveis e os resultados são igualmente benéficos”.<sup>557</sup> Por outras palavras: ocorre uma experiência que se

---

<sup>556</sup> *Ibid.*: 70.

<sup>557</sup> *Ibid.*: 71. Podemos reparar que Sloterdijk vem ao encontro desta noção entre o processo neural e o imunológico.

inscreve no corpo, essa inscrição produz um esquema mimético de singularidades que compõem a experiência, a inscrição corporal é dobrada na superfície incorporeal (singrama) da qual é emitida uma resposta levando à alteração do estado do corpo e da mente, do corporal e do incorporeal.

No ensaio “The actor's emotions reconsidered, a psychological task-based perspective” Elly Konijn<sup>558</sup> analisa o paradoxo diderodiano da insensibilidade à luz das teorias cognitivas da emoção, de cujos resultados propôs uma nova perspectiva de representação denominada teoria de tarefa-emocional (*task-emotion theory*). Das suas hipóteses redigiu um questionário e enviado a actores e actrizes holandeses e estado-unidenses: “a análise estatística revelou que os próprios actores dificilmente experienciaram as emoções representadas das suas personagens”; pelo que se viu forçada a questionar-se sobre “como é produzida a ilusão de espontaneidade” apresentada? “O que perspira emocionalmente no palco enquanto os performers mesmerizam os seus espectadores?”<sup>559</sup>

De acordo com a autora, existem três correntes de representação ou de trabalho sobre as emoções no território teatral segundo a relação emoções do actor-emoções da personagem:

1) *envolvimento*: o mais famoso, por ser justamente o mais conhecido do público e o que tem maior projecção na televisão e no cinema, tem como porte-estandarte o *method acting*, a interpretação de Lee Strasberg do pensamento de Stanislavski. O envolvimento implica a total imersão das emoções do actor nas emoções da personagem de modo a produzir uma expressão convincente, a aparência da espontaneidade; o efeito pretendido no espectador é a identificação, a empatia com a personagem;

2) *distanciação*: dois directores formalizaram esta posição, Vsevolod Meyerhold e Bertold Brecht; o actor não deveria coincidir emocionalmente com a personagem. À semelhança de Diderot, estes dois encenadores acreditavam que um actor distanciado da personagem mais facilmente produzia emoções intensas no espectador, segundo a via de um olhar reflectivo e crítico sobre a personagem e a situação que se lhe apresenta;

3) *auto-expressão*: nesta linha podem incluir-se as experiências revolucionárias dos anos 50, 60 e 70, com encenadores como Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Peter Brook (nos primeiros anos da sua carreira), Julian Beck e Judith Malina dos Living Theater e estilos como algumas performances e *Happenings*; “o estilo auto-expressivo propõe que cada actor apresente no palco «o seu mais autêntico eu», com o efeito intencional de tocar o eu interior do espectador e

<sup>558</sup> KONIJIN in AAVV, 2002a: 62-81.

<sup>559</sup> *Ibid.*: 62. “Statistical analyses revealed that the actors themselves hardly experienced the represented emotions of their characters. How then is the illusion of spontaneity of the portrayed emotional expressions arrived at? What is emotionally transpiring onstage as the performers mesmerize their spectators?”

«desmascará-lo». A personagem serve de veículo para a expressão de si do actor, no sentido contrário ao estilo de envolvimento”.<sup>560</sup>

Porém, embora distintos, para Elly Konijn o dilema persiste, uma vez que persiste no actor a ideia de uma “dupla consciência”. A questão reverte, então, sobre os diferentes sentidos da noção de dupla consciência, ou seja, “se o actor não está a lutar com o paradoxo, ao invés luta com o dilema do actor ou o seu dom especial de uma dupla consciência”.<sup>561</sup> Para responder a esta questão Konijn destacou quatro tarefas, transversais aos estilos, que os actores têm de desempenhar:

1) *modelo interno*: criar um *modelo interno* da emoção pretendida da personagem. A esta tarefa Konijn identifica as formulações de «modèle idéal» de Diderot e o conceito de *obraz* em Meyerhold. É uma imagem da emoção da personagem constituída pelas características do comportamento emocional na vida quotidiana. Este modelo interno deveria envolver, conter a própria vida quotidiana e diferencia-se da fórmula de Strasberg ou de Stanislavski no sentido em que estes dois encenadores, com o objectivo de se produzir um comportamento naturalista ou realista, queriam dos seus actores que a criação deste modelo se compare tanto quanto possível da vida quotidiana. Por outras palavras, para Diderot/Meyerhold o modelo interno é, por assim dizer, maior que a vida quotidiana e envolve-a, uma «artificialidade» maior que a «natureza», enquanto que para Strasberg/Stanslavski o modelo deve ser semelhante à natureza — de um lado a criação poética, do outro a criação mimética;

2) *credibilidade*: um dos objectivos do actor é criar um retrato emocional que seja crível e convincente. Para Strasberg/Stanslavski a credibilidade é alcançada como consequência do envolvimento do actor com a personagem através da memória emocional. Contrariamente, para Brecht decorre da clarificação da situação, do contexto social das personagens e das relações entre elas. Para os seguidores da auto-expressão, a credibilidade das emoções decorre justamente da exposição de desnudamento do actor;

3) *partitura*: o actor deve ser capaz de repetir, visitar as emoções, para tal, como já vimos, Grotowski e Barba propõem a noção de partitura, no mesmo sentido de uma composição musical que deve ser interpretada. As emoções entram em variação rítmica, de velocidade, de

---

<sup>560</sup> *Ibid.*: 63. “The self-expressive acting style proposes that the actor presents “his/her most authentic self” on stage, with the intended effect on the spectator of touching the inner self and “unmasking” of the spectator. The character serves as a vehicle for the actor’s self-expression, which is contrary to the involvement style”. Vd. igualmente no ensaio de Bert States “The actor’s presence. Three phenomenal modes” o que se afirma sobre o actor auto-expressivo, 2002a: 25-38.

<sup>561</sup> *Ibid.* “So, if the actor is not struggling with the paradox, he is struggling with the actor’s dilemma or his special gift of a double consciousness.

tensão. Também Meyerhold, o qual tinha um sentido musical extraordinário,<sup>562</sup> falava de uma composição como uma forma mais ou menos fixa, a qual, de certa maneira, compõe o modelo interno, “para a qual a palavra russa «*amplua*» se adequa: um padrão de comportamento fixo ou estável que pertence a um tipo específico de personagem — contudo isto não deve ser entendido com uma forma rígida”;<sup>563</sup>

4) *espontaneidade*: a última tarefa do actor é a sua habilidade de ser capaz de dar a ilusão de espontaneidade, de ser genuíno, a aparência de «vida real». Na linha do *envolvimento*, se o actor «viver através» das emoções da personagem a espontaneidade é alcançada sem qualquer dificuldade. Nos adeptos da auto-expressão, uma vez que advogam a presença no momento, no aqui e agora, a espontaneidade dever estar ao nível do real, sublinhando para tal o papel da improvisação. Neste caso específico, Barba aponta para o uso das técnicas corporais extra-quotidianas porque activam a energia produtora de presença, ou seja, a *escuta* e a *atenção à vida* e ao *instante*. A espontaneidade no caso do distanciamento é produzida na apresentação de circunstâncias possíveis que despertam no espectador o reconhecimento e o processo associativo à sua própria vida (relações e situações). Um exemplo é o uso do «estranhamento» (*verfremdung*).

Igualmente, para a autora, há concordância no reconhecimento de que o actor opera a diferentes níveis enquanto representa:

“O actor (1) age no palco como uma pessoa privada com os seus casos da vida privada; (2) trabalha no palco como um artesão, tentando realizar as suas tarefas de representação, ou trabalho, o melhor possível; (3) opera ao nível do modelo interno da personagem a ser representada na imaginação do actor; e (4) comporta-se no nível da personagem composta representada no palco. Consequentemente, diferenciando entre níveis de personificação implica que diferentes níveis de emoções devem ser distinguidas, as quais não podem ser encontradas na análise da performance. A cada nível de personificação uma camada emocional pode ser definida, com a qual o actor tem de lidar.”<sup>564</sup>

Uma vez que a análise é realizada maioritariamente através do ponto de vista do espectador, o que eles vêem ou imaginam perceber são as emoções das personagens, as quais concernem as

<sup>562</sup> Vd. no mesmo volume o ensaio de Mel Gordon “Meyherhold's Biomechanics”, 2002a: 106-128.

<sup>563</sup> *Ibid.*: 64. “for which the Russian word ‘*amplua*’ is suitable: a fixed or stable pattern of behaviour that belongs to a specific type of character — although this should not be understood as a rigid form.”

<sup>564</sup> *Ibid.* “The actor (1) acts on stage as a private person with his daily life affairs; (2) works on stage as a craftsman, trying to perform his acting tasks, or job, as well as possible; (3) operates on the level of the inner model of the character to be performed in the actor’s imagination; and (4) behaves on the level of the realised character performed on stage. Consequently, differentiating between levels of enactment implies that different levels of emotions should be distinguished, which cannot be found in performance analyses. At each level of enactment an emotional layer can be defined, with which the actor has to cope.”

emoções primárias. Mas com se poderá analisar do ponto de vista do actor?

“O ponto de vista do actor no palco é o da realização de uma tarefa particular — transmitindo para um público a imagem de uma (emoção de-)personagem tão convincente quanto possível”.<sup>565</sup> Konijn recorre à teoria da emoção cognitiva (*cognitive emotion theory*) para nos dar uma leitura precisa desse ponto de vista, bem como para estruturar a sua proposta teórica da tarefa-emocional. A teoria da emoção cognitiva declara que as emoções surgem da interacção de um indivíduo com o ambiente, sendo reacções funcionais relativas às preocupações desse indivíduo quanto às solicitações do ambiente. Ora, não andamos longe de definição de Damásio no que concerne a regulação homeostásica. A emoção irrompe porque as preocupações do indivíduo se vêem ameaçadas, ou a situação oferece benefícios para os seus interesses pessoais, motivos ou intenções. O resultado da interacção entre a solicitação do ambiente e os interesses-preocupações do indivíduo é uma estrutura de sentido situacional (*situational meaning-structure*). Konijn identifica, então, a qualidade da emoção real do actor em palco com esta estrutura em vez das emoções da personagem. Esta estrutura, porém, depende das preocupações do actor, por um lado e, por outro, das componente particulares desse contexto na situação imposta ao actor e que o solicitam. As preocupações, segundo a autora, são: 1) competência; 2) busca de sensação; 3) imagem e 4) estética; enquanto que as componentes situacionais consistem em: 1) expectativa e avaliação do espectador; 2) dificuldade e urgência.<sup>566</sup>

Como se pode perceber, as emoções de tarefa que solapam o actor, tendo predominância sobre as emoções da personagem, dizem respeito unicamente ao bom exercício da sua profissão e são de uma outra natureza. A sobrevoar estas emoções de tarefa está a emoção nascida do desafio proposto pelo espectáculo ou performance. Deste modo, é o próprio contexto em que o actor está mergulhado e enfrenta a fonte das suas emoções enquanto artesão. Konijn propõe, então, que “o actor possa modelar as suas emoções de tarefa de modo que a sua disposição se misture com a expressão das emoções-de-personagem que são percebidas pelo espectador”.<sup>567</sup> Enquanto que a teoria na qual se suporta considera que a regulação das emoções na vida quotidiana procura minimizar os efeitos negativos, ou distorcer os efeitos colaterais das experiências emocionais, Elly Konijn crê que o actor é capaz de usar o processo de regulação no palco, modelando as emoções de

<sup>565</sup> *Ibid.*: 65. “The actor’s point of view onstage is performing a particular task — conveying an image of a character (-emotion) as convincing and believable as possible to the audience.”

<sup>566</sup> Prolongaríamos demasiado o nosso texto, mesmo sucintamente, no esclarecimento de cada componente e preocupação, pelo que enviamos para o ensaio pp. 65-67.

<sup>567</sup> *Ibid.*: 68. “The actor may shape his task-emotions so that the display of task-emotions merges with the expression of character-emotions that are perceived by the spectator.”

um modo positivo. Ao fazê-lo, procura ajustar a emoção com *a forma visível das emoções-de-personagem*, dando assim uma aparência de vivacidade à representação. Contrariamente às emoções primárias, as emoções de tarefa — e não serão estas, de certo modo, emoções sociais, no sentido proposto por Damásio? — não têm uma expressão facial característica de rápida identificação. Ao invés, dotam o corpo com uma energia particular, “como uma prontidão aguda, uma atenção aumentada, presença, tensão, sentido de alerta, excitação, calor, objectividade, e por aí adiante”<sup>568</sup>.

“As tendências de acção geral acompanhando as emoções-de-tarefa, como impulsos para abordar e «para ir avante», estão então em concordância com as supostas tendências de acção envolvidas na abordagem do conflito dramático pelas personagens principais em geral. Elas enfrentam dificuldades, atacam os seus antagonistas e tentam remover obstáculos para alcançar os seus objectivos. As emoções-de-tarefa (de impulsos sentidos) do actor podem portanto, presumo, potenciar a representação das (supostas acções de tendência) emoções-de-personagem.”<sup>569</sup>

Estas preocupações podem, muito bem, influenciar o trabalho de cena e até aceitamos que se tornem num dos substractos — não o único — que potenciam a prontidão, a atenção, a presença, a tensão, etc. Não cremos, contudo, que estejamos presos a essas preocupações, ou até que tenham tanta importância. Parece-me que estas preocupações tem mais predominância no teatro comercial, especialmente a preocupação quanto à imagem. Já as componentes podem ser uma influência bem mais preponderante para a potenciação. Contudo, um trabalho cuidado ao pormenor não deixa espaço às preocupações sublinhadas pela autora. O que nos parece bastante interessante nesta teoria, contudo, é que, por outra via e por outra linguagem, vai ao encontro do que apresentámos quanto a Barba. O trabalho nas acções reais constituindo a partitura dão o substracto que se ajusta a uma plástica (movimento, gestos, tensões, ritmo) da personagem. As emoções-de-tarefa, no caso de Eugenio Barba, encontram a sua expressão nas técnicas extra-quotidianas, como potenciam o corpo para a cena, a sua presença, atenção.<sup>570</sup> Não por acaso a autora afirma que as emoções-de-tarefa se

<sup>568</sup> *Ibid.* “like a sharp readiness, an increased awareness, presence, tenseness, alertness, excitement, warmth, goal-orientedness, and so on.”

<sup>569</sup> *Ibid.* “The general action tendencies accompanying task-emotions, like impulses to approach and “to go at it,” are then in accordance with the presupposed action tendencies involved in approaching the dramatic conflict by main characters in general. They run up against difficulties, attack their antagonists and try to remove obstacles to reach their goals. The (felt impulses of) actors’ task-emotions can therefore, I presume, empower the representation of the (supposed action tendencies of) character-emotions”.

<sup>570</sup> *Ibid.*: 68-69. “the perceived “authenticity” of the emotional expression may stem from the radiation of underlying real task-emotions and related action tendencies. *The radiation of task-emotions of the actor in performance probably contributes to his power to convince, to the actor’s presence, the liveliness of the expression, and to the illusion of spontaneity of character-emotions.*” Sublinhado nosso.



moldam e se ajustam *à forma visível das emoções-de-personagem*. Trata-se, portanto, do encontro da partitura do actor com o *tema complexo*. Claro que pode haver tensão pelo desafio — há-o sempre — mas a confiança no seu próprio trabalho, no dos seus colegas, no director, elide qualquer preocupação apontada por Elly Konijn.

Do lado de Barba e de Konijn encontramos dados que clarificam a noção de *fantasma de cena*. Este é uma produção tanto quanto o *eu* o é. Eis a razão porque cremos que esta proposta, bem como o que afirmaremos nos capítulos finais, procura uma radicalidade para lá de Stanislavski, Brecht, Grotowski, Barba. É mais radical no sentido em que, desde o seu início, se baseia não num eu secreto e interno, mas na apreciação de uma impessoalidade que incessantemente produz um eu consumido a cada instante. Uma impessoalidade forçada a ser pessoa, a pertencer a uma cultura, *socius*, género, a uma língua, etc. Aproximamo-nos de Grotowski e Barba, porque cremos num trabalho de desconstrução dos diagramas que as técnicas corporais e a performance possibilitam, no entanto afastamos-nos porque essa desconstrução não revela o segredo, ou revela o segredo de que não há segredo, apenas *uma vida* que a tudo procura se conectar.<sup>571</sup> O *fantasma de cena* é o *encontro* particular de *um corpo* com um *tema complexo*. É o traço da singularidade que irrompe num palco e determina a diferença de *uma vida na expressão de um corpo* de outra vida. Noutras situações, como no amor, por exemplo, toma o nome de *Espaço do Acontecimento*.

Terminamos estas notas sobre o *fantasma de cena* com o paradoxo do actor segundo Lacoue-Labarthe.

#### 7.4. Para o trabalho do actor: Corpo, *fantasma de cena* e o *dom da impropriedade*.

Como se sabe, Deleuze erradicou por completo o conceito de *fantasma* do seu pensamento face ao conceito bem mais problemático, criativo e produtivo do CsO, que melhor se adequa, quer ao plano de imanência, quer ao seu entendimento quanto ao desejo, peça chave da sua feroz crítica à psicanálise. O *fantasma* prende-se demasiado ao argumento de um inconsciente teatral — um teatro de terror, nos termos de Mélanie Klein — e não maquínico ou fabril, tal como surge em AE. Porém,

<sup>571</sup> *Ibid.*: 54. “Theorists as diverse as Stanislavsky, Brecht and Grotowski all implicitly designate the actor’s self as the *logos* of performance; all assume that the actor’s self precedes and grounds her performance and that it is the presence of this self in performance that provides the audience with access to human truths. Their theories are aptly summarized by a sentence of Joseph Chaikin: “Acting is a demonstration of self with or without a disguise” (1980: 2). For Stanislavsky, the disguise must be based on the actor’s own emotional experience; Brecht wants the disguise to be separable from the actor’s own persona. Grotowski believes that the actor must use the disguise by her role to cut away the disguise imposed on her by socialization and expose the most basic levels of self. An examination of acting theory through the lens of deconstruction reveals that the self is not an autonomous foundation for acting, but is produced by the performance it supposedly grounds.”

o *fantasma* serve-nos, aqui, como conceito realmente produtivo para criticarmos certas posições relativas ao trabalho do actor, posições essas que ainda hoje vigoram em interpretações demasiado românticas, no seu pior sentido, expressas nos termos de uma encarnação da personagem. Difícil é, quando as escutamos, não sermos transportados para um fundo teológico habitado por estranhas essências ou almas que aguardam pacientemente um corpo que as abrigue, como se de uma *metempsicose* ou *metensomatose* (*métensomatose*)<sup>572</sup> se tratasse. Ora, cremos que o *fantasma de cena* que acima apresentámos, a partir da teoria deleuzeana em LS, contraria forçosamente qualquer pressuposto de possessão ou encarnação; e nem a despropósito refere o filósofo, com a operação da quase-causa e a contra-efectuação do acontecimento, o paradoxo do actor.

Na verdade, o paradoxo de Diderot, de acordo com a leitura realizada por Philippe Lacoue-Labarthe, em “Diderot, le paradoxe et la mimésis” (2011), elucida em muitos aspectos a nossa proposta. O actor para o filósofo das luzes será tanto melhor quanto mais insensível, mas o que significa esta insensibilidade? Por um lado, trata-se de se reconhecer enquanto sujeito, as suas capacidades vocais e físicas, as suas qualidades, o dom de natureza, por outro, uma paulatina desconstrução do sujeito, tornar-se apto a toda a espécie de personagens, de papéis, através de um trabalho que, igualmente, aperfeiçoa o dom de natureza. Ou seja, esclarece Lacoue-Labarthe, o aprofundar da relação mimética entre arte e natureza tal como foi apresentada por Aristóteles, da sua “onto-mimetologia”: “Aristóteles diz primeiramente (194a) que, em geral, «a arte imita a natureza»: *he tekhnē mimeitai ten physin*. Depois, um pouco mais adiante (199a), especifica esta relação geral de *mimesis*: «Por um lado, diz, a *tekhnē* termina (completa, aperfeiçoa, *epitelei*) o que a *physis* é incapaz de operar (*apergasasthai*); por outro lado, ela imita”<sup>573</sup>. Daqui decorre, para Lacoue-Labarthe, dois tipos de *mimésis*, a *restrita* e a *geral*. A primeira é o seu aspecto mais comum, o da reprodução, da cópia, a duplicação do que já foi dado pela natureza, enquanto que a segunda tem um carácter de quase suplemento da natureza, a capacidade de suprir uma falta, que contraria qualquer ideia de absoluto da própria natureza. A *mimésis geral* é, afinal, uma *poiésis*,

<sup>572</sup> Vd. DERRIDA, 2010. Conceito abordado por Jean Derrida no seu brilhante estudo sobre os neo-platónicos Plotino, Procluso e Damasceno. A metensomatose, que significa à letra troca de corpo e não de alma, opõe-se à metempsicose, bem como vai para lá de uma simples passagem através dos corpos (do mais simples ao mais complexo), conjugando-se com uma ideia — essencial e com a qual a nossa exposição de um Corpo como Vida vai ao encontro — de “communauté radicale de l’humain et des autres vivants” (62) assente no que Plotino nomeia de “própria vida” ou “vida mesma” (*autozôè*), que, como alma, se vê intimamente ligada e separada quer do corpo, quer do Um e do Bem. Não existe, neste entendimento da alma, qualquer atributo próprio ao humano, pois o ganho da metensomatose é, à vez, o de uma não-humanidade e de humanidade (vd. pp. 61-62), podendo a alma no seu ressurrecto movimento ser tomada por um corpo qualquer a partir do próprio desejo do corpo em se animar (vd. pp. 25-26).

<sup>573</sup> LACOUÉ-LABARTHE, 2011: 9. Apresentamos, desde já, as nossas mais sinceras desculpas uma vez que não conseguimos, de todo, ter acesso ao original, servindo-nos da tradução do realizador e filósofo Tomás Maia.

“uma imitação da *physis* como força produtora (...). E que efectua, como tal, e termina, *finaliza* a produção natural”.<sup>574</sup>

Parece-nos que Lacoue-Labarthe somente pode cindir a *mimésis* em restrita e em geral se tomar a natureza, como talvez Diderot a entendesse, por um absoluto incapaz de devir, como que por um processo de *poiésis* falhada ou a falha do próprio absoluto na sua, por assim dizer, absolutidade, falha que só pode ser colmatada, precisamente, por um suprimento (*suppléance*), um suplemento de tom derrideano, que seria a *mimésis* geral no campo da arte. Para o caso, o filósofo chega a afirmar que a *mimésis* teatral se constitui como modelo da *mimésis* geral, ou seja, bem mais poiética que mimética. A arte é o resto que escapa à natureza, o seu produto é sempre uma representação, porém uma “que quer dizer *uma outra apresentação* — ou a apresentação de *outra coisa*, que ainda não existia, dada ou presente”.<sup>575</sup> A questão que agora se coloca é, pois, como agarra o actor esse resto, como o cumpre, que deverá suceder nele para que possa tudo imitar? Ou então, o que subjaz a insensibilidade pedida ao actor por Diderot? O paradoxo diderodiano enuncia, então, para o filósofo, uma *lei da impropriedade*. Se o dom de natureza constitui ou produz o que é *próprio* de um sujeito — as suas qualidades, as suas capacidades corporais, a sua própria sensibilidade — o actor deverá alienar esse dom, deixar de ser o que é, destruir o que lhe é próprio, “não ser *nada* por si mesmo, não ter nada de *próprio*”, senão a aptidão imensa de se tornar tudo. Nas palavras de Lacoue-Labarthe: “[a] *lei de impropriedade*, (...) é a própria lei da *mimésis*: só «o homem sem qualidades», o ser sem propriedade nem especificidade, o sujeito sem sujeito (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si) está em condições de apresentar ou de produzir em geral”.<sup>576</sup>

Em tudo isto, pela mão e pensamento deste pouco estudado filósofo, Lacoue-Labarthe parece vir em nosso apoio e confirmar as nossas asserções das duas forças do *singrama* e do seu *ponto de atenção*. É que o dom de natureza vai para além da constituição das qualidades do sujeito, o dom de natureza é o próprio dom da impropriedade, essa capacidade de sendo alguma coisa deixar de sê-lo, ser nada para ser tudo, a presença das duas forças, a *mimésis* e a *poiésis*, uma a força da reprodução, a outra a força da produção, “força produtora ou formadora, energia no sentido estrito, perpétuo movimento da apresentação”.<sup>577</sup> Mas onde Lacoue-Labarthe sinonima o dom poiético como mimético, nós separamos os dois conceitos. A *mimésis* será em tudo semelhante a um

<sup>574</sup> *Ibid.*: 19. Itálico do autor.

<sup>575</sup> *Ibid.*: 21. Itálico do autor.

<sup>576</sup> *Ibid.*: 24. Itálico do autor.

<sup>577</sup> *Ibid.*: 26.

esquema da forma, o molde ou a moldura dentro da qual se dá toda uma improvisação, a dança de um acaso, que caracteriza a *poiésis*, pelo que não podemos, em absoluto, concordar com o filósofo.

Este *dom de nada*, tal como o define, esta aptidão de substituir a natureza, que faz a vez da natureza, também não se resume a um suprimento da incapacidade da natureza, antes um modo diferente de fazer. Se concordamos com a sua semelhança ao *suplemento* não é somente porque o *dom de nada* efectua “o que ela não pode pôr em obra — aquilo para que a sua energia, sem substituto, não é suficiente”,<sup>578</sup> mas porque acrescenta qualquer coisa que faltava à natureza abrindo o espaço da falta que vai preencher, colocando-se logo em excesso. Só assim, cremos, não para suprir uma falta da natureza mas para se acrescentar a ela, pondo em funcionamento a força poiética se pode afirmar, como o faz Lacoue-Labarthe, como *puro dom*:

“Puro dom, em que a própria natureza se entrega e se oferece na sua mais secreta essência e na sua intimidade, na fonte mesmo da sua energia, como o nada que ela é, uma vez esgotada esta energia e passada para o dado. Puro dom, dito de outra maneira, porque é o dom da coisa ou do ser, do secreto e do retirado, do indeterminável e do irreconhecível como tais, a que nenhuma coisa daqui, nem sequer uma gratidão, poderia responder: pois não é nada, não é coisa de economia alguma, de nenhuma troca.”<sup>579</sup>

Este puro dom, demonstrativo da partilha das duas forças maiores da natureza, que se diz, também, dom ou lei da impropriedade, indica-nos precisamente a característica singular do actor — senão mesmo de todo o sujeito — bem como forçosamente o que suporta a nossa leitura do *fantasma* como *fantasma de cena*. Ser sujeito deste dom, proprietário desta impropriedade, é ser não-sujeito, sujeito não-sujeito, sem identidade, devir impessoal, plural, uma multiplicidade. Para se ser tudo dever-se-á passar a ser nada, ou ser somente o exercício desta impropriedade, exercício de uma catástrofe da qual se libertam as singularidades para entrarem em ressonância e comunicação com as da personagem, o *tema complexo*. E tanto mais se aproxima esta leitura quanto o próprio Lacoue-Labarthe sublinha, relativamente à inspiração semelhante a uma possessão — que não a é, de facto, tanto mais que uma possessão furiosa, como afirma, impedirá a criação, ou a própria inspiração, pois em vez de conduzir à alienação necessária do sujeito em não-sujeito, produz um contra-efeito traduzido por uma “alienação tanto mais alienante quanto não cessa de criar para si um sujeito ou uma substância”<sup>580</sup> —, o exemplo dado pelo Primeiro (um dos intervenientes do diálogo, ou o (não-) Diderot) da actriz Clairon:

<sup>578</sup> *Ibid.*

<sup>579</sup> *Ibid.*: 27.

<sup>580</sup> *Ibid.*: 36.

“Sem dúvida, quando se trata da execução ou do desempenho do actor, da actuação, «não é o homem violento, que está fora de si, a dispor de nós». Mas no trabalho preparatório e criador, na elaboração da personagem, tudo se passa de maneira bem diferente. Como vimos, quando Clairon *construiu o seu fantasma*, «não é ela»; e mais tarde, «seguindo de memória o seu sonho», ela pode «ouvir-se, ver-se, julgar-se e julgar as impressões que suscitará. *Nesse momento é dupla: a pequena Clairon e a grande Agripina*».”<sup>581</sup>

É certo que este *fantasma*, o *fantasma* de Clairon, terá talvez muito mais parecenças com o de uma fantasia, onde a memória percorre como que num sonho, mas encontramos na frase final de Diderot essa separação do actor no instante, o duplo momento em que um permanece suspenso no instante e outro divide o tempo, a Clairon alienada de si, do seu sujeito e Agripina, com os seus planos de vingança no futuro e as suas dores de viúva na rememoração do passado. Poder-se-á afirmar, então, que a produção do *fantasma de cena* é a activação do *dom da impropriedade*, como o processo ou o exercício da catástrofe da dessubjectivação necessário para a contra-efectuação do Acontecimento.

Antes de darmos início ao seguinte sub-capítulo, gostaríamos de deixar uma pequena nota ainda relativamente a este paradoxo do actor, desenvolver um pouco mais um traço apontado por Lacoue-Labarthe quanto ao *homem sensível* deste paradoxo. Cremos existir um retomar de uma ética grega por parte de Diderot. Quem é este *homem sensível* e porque é problemático para a criação? O *homem sensível* é aquele que é afectado por uma paixão, um *pathos*, indiciando uma *passividade* ou *feminilidade*. Num discurso proferido pelo Primeiro faz-se o reparo da diferença entre o grande actor, portento da insensibilidade, um não-sujeito capaz de ser todos os sujeitos e a mulher, com todos os signos psicopatológicos que se arrastarão até aos dias de hoje, como os da mania, a histeria. Ora, é este último, signo de um excesso de presença,<sup>582</sup> que parece descrever o grau diferencial e diferenciante entre o *homem* (grande actor) e a *mulher* (atriz) — mas também qualquer outro actor que se deixe guiar pela possessão. Não que elas não sejam capazes de imitar e se alienar, “[m]as elas só imitam, só se alienam, se desdobram ou se alteram na paixão e na passividade, no ser-possuído ou ser-habitado. Na medida em que são, por conseguinte, sujeito”.<sup>583</sup>

É nisto que nos parece surgir, sob a camada psicológica ou num traço muito generalista da diferença sexual, o eco de uma ética grega. A «má mimésis», por assim dizer, é aquela que se

<sup>581</sup> *Ibid.*: 32. Itálico nosso.

<sup>582</sup> DELEUZE, 2002 (1981): 52. “L'hystérique, c'est à la fois celui qui impose sa présence, mais aussi celui pour qui les choses et les êtres sont présents, trop présents, et qui donne à toute chose et communique à tout être cet excès de présence”.

<sup>583</sup> LACOUE-LABARTHE, *op.cit.*: 33-34.

confunde com uma possessão, um excesso de presença de um ser (seja ele o próprio sujeito, seja uma personagem como uma substância que o actor incorpora), que não permite a dissolução, a alienação, o colocar da máscara sob outra e outra, “é a forma monstruosa, perigosa, de uma *mimésis passiva*, descontrolada e indomável”.<sup>584</sup> A possessão, se a houver, como que duplica o excesso de subjectividade, ou de uma subjectivação, que mais do que alienar o possuído aliena quem o vê. A insensibilidade do grande actor diderodeano, amparada por um elevado juízo crítico, racionalidade, inteligência, trabalho, controlo sobre as paixões do corpo, dá-lhe o carácter de ser um ser *activo*, de enorme sentido de *kairos*, nunca caindo na intemperança nem no excesso, traços para a «boa *mimésis*»; enquanto que o actor possuído, afectado pela paixão, passivo e, por isso, feminil e excessivo, recobre os indícios, já não de uma imoralidade mas, de todo o espectro de um modo de existência incorrecto ou a não seguir, a erradicar.

Assim, de certo modo, também o exercício do *dom da impropriedade* se transforma numa espécie de ascética, que tornará o animal humano tanto maior — aberto às suas potências, intensificando as suas potências — quanto mais a sua relação a si se encaminhar para a produção de um não-sujeito. É aquilo que Lacoue-Labarthe denomina como uma *decisão* — e não será esta decisão, também, uma *proairesis*? —, um desafio moral que cumpre uma função política e social, o confronto de duas *mimésis* (ou dois modos de existência, dizêmo-lo pela nossa parte), a *activa* e a *passiva*. Mas então teremos, uma vez mais, de afirmar a *poiésis* como o nome mais correcto de dizer a *mimésis activa*, pois trata-se bem do seu lado criativo, produtivo e, no campo do que entendemos como *singrama*, a força que dissolve a subjectividade.

Se o *fantasma* e o corpo erógeno da LS nos ajudam a pensar certas explorações do Corpo — um certo grau de aprendizagem da linguagem, das relações dos elementos linguísticos, demonstrando, por exemplo, porque alguns fonemas vibram melhor em determinadas partes do corpo ou como essas vibrações se encadeiam até todo o corpo reverberar — e o particular trabalho de despersonalização, de dessubjectivação necessário à criação de cena, bem como nos dão um maior amparo ao conceito de *singrama*, não nos respondem seguramente a todas essas questões; tratam-se, no fundo, de tangencias à superfície deste Corpo. Outro corpo aproxima-se pelas mãos de Deleuze-Guattari e Artaud, para acabar de vez com o juízo negativo do corpo, um que se poderia caracterizar como o *corpo-extra-quotidiano* levado à sua máxima potência.

---

<sup>584</sup> *Ibid.*: 34. Itálico do autor.

### 7.5. Para o trabalho do actor. Técnicas corporais para um corpo-extra-quotidiano.

Começamos, pois, com uma dupla afirmação, talvez bastante arriscada e motivada por uma certa tristeza: 1) a importância do teatro, ou da performance, no que respeita a sua acção político-social, reflectindo-se pelo processo afectivo crítico (pela via brechtiana), ou participativo (pela via artaudiana), em relação ao público — no modo como um gesto, uma acção, um problema cuja resolução é procurada pela construção de uma ficção e estes alterarem a percepção de quem vê —, pende para o praticante e 2) qualquer transformação, por mais ínfima que seja, sucedida no praticante, dá-se bem mais fora do palco, ou da cena, do que nele ou nela. Não é o corpo um instrumento para o teatro, é antes este que serve de instrumento para o corpo se transformar, desconstruir certas estruturas que o moldaram, modos de relacionamento consigo, com os outros e com o mundo. Explicamos:

1) é certo que o teatro não sofreu, tal como as artes plásticas ou a música, uma revolução alucinante das suas formas, dos seus mecanismos, pelo menos até a sua fronteira se ter permeado e aberto às transformações, precisamente, do mundo das artes plásticas, dando azo ao que hoje se denomina performance, por meio do *happening* — é forçoso perguntar se uma performance, que se repete no tempo, quer em retrospectivas, quer em apresentações públicas seguidas, não trai alguns dos seus princípios de origem em oposição à arte teatral — porém, o seu território e consequente horizonte de possibilidades criativas encontra-se hoje bem mais amplo.<sup>585</sup> O que já não é certo é que tenha as ferramentas necessárias para ter um impacto sério e pertinente na sociedade, expandindo a consciência política, social e cultural de qualquer cidadão, como se acreditava pela Poética aristotélica, ou Pequeno Organon de Brecht, embora resistindo em certas formas como o *Teatro Invisível* ou o *Teatro Fórum* de Augusto Boal.<sup>586</sup> Devido a estas transformações internas, a par da influência de outras expressões artísticas, mormente o cinema, bem como as mudanças no estilo de vida que, a pouco e pouco, foi alterando os modos de existência em sociedade por um crescendo da velocidade aliada à imagem, modificando assim todas as relações com um acento na economia, na eficácia, uma expressão que toma o seu tempo, como o teatro, pautando-se por uma certa lentidão na criação e na apresentação, bem como na tradição que sustentou as grandes narrativas falidas, ou seja a linguagem da palavra, vê toda a sua influência societária ser-lhe retirada. A grande escala, sim, é de facto verdade; todavia, persistindo ainda esse modo, de certa maneira contra o tempo, através dos seus amantes ou amadores, pode-se observar, numa escala mais

<sup>585</sup> Esta é uma questão que Josette Féral (1982), na sua defesa da performance esquece, mas trataremos disso mais adiante quando analisarmos a Body Art.

<sup>586</sup> Vd, AAVV, 2002a: 268-276.

pequena, reduzida a grupos de praticantes, ou a afeccionados desta ou daquela companhia, a sobrevivência desse aspecto político-social — é à mesma escala organizacional que se pode compreender os processos performáticos vigentes hoje em manifestações e protestos.<sup>587</sup> O alvo é de maior dimensão, uma política governamental de estado ou internacional, um sector da sociedade ou o seu geral, mas a organização e o mecanismo político-social accionado pelo teatro, o seu processo de influência no modo de existência, alcança o seu maior efeito no grupo mínimo que propõe a acção, o qual, por se ver transformado, o grupo e cada membro, procura desenvolver mais acções.

Daí afirmarmos a preeminência da influência no participante, no agente ou actante, mais do que no público, seja ele mais ou menos participativo. Isto pelo facto de, por um lado, o actante se confrontar com textos dramáticos, ensaios filosóficos, etc., que agem directamente no seu modo de existência e, por outro lado, mover-se entre diferentes tipos de relações em sociedades, sendo que as companhias cujos processos criativos sejam mais experimentais,<sup>588</sup> igualmente propõem alternativos modos de relacionamento intersubjectivo diferentes, por exemplo, dos cenários e dispositivos descritos por Foucault em *Vigiar e Punir*. Assim, poder-se-á dizer que um actor ou performer se encontra numa posição privilegiada de questionamento constante da sociedade, da cultura, da política, quer no confronto com o pensamento crítico e clínico (sintomatológico) desses campos, quer pela via experimental das relações intersubjectivas. A questão que seriamente nos preocupa, partindo desta realidade e que teremos de deixar para próxima investigação, é a de saber como desta inversão da função político-social do teatro, cujo impacto, como afirmámos, se revela mais no praticante do que no público, pode o teatro novamente cumprir essa mesma função? Far-se-á ela por procedimentos mais morosos, como, por exemplo, cada indivíduo integrar um qualquer agrupamento teatral, inteirar-se dos seus processos de pesquisa do corpo e praticá-los, deixar-se afectar pelas transformações relacionais? Ou terá o teatro de encontrar o modo capaz de criação de objectos artísticos que cumpram essa função, abandonando de vez os laços institucionais e abordar criticamente, quer esses mesmos laços, quer a adopção de elementos performáticos dos protestos e

---

<sup>587</sup> Barba partilha, a seu modo, desta noção de falência político-social do teatro. BARBA, 2010: xix. “From the mid-twentieth century, theatres no longer have the possibility to turn themselves into courts against the vices and the injustices of their time, as claimed by Schiller. They no longer sway opinions or represent shared beliefs and feelings. Other types of performance have the voice which today is necessary to harangue the people, affect their choices, awaken their conscience or fanaticism, educate or deceive them. Theatre no longer possesses a voice capable of reaching the ears of an entire city. It doesn’t frighten anyone as a possible enemy of power and public morality. And no reasonable person expects that its effectiveness can stir up a general change of mentality.”. Contrariamente a nós, mantém a esperança na capacidade do teatro (xix-xx).

<sup>588</sup> É preciso realçar que o nosso interesse, por força da nossa prática profissional, pende para os criadores, companhias, grupos experimentais ou de pesquisa e não tanto para os institucionais, embora não negamos que mesmo nesses agrupamentos haja pesquisa, experimentação, ou até o reflexo do problema filosófico em torno do corpo.



manifestações contemporâneas, deixando de vez a sua fronteira permear-se a todas as linguagens?

2) como se pode perceber a segunda afirmação está intimamente ligada à primeira, sendo esta que dá o argumento àquela, invertendo a função político-social que competia ao teatro de acordo com uma certa tradição, função ainda prosseguida pelas companhias institucionais — chamamos companhias institucionais aos grupos associados ao Estado, como o Teatro Nacional ou com estruturas muito próximas deste por mérito, como o Teatro da Cornucópia, ou aquelas obrigadas e abrigadas por um mecenas. De facto, a posição privilegiada do actor/performer, colocando-se dentro e fora das relações institucionais, dos vários tipos de dispositivos de controlo, experimentado no seio do seu grupo outros modos relacionais, nos quais as estruturas de poder se regulam, por vezes, não tanto por uma verticalidade — relações cujos núcleos de poder se encontram mais disseminados e menos pautados pelo controlo e vigilância, apertando os nós da responsabilidade segundo éticas mais libertárias —, a par, do que já referimos, do seu constante confronto com uma crítica e uma clínica da sociedade, é um dos momentos-chave dessa inversão funcional.

Porém, essa inversão somente se dá porque o actor/performer, nas palavras de Antonin Artaud, é um *atleta da afectividade*, uma espécie de asceta lidando com a experiência enquanto acontecimento e a experimentação. A experimentação não é o mesmo que o experimento laboratorial, embora também os actores/performers se lancem em laboratórios. A diferença está que, na sua experimentação ou no seu laboratório, os dados de controlo estão reduzidos ao seu mínimo e a sua atenção está focada no imprevisto, no brotar do acaso, ou seja, o actor/performer trata de certos tipos de problemas — de sentido, de bom-senso, do senso comum, de sensações, de movimento, de relações de poder e de saber. Todavia, ao invés de formalizar um conjunto de hipóteses que vai testar (como nos ensinam no secundário), hipóteses essas que mais parecem o comprovar de uma resposta já sabida de antemão, o actor/performer como que arrisca, a cada passo, a sua vida a cada problema, procede por contínuos falhanços que nunca chegam, na realidade, a ser respostas certas ou verdadeiras, elas funcionam como resoluções temporárias aos problemas, como por um processo de esgotamento das possibilidades.

Colocar o mesmo problema a dois actores/performers não significa a mesma resposta, a mesma resolução, bem como no mesmo instante em que se põe o problema, precisamente porque o problema está ou é aberto, dependendo dos elementos, das singularidades postas em comunicação, entre o actor/performer e as do conjunto que constituem o problema, que a cada momento da experimentação traçam o caminho da sua resolução. O actor/performer arrisca uma diagonal a cada

vez que é posto o problema. A experimentação é, justamente, a diagonal comunicativa entre as singularidades que constituem o actor/performer a partir das suas experiências e as do problema. O trabalho do actor, essa ascese ou prática de exercícios corporais, não tem como intuito pôr em acção uma biopolítica nas suas considerações contemporâneas, tais como o aumento da saúde e consequente fuga da morte, o esculpir do corpo à luz de uma imagem do corpo belo, como a musculação e as operações plásticas esteticistas, etc. Pelo contrário, enquanto atleta da afectividade, o actor/performer lida com o fundo das suas experiências que nada têm a ver com um vivido, no sentido de uma história pessoal consubstanciando uma subjectividade. Tal como propusemos entender, a experiência é como um bloco de afecto-percepto, ou série heterogénea de singularidades, que se inscreve, é marcada no corpo de forma imediata, numa primeira instância e, numa segunda instância, não menos imediata mas num momento posterior, sujeita a diagramatizações, tornando-as pessoais, significantes, construindo a subjectividade e a história de um indivíduo. Sendo um atleta da afectividade, o trabalho do actor deve encaminhar-se para uma desconstrução dos diversos estratos subjectivantes e significantes a fim de chegar aos blocos no seu estado bruto, no seu estado impessoal e a-significante.

Embora não tenhamos ainda clarificado esta noção, ao longo do texto temos vindo a apor o conceito de *catástrofe*, um termo que retiramos da obra de Deleuze em torno de Bacon e posto em ressonância com o CsO (relação tratada com mais detalhe no capítulo 8). Por *catástrofe* queremos significar a desconstrução do corpo diagramático, do corpo-quotidiano, «normalizado». Este é um processo transversal a muitos directores, bem como a ascetas (no sentido mais antigo e restrito).<sup>589</sup> Desde o início da sua carreira que Grotowski apelou a uma desconstrução do sujeito. Essa desconstrução visa proporcionar as condições «essenciais» para a arte da representação e o surgimento de uma individualidade (ou seja o encontro com o *eu* interno e secreto e não a impessoalização, como já fizemos notar). Desembaraçar-se de velhos hábitos:

“a) estimular o processo de auto-revelação, retrocedendo tão longe quanto o subconsciente, no entanto canalizando esse estímulo de modo a obter a reacção requerida.

b) ser capaz de articular esse processo, discipliná-lo e convertê-lo em signos. Em termos concretos, isto significa construir uma partitura cujas notas são pequenos elementos de contacto, reacções aos estímulos do mundo exterior: o que chamamos «dar e receber».

---

<sup>589</sup> Sobre a *catástrofe* ou a desconstrução praticada pelos ascetas vd, FOUCAULT, 2005b; 2010; e 2011b; e em especial, porque é um estudo profundo sobre essa mesma questão: SLOTERDIJK, 2013, principalmente os capítulos “The conquest of the improbable: for an acrobatic ethics” (109-207) e “Exaggeration procedures” (211-311).

c) eliminar do processo criativo as resistências e obstáculos causados pelo seu próprio organismo, ambos físico e psicológico (os dois formando um todo).<sup>590</sup>

O objectivo, portanto, como no-lo diz, não é de todo um “desenvolvimento muscular ou perfeição física, mas um processo de investigação conduzindo à *aniquilação das resistências de um corpo*”.<sup>591</sup> Vimos já, também com Grotowski, a *necessidade* de se chegar a um estado singular, denominado pelo encenador polaco como *człowiek*, para se poder proporcionar o real *encontro*. No prosseguimento da sua investigação Grotowski propõe que o trabalho do actor, requerendo maior esforço e auto-disciplina que o treino — podemos ver como o encenador polaco intensifica cada vez mais as tensões verticais — deve resultar no *indomável (untaming)*. Grotowski, a partir deste ponto, cinde a noção de técnica em duas, ambas dando resultados diferentes:

1) por um lado, à semelhança de um samurai, o actor/performer deve seguir a via de uma aprendizagem consciente até ao domínio (*mastering*) que praticamente condiciona o reflexo, depois o domínio justo à habilidade, à máxima proficiência e chegado a este ponto, para ser um verdadeiro guerreiro, deve esquecer tudo. Esta é a via que leva, por assim dizer, do corpo-quotidiano ao corpo-extra-quotidiano, de um «animal humano» a um «artista», uma linha diagonal, por assim dizer, movendo-se quer na dimensão horizontal quer vertical;

2) outra via é pela *prudente catástrofe* da normalização, a desconstrução que questiona e transforma como vemos, como ouvimos, o que é o quê, como ser, o que é possível e impossível, como andamos, comemos, ou seja, tudo aquilo que foi «normalizado», «domado». Podemos começar enquanto «homens» ou «artistas», não interessa, a linha verticaliza-se completamente. A tónica dos exercícios foi transformada. A primeira via acorrenta ainda *uma vida* a padrões de movimento, de acções e reacções, enquanto que a segunda, numa incessante inquirição na atenção, no *contacto (escuta)*, na percepção (interoceptiva e exteroceptiva, bem como proprioceptiva), busca uma imersão no real, na natureza, na imanência.<sup>592</sup>

Pôr-se a nu, um desnudamento, esse é o objectivo da aniquilação, chegar-se à dimensão do

<sup>590</sup> GROTOWSKI, 2002: 128. “a) To stimulate a process of self-revelation, going back as far as the subconscious, yet canalizing this stimulus in order to obtain the required reaction. b) To be able to articulate this process, discipline it and convert it into signs. In concrete terms, this means to construct a score whose notes are tiny elements of contact, reactions to the stimuli of the outside world: what we call "give and take". c) To eliminate from the creative process the resistances and obstacles caused by one's own organism, both physical and physical (*sic*) (*the two forming a whole*).”

<sup>591</sup> *Ibid.*: 146. “a muscular development or physical perfectionism, but a process of research leading to the annihilation of one's body's resistances.”. Sublinhado nosso.

<sup>592</sup> Para uma visão geral dos exercícios propostas nesta fase vd, SLOWIAK e CUESTA, 2007: 91-132; RICHARDS, 1995.

indomável, da *catástrofe*: “[é] um acto de desnudamento, de arrancar a máscara do quotidiano, de nos exteriorizarmos. Não de maneira a nos «mostrarmos», pois isso seria exibicionismo. É um acto de revelação sério e solene. O actor deve estar preparado para ser absolutamente sincero. É um passo em direcção ao vértice do organismo de um actor, no qual consciência e instinto estão unidos”.<sup>593</sup>

Também para Tadashi Suzuki a desconstrução do corpo é importante para o desenvolvimento do actor. O encenador japonês focou a sua atenção no caminhar e desenhou um conjunto de exercícios que conduzem, primeiro, à mostraçã dos seus hábitos e, depois, a uma nova organização das vias energéticas pela desconstrução do hábito, do “quotidiano e ordinário”. Um trabalho de erradicação do sentido ordinário que possuímos do corpo é, por outras palavras, desconstruir os vários dispositivos que nos formam/formaram, levar o corpo à sua *catástrofe*:

“O conjunto de movimentos que desenhei, que se estendem desde a queda ao erguer-se, começam com uma repetição rítmica de *movimentos de batida* [dos pés], na qual o corpo, *centrando-se na zona pélvica*, é tornado firme; movimentos da parte superior do corpo são desenhados de modo a enviar uma força gentil por todo o corpo. À medida que o actor se ergue, ele move-se como uma *marioneta* ao ritmo da música. O exercício, assim, erradica o sentido quotidiano e ordinário do corpo”<sup>594</sup>

Para Suzuki, o performer está num constante diálogo consigo mesmo e não com um objecto ou personagem. O drama é do corpo tal como a *cultura é o corpo*, como intitula um dos seus textos.<sup>595</sup> Embora Suzuki veja o trabalho do actor como uma forma deste se transcender, entendemos este processo de transcendência como o desbloquear e a desconstrução do corpo-quotidiano:

<sup>593</sup> GROTOWSKI, 2002, 210: “It is the act of laying oneself bare, of tearing off the mask of daily life, of exteriorizing oneself. Not in order to “show oneself off”, for that would be exhibitionism. It is a serious and solemn act of revelation. The actor must be prepared to be absolutely sincere. It is like a step towards the summit of the actor's organism in which consciousness and instinct are united.”. É difícil não escutarmos aqui a tensão vertical, a espiritualização própria do ascetismo, tal como no-la descreve Sloterdijk, o uso da linguagem a isso se assemelha: acto de revelação solene, almejar o vértice. Também o *desnudamento* nos é importante, pelo que abordamos no capítulo seguinte.

<sup>594</sup> SUZUKI, 2003: 11. “The series of movements I have designed, which range from falling down to standing up, begin with the rhythmical repetition of the stamping motions, in which the body, centering on the pelvic area, is made firm; movements of the upper part of the body are designed to send a gentle strength throughout the whole body. As the actor stands up, he moves like a puppet to the rhythm of the music. The exercise thus eradicates the ordinary, everyday sense of the body”. Sublinhámos, intencionalmente, de modo a evidenciar a desconstrução de hábitos, do caminhar batendo os pés, a centralização do movimento *consciente* na zona pélvica, bem como o movimentar-se como uma marioneta. Este comportamento demonstra um corpo fora do seu quotidiano, embora não ainda extra-quotidiano.

<sup>595</sup> SUZUKI in AAVV 2002a: 163-167.

“O impulso para agir/representar nasce do sentimento consistente da impossibilidade de se ser si mesmo'. Para ele [Suzuki], representação (*performing*) nem tem qualquer relação com a imitação. O assunto do teatro é o combate do/a performer com o seu ser físico e mental, e imitação evita esse desafio. O sentimento de se sentir 'ficcional' que Suzuki descreveu refere-se mais a uma consciência intensificada ou elevada do que a impulsos miméticos, enquanto o performer transcende limitações físicas e canaliza reservas de energia e potencial surpreendentes e inesperados.”<sup>596</sup>

Assim, chegar ao fulcro dessa primeira instância através de uma lenta *catástrofe* do corpo, passando pela desconstrução dos estratos, quer solitariamente, quer pela experimentação dos modos relacionais em grupo, conduz o actor na activação da função político-social da tradição em que se inscreve — nesse sentido o actor/performer torna-se um *operador da vontade*, tal como Deleuze expõe em *LS* e um *operador*, da política, da cultura, do *socius*, tal como entende o encenador e actor italiano Carmelo Bene. O actor/performer activa a função porque, desconstruindo a segunda instância do processo de inscrição da experiência e organizando novas distribuições das singularidades inscritas no corpo, alcança o espaço do problemático do corpo e do mundo, coloca-se na fronteira e faz desse espaço o seu território, a sua vida.

Esta a razão maior da conclusão das duas afirmações. O corpo não é um meio, é a própria vida, o acontecimento de *uma vida*, o espaço da expressão de *uma vida*; e os actores/performers procuram a todo o custo cindir a separação mente-corpo e tornarem-se por absoluto o que realmente todo o ser humano é, uma entidade psicofísica que se vê dividida e hierarquizada segundo um espaço corporal e um espaço incorporeal. É esta situação existencial singular que talvez melhor caracteriza a divisão proposta por Eugenio Barba, entre o corpo de uma pessoa qualquer e o corpo de um actor/performer, isto é, entre um corpo-quotidiano e um corpo-extra-quotidiano, tão bem descrita pelo escritor japonês Junichiro Tanizaki no seu famoso ensaio *Elogio da Sombra*. Durante um espectáculo Nô, ou de Kabuki, Tanizaki espantou-se com a *imensa* mão de um actor, uma mão comum quando comparada com a sua, de cinco dedos, movendo-se como a sua pudesse mover, porém era uma mão expandida, uma mão que dançava, que concentrava a vida nos seus gestos e movimentos e, por isso, uma mão inumana ou demasiado humana. Somente a mão, ou o corpo todo, o actor/performer é um indivíduo que quebra a separação da condição do quotidiano, que ora está concentrada numa intensa mecanização — como alguns empregos que alienam um certo tipo de

<sup>596</sup> ALLAIN, 2003: 122. “The impulse to act springs from consistently feeling the impossibility of being oneself.' For him, performing bears no relation to imitation. The theatrical matter is the performer's struggle with his or her own physical and mental being, and imitation eschews this challenge. The sense of feeling 'fictional' that Suzuki described refers more to a heightened or raised consciousness than mimetic impulses, as the performer transcends physical limitations and taps into surprising or unexpected energy reserves and potential.”

pensamento —, ora se fecha numa soberba intelectualização, tornando-se o corpo uma espécie de objecto que tem de ser sustentado para manter um bom nível de funcionamento.

O corpo-quotidiano, essa é a situação comum de qualquer indivíduo, um equilíbrio entre a mecanização e a intelectualização, na qual o corpo, o mais das vezes, está relegado para um segundo plano, reduzido a meio, mecanismo, máquina (não no sentido deleuzo-guattariano), ora pelo seu condicionamento na execução de movimentos e tarefas que obstam a libertação das potências do corpo, ora a objecto biológico limitador de uma livre fluência, de um livre fluxo do pensamento e da vida — crítica vinda, por exemplo, dos mais radicais Body Artists, entendendo o corpo como obsoleto perante o futuro paradisíaco de uma realidade computacional. O corpo-quotidiano está, assim, sujeito também a técnicas, às técnicas disciplinares e de controlo da cultura, do *socius*.<sup>597</sup> As técnicas quotidianas, segundo Barba, funcionam a um nível inconsciente; quanto mais inconsciente mais funcional é o corpo quotidiano. Tal como Foucault nos explicou e Barba faz notar, estas técnicas procuram o princípio do menor esforço, “obtendo o máximo resultado com a mínima despesa de energia”.<sup>598</sup> A melhor forma de um actor propiciar um trabalho de excelência na representação é dar conta que estas técnicas podem ser trocadas por outras técnicas, “técnicas extra-quotidianas, que não dizem respeito às condicionantes habituais do uso do corpo”.<sup>599</sup> Contrária à economia energética das técnicas quotidianas, as extra-quotidianas tendem para o dispêndio excessivo, elas regem-se pelo princípio do máximo compromisso de energia para o mínimo resultado”.<sup>600</sup> Estas técnicas, ou o uso destas técnicas apontam, porém, num sentido diferente das usadas por um *virtuoso* do corpo. Enquanto que o performer aplicado nas técnicas extra-quotidianas promove uma relação dialética entre diferentes usos de um corpo e da sua energia, um virtuoso, como um acrobata, por exemplo, distancia-se por completo do corpo quotidiano; o performer oferece uma possibilidade ao espectador, o virtuoso uma impossibilidade: “Técnicas quotidianas do corpo são usadas para comunicar; técnicas de virtuosidade são usadas para maravilhar. Técnicas

---

<sup>597</sup> Não são só as técnicas quotidianas que constroem um corpo como instrumentos fazendo parte das tecnologias de si da biopolítica, como Foucault nos explicou e muito bem, igualmente em dispositivos como o teatro as técnicas corporais aí praticadas são tecnologias de si, como também Sloterdijk (2013) deixou claríssimo. Vd AAVV, 2002a: 87. “there is no such thing as *the* human body, there are many kinds of body, which are fashioned by the different environments and expectations that societies have of their members’ bodies” (Blacking 1985: 66). Particular modes of training and particular genres of performance demand specific bodies fashioned in a particular environment for a particular set of performative expectations. Therefore, acting, like any other technique of disciplining the body such as aerobics, weight training, contact improvisation, military drills, etc. might be considered “technologies” of the body in Foucault’s sense, that is, practices through which “humans develop knowledge about themselves” (Foucault 1988: 18)”. Itálico do autor.

<sup>598</sup> BARBA, 2005: 15. “obtaining a maximum result with a minimum expenditure of energy”.

<sup>599</sup> *Ibid.* “extra-daily techniques which do not respect the habitual conditionings of the use of the body”.

<sup>600</sup> *Ibid.* “principle of maximum commitment of energy for a minimal result.”

extra-quotidianas, por outro lado, levam à informação. Elas literalmente *põe* o corpo *em forma*, tornando-o artificial/artístico mas *credível*. Aqui jaz a diferença essencial que separam as técnicas extra-quotidianas dessas outras que meramente transformam o corpo no «incrível» corpo do acrobata e do virtuoso”.<sup>601</sup>

O treino pelas técnicas extra-quotidianas proporcionam, portanto, uma artificialidade, uma outra qualidade energética, no mesmo sentido que expusemos com Suzuki. Barba denomina este processo de construção de uma *consistente inconsistência*. Desconstrução da orgânica «normalizada» artificializando-a de modo a formar uma nova consistência, “um processo de inervação, desenvolvendo novos reflexos neuro-musculares, os quais resultam numa cultura do corpo renovada, uma «segunda natureza», uma nova consistência, artificial mas marcada pelo *bios*”.<sup>602</sup> Este é um longo trabalho que parte de uma complicação (de tensões, de movimentos, de equilíbrio, de percepção) rumo a uma simplificação, embora muito mais dispendiosa energeticamente:

“Todos estes performers usam um diferente ângulo de visão quando performam do que na vida quotidiana. A postura física transforma-se, tal como o tónus muscular do torso, a pressão nos pés no chão, o equilíbrio. A consistente inconsistência do modo extra-quotidiano de usar os olhos traz consigo uma mudança qualitativa da energia.

Quando estes elementos de comportamento cénico são cosidos entre si eles parecem ser muito mais complexos que os movimentos quotidianos. De facto, eles são o resultado de uma simplificação; são compostos de momentos nos quais as oposições que governam a vida de um corpo são manifestadas no seu nível mais simples. Isto ocorre porque um número bem definido de forças — oposições — são isoladas, ampliadas e reunidas, simultaneamente ou em sucessão. Uma vez mais, este é um uso não-económico do corpo, porque nas técnicas quotidianas, as forças tendem a combinar-se com uma subsequente economia de tempo e energia.”<sup>603</sup>

<sup>601</sup> *Ibid.*: 16. Daily body techniques are used to communicate; techniques of virtuosity are used to amaze. Extra-daily techniques, on the other hand, lead to information. They literally *put* the body *into form*, rendering it artificial/artistic but *believable*. Herein lies the essential difference which separates extra-daily techniques from those which merely transform the body into the ‘incredible’ body of the acrobat and the virtuoso.”. Itálico do autor.

<sup>602</sup> *Ibid.*: 25. “a process of innervation, develops new neuro-muscular reflexes which result in a renewed body culture, a ‘second nature’, a new consistency, artificial but marked with *bios*.” *Bios*, em Barba, remete para a presença, a corpo-em-vida, um estado energizado do corpo que implica uma alteração da percepção e do estado de atenção e de alerta. vd. BARBA, 2010: 31. “*bios* (life), scenic presence ready to represent and acquire a meaning by being connected to a text, to the score of another actor, to an object, a melody or a light.”

<sup>603</sup> *Ibid.*: 27. “All of these performers use a different angle of vision when performing than they do in daily life. Their physical posture is changed, as is the muscular tonus of the torso, the pressure of the feet on the ground, the balance. The consistent inconsistency of the extra-daily way of using the eyes brings about a qualitative change of energy. When these elements of scenic behaviour are woven together they seem to be much more complex than daily movements. In fact, they are the result of simplification: they are composed of moments in which the oppositions governing the body’s life are manifest at the simplest level. This occurs because a welldefined number of forces—

O actor/performer abre as obstruções, o canal, faz valer uma estrita e contínua comunicação entre o plano incorporal — do pensamento, da criação — e o plano corporal — das afecções, das percepções, das sensações — uma alimentando a outra, a implantação de uma horizontalidade da hierarquia, portanto a sua negação: corpo-extra-quotidiano. Um actor/performer não é, por si, um corpo-extra-quotidiano, de todo. Essa é a condição que almeja pela prática, essa é a razão da sua ascese, dos seus exercícios: chegar a um *corpo dilatado*.<sup>604</sup> Dito de outro modo e parafraseando Deleuze, o actor/performer procura libertar o Corpo-Vida aí onde está preso. Por isso mesmo o teatro é o meio e não o fim do processo, o objecto artístico final. A apresentação de um texto ou de uma ideia é só uma marca no longo caminho da sua experimentação, do processo de libertação da vida.<sup>605</sup>

O que para nós se afigura de maior importância é a criação de um modo de existência, um *êthos*, uma prática do corpo tomada como ascese.<sup>606</sup> Para tal e à maneira de um estóico, o actor/performer leva uma vida dedicada ao exercício do corpo, atento às flutuações das sensações, às variações dos ritmos fisiológicos, biológicos, sociais, aos processos de aceder à experiência prévia a qualquer diagramatização, a qualquer estratificação.<sup>607</sup>

---

oppositions—are isolated, amplified, and assembled, simultaneously or in succession. Once again, this is an uneconomical use of the body, because in daily techniques, the forces tend to combine, with a subsequent saving of time and energy.”

<sup>604</sup> BARBA, 2010: 31. “a psycho-physical activity through which the actor entered into another state of consciousness, with the probability of becoming incandescent, transparent, bright: a *dilated body*. To dilate did not mean to emphasise, to exceed in vitality and overact. ‘Dilation’ was a consequence. It resulted from the search for what was essential, from the erasing of superfluous gestures and movements, from the technical ability to know how to preserve the action’s energy even though the volume or the pattern of its external form was reduced. The secret of the *dilated body* consisted in safeguarding the dynamic nucleus of the action: the impulse.”

<sup>605</sup> Grotowski, Suzuki, Hijikata, Ohno são exemplo dessa tentativa de libertação da vida.

<sup>606</sup> Peter Brook diz na sua nota introdutória em torno do trabalho de Grotowski: “A way of life is a way to life” (GROTOWSKI, 2002: 12) e, mais adiante, no texto final de Grotowski pode-se ler: “They come to test themselves in something very definite that reaches beyond the meaning of “theatre” and is more like an act of living and way of existence” (260). *Êthos* como modo de existência, reconhecemos a influência que para nós teve o caminho percorrido pelo encenador polaco Jerzy Grotowski, o seu afastamento, na sua investigação, do mundo teatral enquanto máquina de uma sociedade de espectáculo, preocupando-se com os processos a que denominou para-teatrais, ou seja, os traços de uma expressividade transcultural, uma espécie de *comum* a todo o indivíduo e através do qual, pela sua identificação (abrangendo as semelhanças e dissemelhanças), o seu exercício, a sua partilha, se pode modificar as relações humanas. Vd. RICHARDS, 1995; SLOWIAK e CUESTA. Também em Barba a noção de *êthos* é importante a nível subjectivo e intersubjectivo, BARBA, 2005: 62. “It is the acquisition of an *ethos* which first characterizes every performer. *Ethos* understood as scenic behaviour, that is, physical and mental technique; *ethos* understood as a work ethic, as a mentality modelled by the human environment in which the apprenticeship takes place.”

<sup>607</sup> Este trabalho contínuo justo à morte é igualmente transversal em muitos destes directores, encenadores e pensadores do corpo com expressão de uma vida no teatro, por exemplo, vd. SUZUKI, 2003: 17. “Whatever the level of his training, an actor must continue to sharpen his consciousness of both voice and body. (...) But In my view all this training should not simply be for the purpose of showing off an individual's talents as an actor. I see it more as a means of discovering the substratum that lies beneath the surface of these divergent styles.”



Dir-se-ia um praticante do impoder e da impropriedade (*fantasma de cena*). Retira-se temporariamente das relações, das hierarquizações, das diagramatizações, desconstrói a pessoa e o indivíduo, provoca a catástrofe da sua subjectividade, não para descobrir um segredo, uma instância inata, mas, por se saber uma construção de diversos dispositivos, propôr-se de outro modo de acordo com a eliminação de um próprio, da propriedade de um próprio: uma vida impessoal, a-subjectiva e a-significante a fim de ser tudo. Esta desconstrução, ser-se «senhor» da sua impropriedade, faz-se pelo treino, no trabalho fora de cena. A cena, então, devém o teste de uma possibilidade, uma experimentação particular, que consiste, justamente, na resolução de um problema que lhe colocam: o que fazer com este texto, com estas palavras, os afectos, as sensações que o percorrem, que ritmos neles se encerram, que respirações estão insufladas? Por outras palavras, trata-se de resolver o problema de como viver esse determinado *encontro*, o encontro de dois corpos de sensação, o encontro de dois ritmos distintos do qual sairá, num bloco de espaço-tempo, um só ritmo, que já não será aquele texto, nem aquele actor, antes a produção de um corpo de mistura em determinadas condições, em que certas singularidades de um e do outro se conectam, entram em comunicação — precisamente aquilo que denominamos por *fantasma de cena*.

Se esta produção for bem sucedida, não só se chegou a uma possibilidade de resolução do problema — um espectáculo bem feito, bem conduzido, bem concebido e criado —, como o actor/performer sairá transformado por essa experiência, deu um passo numa qualquer direcção na sua problematização da questão corpo-vida. Todavia, a exploração da função político-social passa bem mais por toda a experimentação prévia à produção desse corpo na cena, sendo esta somente o pôr em prática de uma questão que, a maior parte das vezes, por mais participativa se apresente e possa ser — talvez as formas mais eficazes até hoje, transversalmente herdeiras de Artaud, sejam as propostas de Teatro Invisível e Teatro Fórum de Augusto Boal —, escapam ao confronto imediato de corpos.

Assim, o modo como o actor/performer, hoje em dia, se encarrila na tradição político-social do teatro passa mormente por um certo modo de existência afirmada nessa posição particular entre variadas e diferentes relações sociais, experimentando em cada uma o desenrolar do *encontro* que ocorre na preparação de um texto para a cena, na prática ascética de uma impropriedade: a cena é toda a vida e, momentaneamente, a própria cena. Tudo se passa fora, o actor/performer é uma praticante do *obsceno*. Uma vez mais, eis como Eugenio Barba define a diferença entre as técnicas extra-quotidianas e as quotidianas:

“As técnicas extra-quotidianas do corpo consistem em procedimentos físicos que parecem fundados sobre a realidade que se conhece, mas segundo uma lógica que não é imediatamente reconhecível. Estas técnicas operam através de um processo de redução e de substituição que faz emergir o essencial das acções e distancia o corpo do actor das técnicas quotidianas, criando uma tensão e uma diferença de potencial através da qual passa a energia.”<sup>608</sup>

Mas por onde começar? Por onde se inicia este processo de transformação da nossa relação com o nosso corpo? Como desencadeamos essa catástrofe do corpo de modo a que a condição quotidiana, a da separação, se preencha com esse extra, libertando um excesso de vida? Demo-nos conta, principalmente, que esta transformação se deve bem mais a uma alteração do nosso entendimento em torno da *atenção* e como ela é activada, do que, por exemplo, persistirmos em noções psicanalíticas de consciência, subconsciência e inconsciência, ou nos tornarmos num especialista de uma técnica. Não que este último aspecto não seja importante se nos quisermos dedicar a somente um tipo de expressão teatral, como na Commedia del'Arte. Cremos, porém, que um actor/performer, apenas preocupado com a sua profissão, deveria praticar diversas técnicas diferentes, evitando assim correr o risco de, após uma desconstrução de hábitos corporais do quotidiano vindos dos diversos dispositivos disciplinares, chegar à situação opressiva de uma técnica, moldando-o disciplinarmente, como tão bem demonstrou Michel Foucault em Vigiar e Punir relativamente a outros cenários. Uma técnica é todo um conjunto determinado de exercícios de movimentos executado num bloco de espaço-tempo com o intuito de tornar um corpo mais capaz para uma acção. Como muitas técnicas acabaram por ficar associadas a um pensamento estético, a sua aprendizagem, embora de início frutífera, mais do que dilatar o espectro de expressão de um corpo limitam-no, darão um resultado muito semelhante ao descrito pelo filósofo francês — tantas vezes se reconhece uma bailarina de ballet, no dia-a-dia, simplesmente pela sua postura, o seu andar. A *atenção*, portanto, é um dos elementos chave para o trabalho do actor, tal como o entendemos, um trabalho que aponta em dois sentidos, o trabalho de cena em si e, mais profundamente, para a sua transformação enquanto ser humano. A noção de *atenção* que desenvolvemos tem como pano de fundo a noção de *escuta* — ou *contacto* em Grotowski, ou *dilatação* em Barba — bem como a teoria atencional de Waldenfels.<sup>609</sup>

<sup>608</sup> BARBA, 2005: 33. “Extra-daily body techniques consist of physical procedures which appear to be based on a recognizable reality but which follow a logic which is not immediately recognizable. These techniques operate by means of a process of reduction and substitution which brings out what is essential in the actions, separates the performer’s body from daily techniques, and creates a tension and a difference of potential through which energy passes.”

<sup>609</sup> Agradecemos a permissão de acesso à densíssima dissertação sobre a atenção de Alexander Gerner. Embora tenhamos, nos últimos dois anos, vivido intermitentemente na Alemanha não temos ainda capacidade para ler

Para Waldenfels a *atenção* está relacionada com a aparência como tal, as diferenças no aparecer e o contexto desse aparecimento. Assim, a *atenção* trata da “questão *de que*, efectivamente, alguma coisa está a aparecer na experiência em vez de efectivamente nada; e que isso acontece aparecer *efectivamente enquanto isto ou aquilo e não, contudo, qualquer outra coisa* e acontece *aparecer numa determinada correlação [Zusammenhang]*”.<sup>610</sup> A atenção, para o filósofo, é um fenómeno que não está associado ao ser mas ao aparecer e, como tal, é mais aéreo que sólido, menos uma estratificação que uma *atmosfera*.<sup>611</sup> Segundo Alexander Gerner, Waldenfels coloca a atenção num instante anterior a um acto de reconhecimento conceptualmente ou cognitivamente interpenetrado, ou a uma percepção ou modificação de actos conscientes:

“De acordo com Waldenfels, a atenção realiza uma forma primária inicial da experiência entre o duplo acontecimento de «auffallen» e «aufmerken», antes de notar conceptualmente qualquer isto ou aquilo — o que significa, antes de qualquer acto hierárquico de notar qualquer coisa específica — possível como no conceito de atenção de Husserl de «Bemerken». Isto significa que Waldenfels concebe o nível de atenção originário como um duplo acontecimento entre o lado pático de uma atenção, capturando o acontecer de qualquer coisa que afecta («auffallen») e, um atento acontecimento responsivo («aufmerken»), um acontecimento no qual o momento atento está a acontecer a mim. O duplo acontecimento atencional «auffallen-aufmerken», na qual a experiência é constituída, é/são pré-conceptuais, pré-subjectivos e pré-objectivos: primeiro, olhamos para o acontecimento de «auffallen», que concerne a questão «o que acontece?» (Waldenfels, 2007: 43); segundo, contemplamos «aufmerken» no acontecimento, no seio do qual perguntamos: «a quem este «o que acontece» acontece?» (*ibid.*)”<sup>612</sup>

É a *atenção* que processa e modula intencionalmente os acontecimentos que aparecem no decurso do tempo. Ela não é somente um acto de significação, funciona bem mais como uma

---

alemão, em especial filosofia e fenomenologia, pelo que tivemos unicamente acesso ao pensamento de Waldenfels através de Gerner. Assim, todas as citações de Waldenfels são retiradas de GERNER, 2011.

<sup>610</sup> Waldenfels *cit. in* GERNER, 2013: 17. “It is about the question *that* actually something is appearing in experience at all and not actually nothing, and that happens to appear *actually this and that and not, however, something else* and that it happens to *appear in a determined correlation [Zusammenhang]*” (Waldenfels 2004, 16)”. Itálico do autor.

<sup>611</sup> A noção de *atmosfera*, como já referimos antes e tal como é entendida por José Gil, é para nós igualmente de grande valor para o acto criativo e para a noção de atenção. Iremos analisar esta relação mais adiante.

<sup>612</sup> GERNER, 2011: 23. “According to Waldenfels, attention performs as a form of initial primary experience in-between the double event of >auffallen< and >aufmerken<, before any conceptual noting this or that- that means before any hierarchical act of noting something in specific- is possible as in Husserl’s attention concept of >Bemerken<. This means that Waldenfels conceives the originary level of attention as a doubled event between a pathos-side- of an attention capturing, the happening of something that affects- >auffallen<- and a responsive attentive event of >aufmerken<, an event in which the attentive moment is happening to me. The attentional doubled event >auffallen-aufmerken< is/are pre-conceptual, pre-subjective and pre-objective in which experience is constituted: First we look at the event of >auffallen< that relates to the question: “what happens?” (Waldenfels 2007, 43) Secondly we contemplate >aufmerken< in the event in which we can ask: “To whom does this “what happens” happen? (Waldenfels 2007, *ibid.*)”.

intuição inconsciente ou um acto automático de aparente intencionalidade influenciada pela intensidade, a urgência, o interesse, em variados graus emocionais e cognitivos. Nunca desaparece, a sua acção trabalha na sombra, no limiar, aguarda o acontecimento e o que aparece no acontecimento. O seu modo não é somente o do instante, do actual, inclui também a formação de hábitos que podem ser revisitados, reinstalados, alterados. Assim, pode Gerner afirmar que a *atenção* funciona como “um criador, um mediador de facto ou facilitador de marcas quantitativas que levam a interpretações e combinações (*binding*) de qualidades diferentes de informação arquivada de longo-termo (memória episódica ou semântica, memória autobiográfica, objectivos de longo-termo, intenções, etc.) conjuntamente com elementos de curto-termo (representações correntes, registos de curto-termo, equidade motora corrente) em combinações de elementos experienciais reais com protensões ao longo do tempo”.<sup>613</sup> A *atenção* é um processo relacional de dados internos e externos, capaz de articular a novidade com o hábito. De certo modo, ela articula o possível, o actual e o virtual. É parte constitutiva do seu processo relacional a inatensão, a distração, o erro, os quais permitem a monitorização e a actos reflectivos e meta-reflectivos “quanto a objectivos concretizados e especialmente suspensos, falhados e impossíveis e inconsistentes, modelos e estados intencionais, que o agente experiencia quando o sentimento de um acontecimento imprevisto acontece é atendido”.<sup>614</sup>

A *atenção*, para Waldenfels, deveria ser reconhecida como um fenómeno originário, *urphänomenon*, opondo-se a Husserl com a descrição da característica do duplo acontecimento atencional, os movimentos atencionais e as forças que a *atenção* demonstra ter. A força atencional surge com a instalação de mudanças rítmicas e deslocções de polaridade, quer no plano espácio-temporal, quer na experiência. Segundo o fenomenólogo alemão, bem mais importante que actos, objectivos e leis, são as direcções da atenção, os ritmos atencionais e os pesos. As polarizações e duplos movimentos que, de acordo com Waldenfels, a *atenção* constitui a experiência são:

---

<sup>613</sup> *Ibid.*: 210. “Attention could theoretically function as a creator, actual mediator or facilitator of quantitative markers that lead to qualitative different interpretations and combination (*binding*) of long-term stored information (semantic or episodic memory, autobiographical memory, long-term goals, intentions etc.) together with short-term elements (current representations; short-term records, current motor efference) in actual combinations of experiential elements with protensions across time”.

<sup>614</sup> *Ibid.*: 211. “about achieved and especially suspended, failed and impossible and inconsistent goals, models and intentional states, that the agent experiences, when the feeling that an unpredicted event happens, is attended to”.

- a) despertar/estimular;
- b) atracção/repulsão;
- c) primeiro plano/plano de fundo;
- d) ir em direcção/retirar-se (no acontecimento notado);

“Todos estes duplos movimentos da atenção que criam em cada situação um diferente equilíbrio constituem propriamente o «factum da experiência»”.<sup>615</sup> Deste modo, nestes duplos movimentos constituintes da experiência, Waldenfels realça o dinamismo da atenção contra as metáforas estáticas, como a de *filtro*, na qual a atenção seria um seleccionador de padrões fixos de objectos.<sup>616</sup> O que este dinamismo igualmente revela, é o seu papel constitutivo na criação dos objectos e do eu (*self*), ao qual se pode adicionar, também e num outro nível, o de seleccionadora de padrões. Porém, mesmo tendo um papel relevante na construção do eu (*self*), a *atenção* é mais fundamental e anterior a essa produção. Para Waldenfels ela “resulta da lógica do duplo acontecimento de «auffallen» e «aufmerken». Nesta lógica insere-se o problema — decorrente da própria experiência de que *o que acontece acontece* antes que demos conta — de que aquilo que se nos apresenta nunca é exactamente congruente com aquilo que podemos dizer sobre isso. Este quase-paradoxo surge justamente porque, “«auffallen» e «aufmerken» não criam dois troncos da mesma experiência, que similarmente à receptividade dos sentidos e da espontaneidade da razão se agrupam num terceiro, mesmo se o chão do seu enraizamento seja o mais escondido. O terceiro que é posto em questão, contudo, apresenta-se como um *entre*, que simultaneamente separa e reúne, como o faz o hífen”.<sup>617</sup>

O duplo acontecimento da *atenção* constituinte da experiência indicia, por outro lado, o carácter impessoal e neutro da mesma. Afirmávamos, anteriormente, que esta era a-subjectivante e a-significante, neutra e impessoal, portanto. Temos em Waldenfels um apoiante da nossa proposta. A «auffallen» que nota «que acontece para ser atendido» e a «aufmerken» dá conta que «acontece que eu estou a atender», antecedem qualquer objecto, como um «eu noto *aquilo*», por um lado e, por outro, qualquer subjectividade, como «*eu* noto *aquilo*». <sup>618</sup> Introduce também um desvio temporal

<sup>615</sup> *Ibid.*: 139. “All these double movements of attention that create in each situation a different equilibrium properly constitute a «factum of experience»”-

<sup>616</sup> *Ibid.* “That means that from a pre-given catalogue of things attention automatically should be able to choose one predefined thing or object out of a manifold of catalogued objects, leading to spotlight metaphors of attention shining over stable objects.”

<sup>617</sup> *Ibid.*: 141. “Auffallen and Aufmerken do neither create two trunks of the same experience, that similarly to the receptivity of the senses and the spontaneity of reason joint in a third, even if its ground of rooting might be the most hidden. The third that is put into question, however shows itself as a *In-between*, that simultaneously separates and joints, as does the hyphen.”(Waldenfels 2010, 112)”

<sup>618</sup> *Ibid.* ““I answer towards something, that happens to be noted, and something happens to be noted, by me answering

próprio, como indicámos igualmente como as duas instâncias, da experiência, ao qual Alexander Gerner denomina de *presença nomádica atencional*. Esta diz-nos que, de acordo com a «auffallen», o que nos acontece e que capta a nossa atenção «chega sempre cedo demais», enquanto que de acordo com a «aufmerken», como respondemos ao quê do que acontece «chega sempre tarde demais», depois do acontecimento ter começado ou já se ter dado.<sup>619</sup>

Esta fractura da experiência, de uma *simultaneidade não-simultaneidade* — associação que faz lembrar a *inconsistente consistência* de Barba — deve-se a um entendimento do corpo como fractural, onde forças físicas agem ao lado de tendências sociais, sendo assim como um *meio* ou *instância-entre* da atenção (*in-between instance of attention*). Não podemos concordar completamente com Waldenfels, se o percebemos bem, pelo simples facto de que embora a materialidade do corpo obste de algum modo a atenção, tornando-se assim no “meio ou na instância-entre da atenção”, é esta materialidade, na verdade, que consubstancia a existência da *atenção*, que promove essa separação-ligação do *demasiado cedo* da «auffallen» e do *demasiado tarde* da «aufmerken». Sem corpo não há *atenção*. Digamos por outras palavras: o corpo é a expressão material, macroscópica, da vida enquanto imanência, isso que a um nível microscópico, nanoscópico, inferior mesmo ao bosão de Higgins, tudo atravessa, percorre e permanece — o seu permanecer é o resultado de uma lentidão quase absoluta ou fria velocidade a que chamamos matéria. A *atenção* é um modo imaterial desse movimento, ou seja, uma velocidade de outra dimensão onde não cabe a materialidade da matéria do corpo, por assim dizer. Mas essa velocidade só se pode dar tendo como dimensão anterior, ou superfície que permite a aceleração, o corpo. A luz move-se a grande velocidade, mas para ela ser vista há que haver a matéria que a obstaculiza e a deixa passar pela fractura (Leonard Cohen). Só neste modo, só vendo por esta relação dimensionada podemos aceitar reconhecer o corpo como medium. É o meio como a água para peixes, o alcatrão para carros. A *atenção* percorre pelo corpo, é a vida, ou uma outra das suas forças deslocando-se numa certa velocidade, uma que procura tocar, estender-se, dilatar-se a outras dimensões enquanto dá resposta ao que chega, ao que acontece a este corpo da qual ela é uma das suas dimensões.

---

to it.” (Waldenfels 2010, 112)”.

<sup>619</sup> *Ibid.*: 142. ““With this the diastasis gains a spatio-temporal meaning of a *shift* [Verschiebung]. Experiences are shifted in relation towards itself in a form of a *preceded-ness* [Vorgängigkeit] of that what affects us, and in a *afterward-ness* [Nachträglichkeit] of that, what we answer to. This constitutive diastasis [Urdiastase], how we will call it, is performing in all consecutive movements of differentiation. It hinders that the bow closes again dialectically in the suspension of its own conditions and the healing of all breaks.” (Waldenfels 2002, 10)”.

O acontecimento, para Waldenfels, tem, de acordo com a «auffallen» e a «aufmerken» diferentes dinâmicas, podem ser neptúnicos ou vulcânicos, como dois ritmos que provocam a mudança.<sup>620</sup> Também a experiência, tal como a entendemos, ou seja, enquanto acontecimento, tem diferentes velocidades e dinâmicas. Ela não é só o que acontece de imediato, a experiência também a-historicamente se avoluma, se adensa, se compacta e como um vulcão entra em erupção, na qual reganha a sua aparência de imediatez, mas até à erupção, ao seu dar-se explosivo, ela está a acontecer inatendidamente, lentamente, como a experiência-acontecimento da amizade ou de um amor.

Dissemos anteriormente que um *ponto de atenção* percorre o *singrama* — tal com um *elemento paradoxal* ou *percursor sombrio* de Deleuze — e que nesse movimento organiza a disposição de séries de singularidades, motrido pelo par *mimésis-poiésis*. Este ponto, quando movido maioritariamente, ou melhor, mais inclinado pela influência da *mimésis* traça linhas de relações localizáveis entre singularidades, organizando-as de acordo com modelos maioritários e desenvolvendo estratos subjectivos e significantes, ou seja, ocupa o espaço singramático de maneira a produzir esquemas miméticos. Mas quando inclinado pela influência da *poiésis* traça linhas de fuga, arrasta em bloco as singularidades, os afectos, estabelecendo conexões por vizinhança em que singularidades contagiam outras, promove toda uma outra distribuição que rompe os modelos, provoca desvios nos padrões. Também em Waldenfels encontramos algum apoio para esta concepção:

“O desvio do já existente em direcção ao novo põe a questão de como o que já existe é assimilado ou posto em perspectiva com o que está a devir no acontecimento. Poder-se-ia dizer: como é que um acontecimento atencional inclui e muda o hábito do experienciado e o hábito do modo daquele que experiencia ao mesmo tempo, como que não caindo do céu, ou seja, incluindo a prévia ordem da experiência? Waldenfels responde a esta questão com a própria definição e o efeito do acontecimento como uma «espécie peculiar de duplicação, excedendo a mera bipolaridade e também mudança de ritmo» (Waldenfels, 2007: 42). O efeito deste processo de acontecimento de duplicação é o de que «a ordem emergente regista-se na ordem do já existente» (ibid.). Mesmo esses acontecimentos eruptivos podem ser sobrecarregados com acontecimentos de mudança de longa-duração, ainda assim estas mudanças repentinas/lentas não estão em relação dicotómica, mas de acordo com Waldenfels são simples «acontecimentos-chave» (ibid.) que são duplicados.”<sup>621</sup>

<sup>620</sup> *Ibid.*: 144. ““When such events take place, the course of things does not merely shift from one side to the other (...) rather it deviates from itself. In the same way as intentionality or observance of rules are not acts, but only modes of acts, deviation is not a special event, but a mode of event.”(Waldenfels 2007, 42)”.

<sup>621</sup> *Ibid.*: 144-145. “The deviation of the already existing towards the new poses the question how, what already exists is assimilated or put into perspective with what is becoming in the event. One could say: how does a attentional event include and change the habit of the experienced and the habit of the mode of the one experiencing at the same time

No sentido desta relação do par *mimé-sis-poié-sis*, de uma inscrição e de uma revisitação que pode ou não alterar o esquema mimético, Waldenfels refere que a receptividade da «aufmerken» e a sua relação com a «auffallen» apontam, uma vez mais, para a dupla instância da experiência tal como a descrevemos. Para tal, Waldenfels solicita-nos que atentemos à duplicação como um *acontecimento-entre*, por um lado e, por outro, reconhecer a «aufmerken» com uma recepção que ocorre em nós. Deste modo, isto apontaria para uma *atenção primária*, que para lá de toda a repetição nunca se repetiria completamente, a qual se distingue da *atenção secundária*, que é possibilitada por um repertório de singularidades, ou *notabilidades* (*Auffälligkeiten*) e a respectiva *disposição da atenção* (*Aufmerksamkeitseinstellungen*), a qual resultaria como uma espécie de monitor. “A atenção primária seria, então, a experiência *in actu* e não a mera capacidade ou um modo derivado da experiência”.<sup>622</sup>

A posição de Waldenfels quanto à atenção fá-lo opôr-se a várias teorias da atenção, em particular aquelas que se estruturam em torno do voluntarismo, intelectualismo e emocionalismo. A *atenção*, de acordo com Waldenfels, é incapaz de dar conta de tudo o que acontece, bem como somos incapazes de manter uma atenção completa e prolongada, justamente porque, sujeita ao duplo acontecimento, a atenção está sempre adiante e atrás do acontecimento. Assim, faz parte da *atenção a inatenção*, de outro modo “estaria sempre fixada em padrões de atenção preinstalados de capturadores de atenção predefinidos ou reprodutivos, ou estímulos, o que também significa que a atenção estaria ligada em vez de em equilíbrio entre os estados de vigília e sono”.<sup>623</sup> Este equilíbrio também não é fixo, é até bastante dinâmico, como também evidenciámos com o conceito de *equilíbrio precário* ou *luxuoso* no sentido de Eugenio Barba. Há qualquer coisa que é notada e em si quando excede e exausta a expectativa de que deveria alguma coisa ser notada, eis a razão porque à

---

as not falling from the sky that means including the previous order of experience? Waldenfels answers this quest by the proper definition and the effect of the event itself as a “peculiar sort of doubling, exceeding mere bipolarity and also change of rhythm”(Waldenfels 2007, 42). The effect of this event process of doubling is that the “emerging order becomes registered in the existing order.”(Waldenfels 2007, *ibid.*). Even that sudden eruptive events might be over-layed with events of a long-term change, still these sudden/slow changes are in no dichotomic relation, but according to Waldenfels simply called “key events”(Waldenfels 2007, 42) that are doubled”. Iguualmente reforçando a nossa proposta: “*Attention* in its double event as “Auffallen”, the event that happens and “Aufmerken” (Waldenfels 2004) the event that affects *me*, before already noting something thematically or conceptually (“Bemerken”) plays the role of a pre-philosophical map-maker of experience, that constitutes a fragile orientation by creating the “contour of orientation” (Stegmaier 2008) in a new situation.” (*ibid.*: 165).

<sup>622</sup> *Ibid.*: 153-154. ““Primary attention would be therefore experience *in actu* and not a mere capacity or a derived mode of experience.”(Waldenfels 2004, 86)”

<sup>623</sup> *Ibid.*: 154. “it would only be fixed on preinstalled patterns of attending to predefined or reproductive attention catchers or stimuli, which also means that attention would be always on, and as such not in the equilibrium between being awake and being asleep”.



“atenção sempre alguma coisa falta ou está em excesso que não pode seleccionar ou ser distraída ou desviada”; eis também a razão pela qual, intuitivamente e anterior à nossa leitura de Waldenfels associámos a *atenção*, ou o *ponto de atenção* com o elemento paradoxal das séries de singularidades deleuzeano, como “sempre deslocado em relação a si mesmo, (...) «fora do seu lugar», da sua própria identidade, da sua própria semelhança, do seu próprio equilíbrio. Ele aparece numa série como um excesso, mas com a condição de aparecer ao mesmo tempo na outra como uma falta”.<sup>624</sup>

A *atenção* ocorre a-subjectivamente e a-significativamente, porém há um terceiro movimento que se processa entre notar alguma coisa e dar conta eticamente com tempo e com cuidado, um outro notar que se poderá chamar poiético, criativo, fazendo realçar as singularidades do acontecimento, as diferenças capturadas, reordenando o esquema mimético. Para tal há que ocorrer um «salto da vontade», para usarmos um termo deleuzeano de LS, “devemos acordar-nos para a atenção enquanto o mundo nos acorda para que o atentemos”.<sup>625</sup> Waldenfels indica que, de maneira a que a atenção note alguma coisa tem de ser claramente distinguida de um fundo neutro, alguma coisa tem de sobressair desse fundo. Este processo, este sair do fundo, do *background*, é próprio do movimento da vida, tal como Maturana e Varela nos mostraram. Há uma diferenciação de alguma coisa de um fundo indiferenciado, um corpo ou máquina autopoietica, semelhante, portanto, ao movimento atencional. Não estará aqui, assim, o vínculo entre *uma vida e atenção*? Ou a confirmação de que a *atenção* é uma força da vida, uma urgência em direcção ao ambiente, uma força cujo movimento expansivo ou de recuo capta o diferente, a singularidade? Parece-nos bem que sim. E tal como indica Gerner, é preciso falar de um *pregnância mínima*, uma dobra que as coisas adquirem ou apresentam que as fazem sobressair do fundo. Esse é o processo que indicámos como *o vir à vida de uma vida na expressão de um corpo*. O *vir à vida* é o processo de entrada na notabilidade (*Auffälligkeit*), um sair de uma dimensão e a entrada numa outra. Para nós, enquanto meros *observadores* as coisas são notadas quando estas saem da dimensão ou “crescem fora do adormecimento ou entorpecimento, da imobilidade, do incolor, da escuridão, do sensabor, da igualdade, do im-profundo ou da planitude”.<sup>626</sup> De qualquer modo, a sustentação da atenção depende de, pelo menos e de acordo com Waldenfels, dois factores: 1) *densidade* da experiência da

<sup>624</sup> DELEUZE, 1969: 66. “toujours déplacé par rapport à lui-même, de « manquer à sa propre place », à sa propre identité, à sa propre ressemblance, à son propre équilibre. Il apparaît dans une série comme un excès, mais à condition d'apparaître en même temps dans l'autre comme un défaut”.

<sup>625</sup> GERNER, 2011: 158. “we first have to wake up to attention and the world wakes us up to attend to it.”.

<sup>626</sup> *Ibid.*: 159. “grow out of dullness or numbness, motionlessness, colourlessness, darkness, tastelessness, equality, depthless-ness or out of flatness”.

experiência atencional e 2) o *alcance vívido de mudança* (*Abwechslungen*) dessa experiência.

A *atenção* é um modulador e criador de orientações. *Atenção* e orientação não são fenómenos independentes, são ao invés complementares, co-fenómenos:

“A atenção está fundamentalmente ligada à aprendizagem, como uma orientação no seio de novas situações, à individuação das coisas e à emergência de acontecimentos na experiência, como orientação em novas situações. Não está somente relacionada com uma experiência cognitiva cerebral, mas uma experiência com todos os órgãos do corpo, incluindo não só os cinco sentidos mas também a pele com «sexto sentido», que reage ou age bastas vezes autonomamente e responde reflexivamente, como o reflexo de orientação de Pawlov (ver Stegmeier, 2008: 171). A atenção não é só um modulador da experiência estética, mas fenomenologicamente cria uma experiência contra-estética no interior da «fractura da experiência» (Waldenfels, 2002).”<sup>627</sup>

O movimento do ponto de atenção no singrama pode, então, ser descrito à luz do movimento da atenção, tal como Waldenfels no-lo descreve:

“A recorrente repetição de atendimento a uma área restrita, é bem a excepção e já o fim da atenção, enquanto que o movimento em redor, a mudança da área, entre atenção selectiva e não-selectiva não é o erro ou a fraqueza mas o modo básico da atenção, porque a atenção tem sempre de preparar afim de deixar uma certa situação ou orientação (desterritorialização da atenção), criar uma nova orientação dentro de uma nova situação (reterritorialização), bem como estabilizá-la após a orientação. A atenção é mais condicionada pela desatenção, procrastinação, distracção, desvios atencionais no tempo e lugar, do que o pólo oposto da concentração, fixação, focalização, no sentido em que nos faria pensar uma atenção selectiva. Como diz Stegmeier: a atenção é tanto selectiva como não-selectiva, ou; atenção pré-selectiva e selectiva estão baseadas na atenção não-selectiva, não-orientada, não-posicionada (atencionalidade nas palavras de Natalie Depraz); e como tal, atenção selectiva é somente actualisada quando em tensão com um modo de atenção não-selectiva, não-orientada.”<sup>628</sup>

<sup>627</sup> *Ibid.*: 167. “Attention is fundamentally linked to learning as orientation in new situations, to the individuation of things and the emergence of events in experience as orientation in new situations. It is not only related to a cognitive cerebral experience but an experience with all the senses and organs of the body including not only the five senses but also the skin as a “sixth sense”, that reacts or acts often quite autonomously and responses by reflexes as the orienting reflex described by Pawlov (see: Stegmeier 2008, 171). Attention is not just a modulator of aesthetic experience but phenomenologically creates and co-constaesthetic experience inside the “brokenness of experience” (Waldenfels 2002)”.

<sup>628</sup> *Ibid.*: 168. “The recurrent repetition of attending a restricted area, is rather the exception and already the end of attention whereas the moving around, the shifting of the area, in between selective and non-selective attention is not its error or weakness but the basic mode of attention, because attention has always to prepare in order to leave a certain situation or orientation (desterritorialisation of attention) create a new orientation inside a new situation(reterritorialisation) , as well as stabilize it afterwards orientation. Attention in itself is more conditioned by disattention, procrastination, distraction, attentional shifts in time and place than the by its opposite pole of concentration, fixation or focussing in the sense of selective attention would make us believe. As Stegmaier poses it: Attention is both selective and non-selective, or: pre-selective attention and selective attention is based on non-selective non-oriented non-posed attention (attentiononality in the words of Natalie Depraz), and as such selective

Estabelece-se, deste modo, um entrelaçamento entre a *atenção*, a *orientação* e a *criação*. Uma situação nova solicita um sentido de orientação das coisas e do contexto; no momento em que é atendida a situação e as coisas são transformadas, por um lado e, por outro, a criação de um mapa de orientação pode ser desviado e uma desorientação da atenção pode ser requerida para reorientar para uma nova situação e por aí adiante. Neste processo, todo o Corpo está em acção, do corporal ao incorporal. Assim, orientação significa, também, dirigir a atenção para um mapeamento de todos os sentidos e, segundo Gerner, da nossa dupla intuição (sensorial e categorial). Este mapa não é reproductivo, representacional, pelo contrário construtivo, intensivo, afectivo, orientação e mapeamento de singularidades:<sup>629</sup>

“A atenção como orientação numa nova situação e incorporada num corpo humano vivo é realizada, não por meios de um só sentido específico (seja a visão, a audição, o tacto, o sabor, ritmo, sentido de orientação incluindo o sistema vestibular e a pele), mas bem por coordenação e ruptura na coordenação e re-coordenação, enquanto o uso de um dos sentidos e a multiplicidade dos seus afectos, perceptos e conceitos num diferente tempo, criando mapas de encontros, des-encontros e re-encontros entre instâncias corporais de atenção como os sentidos e outras instâncias de atenção como a imagem na arte e nas ciências”<sup>630</sup>

A *atenção* é o *como* da experiência, estabelecendo uma relação de equilíbrio entre a polaridade qualitativa ou de intensidade entre *mais ou menos*, em vez “uma confirmação ou evidência de um *ou-ou* (*either or*). A atenção não decide sobre o *isto*, o *o quê* e o *quem* da experiência, mas sim sobre o *como*”.<sup>631</sup>

Poder-se-á dizer, também, que a atenção combina um estar alerta com um saber atender todos os sinais que afectam o corpo, todo o emaranhado de percepções, as mínimas variações, quer do mundo que nos rodeia, quer de cada corpo posto em relação connosco. Para tal, dever-se-á chegar a um elevado estado de concentração que se coloca no lado oposto de muitos pensamentos e teorias que afirmam a ilusão da realidade material, concebem o corpo como uma prisão e tão

---

attention is only actualisable when in tension with a non-selective, non-oriented mode of attention”.

<sup>629</sup> Este mapa tem como pano de fundo o mapa tal como é descrito por Deleuze, pelo que voltaremos a este conceito mais adiante.

<sup>630</sup> *Ibid.*: 171-172. “Attention as orientation in a new situation and embedded in a living human body is performed not by the means of one of the specific senses alone (may it be vision, audition, touch, taste, rhythm, sense of orientation including the vestibular system and the skin) but is rather a performing of coordination and rupture in coordination and re-coordination while the use of one of the senses and its multiplicities of its affects, perceptos and concepts at a different time, creating maps of encounters, dis-encounters and re-encounters between the bodily instances of attention as the senses, and other instances of attention as the image in arts and sciences”.

<sup>631</sup> *Ibid.*: 176. “a confirmation or evidence of an *either-or*: “Attention does not decide over the that, the what and the who of experience, but yes over the *how*”.

ilusório quanto essa mesma realidade, por precisamente partilhar a matéria, ou a libertação do espírito ou da mente, justamente do incorporal. Falamos de uma concentração viva, aberta e que em nada nega o corpo, no sentido de uma *experiência imersiva*, mas com ligeiras diferenças de objectividade em relação à meditação. Porém, um aspecto é comum, precisamente o movimento implicado na concentração.

Certamente, quando se pensa em concentração logo cremos tratar-se de um fechamento, um aglomerado de qualquer coisa em torno de um centro e sobre esse centro. Esse tipo de julgamento acerca e essa prática da concentração conduz, o mais das vezes, a um isolamento, a uma alienação do mundo e dos outros; e embora se chegue, por fim, a uma abertura, esta ignora o corpo. Falamos, portanto, de práticas de concentração de alguma influência oriental e exploradas com indevida seriedade, muitas vezes pelas novas expressões religiosas, tratando da libertação do espírito, o esvaziamento da mente de tudo que a macula, como que para tocar o puro incorporal: a *atenção* concentra-se na mente, faz da mente um centro alienado do mundo. Todavia está já aqui presente o primeiro momento da concentração, um movimento concêntrico, na qual *a nossa atenção se centra*, por exemplo, na respiração abdominal e por processos de visualização, que nada têm a ver com uma imagem corporal ou um esquema corporal, se formaliza um centro do qual se irradia toda uma onda cobrindo plenamente o corpo e retornando ao centro. Este movimento é concêntrico porque, a pouco e pouco, a onda vai-se reduzindo até se encerrar num único ponto. A concentração, na verdade, implica um segundo momento que deve ser exercitado simultaneamente a fim de evitar o risco de uma alienação, do encerramento nesse único ponto, pelo que se deve activar um movimento centrípeto, na qual *a nossa atenção vai criando centros no exterior do corpo*, embora a «onda» nasça do corpo. Neste segundo momento a *atenção* expande-se para o exterior, do que está para lá do corpo. Já não se encerra a atenção na respiração, na visualização dessa onda irradiando do centro até cobrir o corpo e retornando ao centro, ao invés a *atenção* centra-se ou orienta-se, por exemplo, para o som do vento nos ramos de uma árvore, o chilrear de pássaros, passos que se aproximam e se afastam, ou, se se estiver dentro de uma sala, os ruídos que pululam, o estalar da madeira, a respiração de outros corpos.<sup>632</sup>

---

<sup>632</sup> ALLAIN, 2003: 119. “Body awareness and inner concentration must be total and detailed, and projected both inwards and outwards. Once contact with the floor is felt through the stamping (tingling and slight pain grow in the feet) and is established at maximum velocity, you add and then have to remember the arms. As soon as the shoulders begin to relax, you lose the quality of stamping. You initially chase the centre of attention around the body before learning to focus on the whole as one unit, tweaking specific parts rather than shifting attention to one area. This demands full concentration on the total task. As stated earlier, the training is as much for the mind and your will as it is for the corporeal body”.

Começando, precisamente, de um centro interior, atentos a como nos encontramos, se estamos sentados, se deitados, sentindo a disposição do corpo, ou seja, que sensações estão presentes, como está a respiração, este centro desloca-se cada vez mais para fora do corpo até alcançar o seu exterior, indo cada vez mais longe e voltando novamente ao centro inicial. Por outras palavras, a concentração é um exercício da atenção consistindo na criação e conexão de centros mantendo com o corpo uma dupla relação, centrífuga e centrípeta. Assim, a atenção age como uma pulsação, ora expandindo-se, ora reduzindo-se; e a concentração, na verdade, é uma acção da atenção na qual ela se centra-com, ou em relação a. É, como dissemos, como uma experiência imersiva dependente de um treino:

“A experiência imersiva em geral (como por exemplo na meditação) parte de um acto voluntário activo, no caso de uma experiência de fluidez esta normalmente inclui uma fase de aprendizagem de uma actividade e depois um melhoramento por uma habituação da actividade experienciada, e estabelecer objectivos novos e mais intensos de actividade ou movimentos concêntricos e des-cêntricos [centríptos, portanto]. Fluidez especialmente implica que uma certa actividade que foi árdua e dispendiosa ao início após uma fase de habituação tende a ser pós-voluntária, isto é, sem que o ego note o seu próprio envolvimento e podendo ser mantida por períodos de tempo longos. Depois de uma fase de aprendizagem dispendiosa, quanto mais a actividade é realizada menos atenção damos em relação a ela.”<sup>633</sup>

Em nenhum momento deste entendimento da concentração, enquanto acção da atenção, está o corpo alienado, bem pelo contrário, os exercícios de concentração têm como intuito tornar o corpo alerta às percepções, a todas as variações, sejam ela fisiológicas, climáticas, espaciais, até mesmo temporais, de modo nenhum se pretende um alheamento da matéria, do mundo. Poder-se-á mesmo dizer que a concentração enquanto atenção é já um passo de despersonalização bem mais eficaz que o da libertação da mente, pois aqui a questão é a de uma permeabilidade a tudo ausente de juízos ou de um eu, de um contacto activo com o mundo, de uma aproximação ao que constitui uma macro-percepção, ou seja, as pequenas-percepções, à vida, às singularidades, às hecceidades.<sup>634</sup>

---

<sup>633</sup> GERNER, 2011: 161. “The immersive experience in general (as for example in meditation) parts from an active voluntary act, in the case of flow experience normally includes a phase of learning an activity and then bettering it by habitualizing the activity that is experienced, and setting new and higher aims of concentric or de-centric movements or activity. Flow especially implies that a certain activity that had been costly or effortful in the beginning after a habituation phase, and thus tends to be post-voluntary, that is without the ego noting its proper involvement and can be sustained over long periods of time. After an initial costly basic learning phase, the more the activity is performed the less attention has to be paid towards it.”

<sup>634</sup> Vd. GIL, 1996 e em particular o capítulo “Olhar e visão” (47-59). Para a importância da meditação nas artes marciais e aplicadas ao teatro, AAVV, 2002a: 181-199.

Se, por um lado, os exercícios de concentração nos ajudam a relaxar, quer porque a nossa atenção se centra numa agressão, num distúrbio que tem de ser resolvido, desobstruído, quer porque se anseia conquistar um controlo sobre algum assunto ou problema, ambas situações, bastas vezes, conduzem a um adormecimento de uma parte ou de todo o corpo, acção por vezes imperativa para o bem estar. Por outro lado, este estado de concentração atenta, que procurámos descrever, necessita de uma activação de todo o corpo, pelo que o exercício deste tipo de concentração se deve efectuar assim que se acorda, ou no aquecimento, que nada mais é senão uma breve activação das capacidades musculares, dos tendões e das articulações.<sup>635</sup> Exercícios tão simples como desbloquear os joelhos através da segura rotação da rótula, acompanhada de uma respiração abdominal, fazendo variar a atenção entre o movimento circular e respiração e o que se passa em redor de nós — num centro no corpo a um exterior ao corpo –, demonstra exemplarmente uma concentração atenta: um relaxamento que activa músculos, tendões e articulações, centrada num ponto particular do corpo, enquanto, simultaneamente e através da respiração, se vai activando lentamente o resto do corpo através da oxigenação e por um movimento radial sustentado num dos músculos mais importantes para um actor/performer, toda a estrutura abdominal e diafragmática.

De facto, embora Antonin Artaud se tenha influenciado, para o seu texto “Um Atleta da Afectividade”, em certos textos cabalísticos ou místicos, os seus comentários acerca dos três tipos de respiração têm uma validade e profundidade extrema no que respeita à importância da respiração para a concentração, a acção, o movimento, as sensações e a sua produção, a voz, os seus grãos, a sua projecção, etc.<sup>636</sup> Não estamos, porém, de total acordo com o poeta quando associa a cada tipo de respiração uma espécie de essência da sexualidade, pois se trata de uma generalidade cultural de algum pendor falocêntrico. Pode-se ler, portanto, a seguinte divisão:

Andrógino	Masculino	Feminino
Equilibrado	Expansivo	Atractivo
Neutro	Positivo	Negativo

e, segundo um jogo de probabilidades, Artaud propõe um conjunto de seis possibilidades como exercícios de respiração — estranhamente trocando o *andrógino* pelo *neutro* e mantendo o masculino e o feminino em vez de positivo e negativo, como apresenta no seu primeiro quadro –, tal

<sup>635</sup> Yoshi Oida fala dessa importância de um *check-up* de todo o corpo ao acordar, como uma preparação para enfrentar o mundo, por assim dizer. Vd. OIDA e MARSHALL, 2010.

<sup>636</sup> Vd. AAVV, 2002a; ALLAIN, 2003: 119. “Breath is more than a technical necessity and underlies all principles and exercises. It is the foundation of the actor's performance.”; GROTOWSKI, 2002: 147-152 e 208; KASAI, 1999.

como um praticante de artes marciais executa um kata. Com essas combinações indicando um peso ou um valor energético da respiração o actor/performer ganha acesso a uma variadíssima gama de sensações. Ora, se pensarmos que, ao invés de indicar uma espécie de tópica do espírito, da sexualidade, ou até de posições de força no seio de relações afectivas, o neutro, o masculino e o feminino indicarem zonas onde situar a respiração, teremos, no fundo, um exercício eficaz de concentração, «da musculatura do coração e do espírito», por assim dizer, mas de ainda maior importância obtemos uma activação do corpo no seu todo, no seu domínio corporal e incorporeal. cremos, pela prática pessoal e teoricamente por estudos realizados que, uma sensação, antes mesmo de ser uma palavra que a procura definir, é um conjunto complexo de singularidades impessoais e a-significantes, como são todas as singularidades, consubstanciado em processos bioquímicos cujo acesso mais directo não passa pela rememoração, uma qualquer psicologização da situação, mas pela respiração e a sua variação local — cabeça, peito e abdómen —, a sua aceleração ou lentidão e o seu peso ou valor energético.<sup>637</sup>

Trabalhar a concentração activa e atenta, exercitar a atenção, é igualmente trabalhar a localização, a velocidade e o peso/valor de uma respiração, que não só age sobre as sensações — mergulha nelas, dá uma certa forma à nebulosa que é uma sensação — como produ-las, enquanto activa ou reactiva o corpo. Mais ainda, se uma respiração tem uma localização, uma velocidade e um peso, tem ainda um quarto elemento, o de uma tripla dimensão; há uma respiração profunda — indo ao osso — uma respiração mediana — carne ou músculo — e uma respiração superficial — pele.<sup>638</sup> Estes quatro elementos da respiração e sua mistura, aumentando as possibilidades propostas por Antonin Artaud, formam o ritmo de uma sensação, dão-lhe corpo, produzem e reproduzem uma sensação. E pela respiração o actor/performer exercita a sua atenção — como não exercitá-la quando tem de se dar conta de como no caos de nebulosas uma sensação se forma inominada, porque a respiração assentou no peito próximo à garganta, os músculos do pescoço, que o ligam ao peito, apertando a maçã de Adão e repuxando as costas para a nuca, numa velocidade de inspiração e expiração em tempo binário e com peso mediano e tudo o mais que vem de arrasto nessa imensa onda, alterando bioquimicamente o estado anterior que o corpo se encontrava?

---

<sup>637</sup> Sobre a noção de sensação aqui exposta abordaremos mais adiante com DELEUZE, 2002a; para a noção de sensações mapeadas no corpo e passíveis de serem exploradas DAMÁSIO, 2012; relativamente a estudos que demonstram um uso da sensação por uma via não psicológica, AAVV, 2002a: 219-238.

<sup>638</sup> Uma vez mais, GROTOWSKI, 2002 e páginas indicadas na nota 683.

A respiração é certamente uma das acções mais importantes para a atenção, precisamente pela sua implicação na concentração e, simultaneamente, a atenção é prioritária para a compreensão dos efeitos da respiração em todo o corpo. Todavia, obviamente, não basta respirar para nos concentrarmos e activarmos a nossa atenção, nem a atenção significa um enfoque total e completo na respiração. Para uma activação eficaz da atenção e para acedermos à íntima ligação que une respiração e sensação é necessário uma espécie de «salto da vontade», querer qualquer coisa no que acontece quando respiramos e como essa insuflação e expiração modifica qualquer coisa no corpo. É preciso sublinhar que a respiração está implicada em tudo, acções, movimentos, expressões, vocalizações, até no mais pequeno gesto, ou olhar, daí a necessidade de se exercitar a respiração conjuntamente com a atenção para apreender-se por completo o que está em jogo, justamente porque se entra numa dimensão extra-pessoal ou impessoal na qual o que interessa no que se sente não é a sensação para si — «a paixão ou a tristeza são assim para mim», por exemplo — mas a sensação em si. Por outras palavras, quando um actor/performer trabalha sobre as sensações e as experiências apoiando-se na respiração e na atenção isso significa uma alteração do seu estado de consciência, um processo que busca ir ao encontro da impessoalidade, tal como vimos anteriormente, escusar-se de ser si próprio e ter uma biografia e deixar-se levar na aventura de um perigoso experimentalismo.

Ora, precisamente por ser um experimentalismo perigoso o actor/performer deve ter a sua atenção em estado alerta agudíssimo e ser capaz de produzir uma dobra, pois, por um lado, deve estar completamente imerso na experimentação, deixando-se levar pela nebulosa da sensação até originar uma emoção, sabendo até mesmo perder-se na experimentação, ou seja, trata-se de viver completa e autenticamente essa experiência e, por outro lado, paradoxalmente, deve saltar fora da experiência, isto é, *vivê-la* completa e autenticamente e, simultaneamente, estar fora de si e ser-se capaz de observar-se, de analisar-se no momento, de apreender o que se passa, o que está a acontecer no corpo, que músculos estão em esforço ou em descanso no movimento, onde está centrada a respiração, etc. Eis porque damos tanta importância à questão da atenção e porque não nos incomoda, rigorosamente nada, os constantes avisos que Deleuze e Guattari proferem, quando se trata de fazer para si um CsO, ou se incorre em experimentalismos. É que a única forma de se viver uma sensação, ou uma emoção é, justamente, *vivê-la* de modo impessoal, ou seja, não como esta pessoa que tem esta determinada história de vida e, apoiando-se na efabulação da memória, acedendo a um reservatório de pré-conceitos expressionistas, produz uma coreografia formalista, por assim dizer, o mais das vezes repleta de clichés. Bem pelo contrário, o indivíduo deve entrar



absolutamente no turbilhão até sair esgotado e isto significa a ausência de um eu que ajuíza, que categoriza, que afere como se deve apresentar segundo este ou aquele padrão de comportamento, uma anulação de si enquanto pessoa proprietária de uma gama representativa de sensações, emoções que lhe são próprias, ele mesmo deve tornar-se neutro para enfim aceder ao neutro do que acontece, das singularidades, da vida.

Contudo, uma vez que falamos de actores/performers, isto é, de profissionais ou amadores da repetição viva e não mecanizada, não só eles têm de *viver* por absoluto até ao esgotamento as sensações, as emoções — de modo a aumentar o leque, saber variar, misturar e saber-se defender de um caos indefinido de sensações, que ao invés de nos aproximar da vida e, assim, de cada um, mais nos afastaria dela — e retornar à sua condição quotidiana mais as suas relações sociais, como terão de as viver e fazê-las viver uma e outra vez ao longo de uma apresentação, sabendo evitar a mecanização, o desaparecimento ou o desanuviamiento da força que impregna a sensação, perder-se a si mesmo. É como se o movimento centrífugo-centrípeto da concentração se virasse somente para a atenção. O actor/performer centra-se na sensação, na emoção, perfaz as ligações possíveis e disponíveis de singularidades daquele instante — as do seu corpo com as de um texto, de um movimento, de uma acção, etc. — fazendo-a assim surgir a si, ao outro, dentro ou fora de cena e, simultaneamente, o centro de atenção dobra-se ou duplica-se e desloca-se ficando a pairar em torno do que está a acontecer, dando, pois, conta de tudo aquilo que está implicado, não só para regular e adequar o que está a acontecer com o pressuposto pedido pelo encenador, se for esse o caso, como também, se for uma experimentação ou durante um ensaio, para estar alerta e desperto para o acaso que a qualquer momento pode surgir, uma vez que estando atento e concentrado no que acontece — e o que acontece nunca é o mesmo, está em contínua variação, em incessante mutação, malgrado a nossa macro-percepção e sua contínua busca de enquadramento mimético — sempre novas singularidades se apresentam, entram no campo influenciando as já presentes abrindo um novo campo de possibilidades ou variação da sensação.

De facto, este é um dos aspectos da crueldade, no sentido de rigor tal como professava Antonin Artaud, no trabalho de um actor/performer, a sua capacidade duplicativa, não no sentido de reproduzir mimeticamente a sua personalidade ou a de um qualquer outro indivíduo, mas ser capaz de dobrar a sua atenção. Como vimos, é solicitado ao actor/performer viver a cada vez essa vida da cena, pois só assim pode o público acreditar ou distanciar-se criticamente — mesmo a distância crítica que o actor executa, prévia ao juízo crítico da audiência, só resulta se ele próprio vive, antes da proposta (a cena, o gesto, a atitude, o pensamento) que deve ser criticada — e, simultaneamente,

tem de estar fora, ausentar-se para uma dimensão fria, seca, árida, que nada mais é que uma posição ligeiramente acima, ao lado, por baixo, um olho intelectualizado, ou um cérebro estritamente visual e anestesiado que analisa, avalia, confirma, regula, desequilibra e equilibra para poder sumariamente repetir com a maior similitude possível, senão tudo o que aconteceu, pelo menos como que a moldura dentro da qual tudo está em potência para se aceder e acontecer. Todavia, esta intelectualização, por assim dizer, é inteiramente corporal, não há de facto uma separação mesmo se, na realidade, o actor/performer analise, avalie, regule o que está a acontecer consigo e fora de si. Diga-se antes que é precisamente pelo facto do actor estar a viver a sensação, a emoção, ou a acção, mas elevado a uma outra potência, justamente despertada na passagem da condição quotidiana para a extra-quotidiana, a qual implica, como já dissemos anteriormente, um outro estado de atenção conduzido pela concentração e uma não separação do corpóreo e do incorpóreo, que tudo se passa a nível corporal, ou seja, mais próximo do impessoal da vida na dimensão da sua expressão.

Portanto, se aferirmos que o essencial para o trabalho do actor, quer para o exclusivo trabalho de cena, quer para essa transformação do humano visando a Anarquia, afirmada no início, é a alteração do estado de atenção, essa alteração só se pode dar através da concentração, tal como a descrevemos, conjuntamente com exercícios exploratórios de respiração. Todavia, só isto não é suficiente nem é um ponto de não retorno, para usar uma expressão de Kafka nos seus aforismos, que se chega e de lá nunca mais se sai. Ao invés, é um ponto que se chega, sim, mas continuamente nos foge, nunca está nesse lugar que se encontrou da primeira vez, razão pela qual o trabalho é diário, implicando um modo de existência, é um trabalho de vida e para a vida. Como disse Peter Brook em relação a Grotowski, “um modo de vida é uma via para a vida”.<sup>639</sup>

O trabalho compõe-se de exercícios estritamente físicos, mais ou menos intensos, com o propósito, já pronunciado, de cerzir a separação — daí falarmos de um ascetismo próximo do estoicismo na leitura foucauldiana e deleuzeana. A intensidade desses exercícios, parece-nos agora, pode ser lida de acordo com essas três dimensões de que falámos antes, osso, carne e pele. Porém, a nenhum momento a prática de um ou outro exercício se deve assemelhar totalmente, ou tornar-se um esquema desses executados nos *healthclubs*, ou em ginásios de desporto, os quais, mais do que desconstruir no corpo os traços sociais, as marcas, caminhos, obstruções, as normalizações dos dispositivos disciplinares, impedem o livre fluir das suas potências encobertas, bloqueadas, pervertidas. Esses esquemas simplesmente encaminham o corpo para um outro dispositivo normalizante, ou normalizador, aliando um certo conceito de estética — o corpo belo,

---

<sup>639</sup> GROTOWSKI, 2002: 12.

exemplarmente criticado por Orlan no que concerne a beleza feminina da história da Arte, da cultura ocidental, do *sex symbol* — e uma biopolítica da saúde, alimentando um novo aprisionamento do corpo segundo a construção de uma imagem, à luz de uma ilusão que afirma, finalmente, ao fim de tantos séculos, o respeito e o crédito negado ao corpo.<sup>640</sup> Quando aí se chega é porque o trabalho já falhou, entrou-se na vaidade e não se saiu realmente do círculo da divina comédia que infernalmente nos sujeitamos.

Osso, carne e pele, como intensidades do exercício, indicam a resistência, a força e a fragilidade, ou delicadeza de *uma vida*. Estes são os três graus de intensidade pelos quais nos dotamos com um aprovisionamento de energia passível de aceder e enfrentar as forças que nos afectam e com as quais abrimos o espaço da criação. Se o mundo, os seus objectos e corpos nos oferecem ou têm uma carga de resistência opondo-se ao nosso corpo, impedindo a nossa entrada no corpo ou no mundo do outro; e se essa resistência nos fragiliza, remetendo-nos à situação da nossa quase supressão, há que robustecer-nos, há que, por nossa conta, apetrechar a nossa resistência de uma maior carga de modo a enfrentar as oposições, as privações, as investidas e esse trabalho dirige-se ao *osso*, para falarmos metaforicamente, para alimentar o invólucro protector do tutano da vida, de fora para dentro e de dentro para fora.

Ainda no campo das oposições, ou melhor será dizer no campo das relações, há que saber proteger e salvaguardar uma parte de força, há que saber criar uma plasticidade, uma elasticidade que preveja e se adapte à entrada e à saída da situação em que um corpo se encontra. Uma força não serve para forçar, embora ela force; uma força, antes, é a sabedoria de se estar num espaço, de sabê-lo ocupá-lo em *equilíbrio precário*, que é a forma activa, alerta de acção e reacção às outras forças, às situações. Na verdade, não se conhece ainda quanta força é necessária para se saber desaparecer, estando plenamente presente, de moto próprio, pois desaparecer em cena, ou mesmo fora de cena quando tudo nos prende ou nos chama, não significa a anulação da força, nem um adormecimento, nem mesmo uma tangente ao grau zero de uma força, bem pelo contrário requer um esforço imenso bem maior que uma imobilidade viva — essa imobilidade descrita pelos actores Kabuki ou Nô, na qual um corpo está a executar a sua dança estando imóvel e, como tal, o corpo não parece ter a rigidez de um corpo morto, tudo está a mover-se de um modo ínfimo, imperceptível, em micro-movimentos<sup>641</sup> — pois o corpo não chega a desaparecer na realidade e a qualquer momento pode explodir, reaparecer, desequilibrar o que está defronte a nós.

<sup>640</sup> Uma vez mais, quanto à des-espiritualização da *ascese*, vd. SLOTTERDIJK, 2013. Sobre a noção de um trabalho que não visa o embelezamento ou a perfeição física, GROTHOWSKI, 2002; ALLAIN, 2003; SUZUKI, 2003.

<sup>641</sup> BARBA, 2005; BARBA e SAVARESE, 2004.

Esta é a dimensão da *carne*, protegendo o *osso*, tocando-se uma a outra, influenciando uma a outra, não menos tocadas, protegidas, influenciadas pela *pele*. Esta, como adiantámos, concerne a fragilidade ou delicadeza de *uma vida*, tanto quanto a violência e a dureza dela, embora o que nos interesse seja, precisamente, as duas primeiras. Por hábito ou facilidade costuma-se trabalhar o *osso* e a *carne*, são vestígios de processos disciplinares aportados do dispositivo escolar do tempo em que os encenadores deram início à sua aventura. Uma vez que no ocidente não havia a tradição secular presente no oriente do mestre e do discípulo no domínio das artes do corpo, ou pelo menos não tão vincada ou respeitada como no oriente, o único exemplo passível de ser adoptado contemplando em si, quer a disciplina, quer a aprendizagem, foram justamente os cenários disciplinares emoldurados pelos dispositivos militares, fabris e escolares, contudo apontando outros fins. Nós próprios, durante vários anos, só trabalhávamos o *osso* e a *carne*, até termos participado num workshop dirigido pelo performer canadiano Yvon Bonenfant, que nos abriu o conhecimento à *pele*.

A *pele* trata da proximidade entre corpos, do contacto, do tacto, do toque, de uma presença menos ofensiva ou histórica que a da *carne*. Nela reconhecemos uma leveza, daí falarmos de delicadeza ou fragilidade, mas talvez ainda melhor se possa caracterizar por um desnudamento, como se uma muito peculiar «máscara neutra» se expandisse para lá do rosto e cobrisse o corpo todo, apagando os traços pessoais, as idiossincrasias, o próprio, a ideia ou imagem que de nós fazemos ou procuramos projectar e retroprojectar nos outros, elidindo mesmo essoutra imagem de um verdadeiro eu escondido, secreto, profundo. Esta «máscara neutra» força a dessubjectivação, é um radical desnudamento até não sermos mais que *isto, isso, um corpo-vida* entre outros corpos, somente diferenciados por graus de energia, de vibrações, ritmos, pois mesmo sendo os corpos diferentes entre si — baixo, alto, magro, gordo, pernetta, coxo, anão, gigante, maneta, pé boto, espinha bífida, homem, mulher, criança, africano, asiático, europeu, etc. — essa diferença em nada se compara pois não mais se apresenta, ou apresenta-se despida, nua, remetendo a diferença ao ritmo singular ou de grupo e às intensidades.

Talvez seja um paradoxo ou um oxímoro, *desnudar-mo-nos com uma máscara*, mas não há outro modo de apresentar ou de conceber a *pele* e, para além do mais, como uma peculiar máscara neutra. É que inicialmente o desnudamento é forçado, temos demasiados mecanismos de defesa, conhecidos e desconhecidos, que nos previnem a perda total de um eu, ou pelo menos a perda total dos esquemas e resoluções miméticas que nos regulam as identificações, os reconhecimentos, as formas relacionais com o mundo e os outros. Assim, esta neutralidade, mesmo se inicialmente, não

deixa de ser uma imagem entre outras, uma experimentação entre outras, embora uma bem definida no seu propósito final: a impersonalização, a dessubjectivação e a a-significação. Todavia, a sua neutralidade é peculiar pois não se trata de «cobrir» o corpo com uma superfície que anula as diferenças, as singularidades, as marcas distintivas. Na verdade elas tornam-se nas fendas, nas brechas de onde ressaltam as diferenças nuas, os traços rítmicos e expressivos.<sup>642</sup> Por outras palavras, baixam-se todas as defesas e tudo sobe à superfície, à *pele*. Esta torna-se numa superfície intensiva semelhante a esses momentos particulares durante uma relação sexual de intenso desejo, em que a pele é toda ela uma zona erógena excitada e excitante, ou igualmente semelhante a certos estados resultantes de drogas que excitam a percepção táctil ao longo de toda a pele. Tal como Henry Miller falava de uma embriaguez por água, momento singular que Deleuze (1980) várias vezes cita, também se pode alcançar através de exercícios de respiração essa sobre-excitação da pele, passando igualmente por uma expansão da nossa atenção às mais pequenas vibrações que afloram a pele.

*Ossos e carne* mingam, misturam-se na singularidade porosa da *pele*. É toda uma outra dimensão do toque, a qual só se chega através de um prolongado desnudamento dos mecanismos de defesa, da subjectividade. Nessa experiência da *pele*, a resistência é uma insistência e a força já não força, ficamos na fragilidade e na delicadeza do encontro de corpos com corpos, de objectos com corpos, de vidas com vidas. Pela *pele* o actor/performer aproxima-se do *dom da impropriedade*, tal como descreve Lacoue-Labarthe (2011) e o entendemos criticamente, ou seja, não ser nada para se poder ser tudo. Pode-se, na verdade, trabalhar separadamente as três dimensões, porém, os efeitos, uma vez que *osso*, *carne* e *pele* estão intimamente inter- e intra-conectadas, plenamente misturadas, reflectem-se em cada uma das dimensões, sabendo ainda que o fim que se pretende alcançar será como que um esvaziamento de toda a profundidade, um corpo que é só carne, pele e osso e que cada instância somente faz variar a intensidade dotando de maior cromatismo o ritmo de um corpo ou aquele que produz num encontro.

Poder-se-á ainda dizer que, para além de se tocarem, as três dimensões partilham a ligação presente na expressão rítmica *jo-ha-kyu*, ou seja, que há no *osso* um osso, uma carne e uma pele, na *carne* um osso, uma carne e uma pele e para a *pele* as mesmas três dimensões. A variação entre estas três instâncias, à semelhança do jogo probabilístico proposto por Artaud (masculino-feminino-neutro), abre o campo de criação, ou seja, dos encontros entre corpos, qualquer que ele seja: o nosso com um texto e as suas personagens, o nosso com um espaço, o nosso com um objecto, o nosso com

---

<sup>642</sup> Voltaremos a esta noção de desnudamento mais adiante no capítulo 8 e em torno dos devires e das *hecceidades*.

uma imagem, o nosso com uma música, o nosso com o corpo de um outro actor/performer, etc.<sup>643</sup>

Nós aprendemos a traçar o nosso trabalho e experimentação, de modo mais preciso, quando aprendíamos com o encenador Tiago de Faria, segundo seis vectores: *escuta*, *ritmo*, *pausa*, *fluidez*, *bloqueio* e *estranheza*. Embora dominassem estes vectores, o processo de abordagem podia tomar de empréstimo técnicas variadas e díspares. Há, de qualquer modo, um vector dominante, ou que ao longo do nosso desenvolvimento se foi alçando a vector charneira, ligando-se a todos e, talvez, aquele que mais nos ajudou a perceber a real importância, pertinência e valor da atenção, obrigando-nos a pensar tudo segundo a atenção em vez de estados de consciência ou de inconsciente: a *escuta*.

Na verdade, não é exagero afirmar que *escuta* e *atenção* podem ser termos sinónimos, pelo menos tal como temos vindo a apresentar a atenção enquanto expansão do conceito de concentração. O importante na questão da *escuta* é perceber que a mesma vai para lá do seu sentido empírico, sentido esse que somente pode ascender a essa condição «de para lá» se o nosso estado de atenção estiver alerta, dilatado, expandido. Por outras palavras e usando, simplificada e rudemente, a experiência enquanto percepção, podendo esta ser entendida segundo a macro-percepção e a micro-percepção (ou pequena percepção): quando nos encontramos na nossa condição de corpo-quotidiano o modo como percebemos o mundo cumpre-se de acordo com as macro-percepções, ou seja, o modo como somos afectados é percebido como uma massa individuada, a qual, embora sendo um composto de heterogéneos, é reconhecida como um bloco único muito pouco diferenciado. Porém, tal como falámos de dois momentos da experiência — ambos imediatos mas separados no tempo, sendo o segundo aquele que marca o início da diagramatização dos dados da experiência (das singularidades), ou seja, a subjectivação e a significação desses mesmos dados —, igualmente se pode reconhecer na passagem da micro-percepção a macro-percepção este processo de inscrição (1º momento) e diagramatização (2º momento) do percebido.

A macro-percepção é a consolidação de uma nebulosa diferenciada de heterogéneos que afecta o corpo imediatamente, a micro-percepção, mas que só pode ser concebida e compreendida quando passada pelos crivos dos vários diagramas que nos compõem. A inscrição é já ela um instante de consolidação, uma vez que o corpo é em si um consolidado, mas esta consolidação permanece a-subjectivante e a-significante. Trata-se unicamente de uma consolidação que pontua zonas de diferentes graus de intensidade de afectação. Na inscrição o corpo é afectado e

---

<sup>643</sup> A nossa proposta de *fantasma de cena* procura elucidar este encontro segundo o que temos vindo a pensar a partir de Deleuze, aliando a nossa experiência, o problema que sempre descobrimos quer em trabalho, quer discutindo com os nossos colegas, uma vez que nunca nos fez sentido a ideia de uma encarnação da personagem.

transformado como uma superfície topográfica ou topológica de diferentes altitudes, com montanhas, vales, planaltos, covas profundas e esse mapa topológico de intensidades vai variando consoante a condição em que nos encontramos, quotidiana ou extra-quotidiana — todavia, na condição quotidiana, situação em que os processos diagramáticos se encontram num estado pleno de actividade, o corpo está já revestido por um mapa geográfico, bem mais do que topológico, nele se isolando zonas sensitivas e de ecrã de projecção e retroprojecção de olhares subjectivantes e significantes, zonas quentes e frias e temperadas, norte e sul, Ocidente *vs.* Oriente, como um mapa geopolítico. Daí que o trabalho do actor, recorrendo a diversas técnicas e práticas, é apresentado por nós como um exercício de desconstrução, de *catástrofe*, precisamente desse mapa geográfico. Seguidamente a esta inscrição, a este afogamento do corpo pela nebulosa, de imediato se dá o segundo instante da percepção na qual o processo diagramático, agora sim, consolida as milhares de pequenas percepções que pairam em torno do corpo — este pairar penetra já o corpo — nessa massa individuada e indiferenciada, numa macro-percepção, como um último reduto à violência e ao excesso da afectação, da experiência.

Ora, como dissemos anteriormente, o estado de atenção procurado por um corpo na condição extra-quotidiana, expandido, dilatado e alerta, busca abranger, ou dar um maior relevo, ao instante da inscrição e, portanto, ao desenho e construção do mapa de intensidades topológico, estando atento às pequenas-percepções, sem contudo perder o seu pé no processo diagramático e de consolidação em macro-percepções, evitando correr o risco de uma total perdição. Esse estado jânico, «o mesmo rosto voltado para dois lados opostos», define precisamente a *escuta*. Por *escuta*, portanto, entendemos o seguinte: o exercício ou processo activo de uma atenção na sua máxima dilatação, a fim de possibilitar o encontro do ritmo de seu corpo(-vida) ao ritmo dos corpos que nos rodeiam (corpos-corpos, corpos-sons, corpos-palavras, corpos-cores, etc.), de modo a que os ritmos se imbriquem, se misturem e criem um ritmo que se encaminha para o cosmos.<sup>644</sup> O actor Yoshi Oida descreve este estado falando de três níveis de actividade e de consciência que um actor/performer deve exercitar: “a presença física no espaço, a relação com os outros e [com] esse observador silencioso”<sup>645</sup>; ou seja, no decorrer de um espectáculo teatral, ou uma performance, o actor/performer deve estar atento e, por isso, *escutar* os ritmos que se conjugam nesse bloco espaço-temporal, tais como o seu ritmo (interno), o ritmo (interior) da cena e o ritmo (exterior) no público.

<sup>644</sup> Vd. GROTHOWSKI, 2002; BARBA, 2005; BARBA e SAVARESE, 2004.

<sup>645</sup> OIDA, 1997: 75. “(...) your physical body in space, your relationship with others, and the silent observer”.

O trabalho do actor, assim, incide na *construção de ritmos*: a partir do seu ritmo, ele próprio muito variável — pois quando se salta do quotidiano para o extra-quotidiano há variação rítmica — constrói para a cena um outro ritmo (a personagem ou o seu *fantasma de cena*), de seguida é construído um ritmo para todo o espectáculo constituído por variados ritmos encadeados — entre actores (*activos, passivos e testemunhas*), de cena, entre cenas –, tornando-se este no ritmo geral do espectáculo ou da performance, o qual é nada menos que uma proposta de ritmo para um colectivo temporário que se forma entre os intervenientes, em cena, para o público, fora de cena — cada espectador encontra-se a viver um certo ritmo, o qual, no confronto com a proposta, se aproxima, se desvanece, comunga, retrai-se, bloqueia, retirando desse encontro o seu prazer, o seu desgosto, o seu desdém, o seu ultraje, etc. –, sendo que este ritmo proposto pode variar ao longo do evento.

Não se pense, porém, que neste estado de atenção da *escuta* o corpo está relaxado, inactivo, ou como que adormecido, contrariamente a certas técnicas de concentração associadas a um relaxamento — que se poderiam chamar técnicas «mentais», uma vez que essas técnicas parecem propôr que o corpo é um obstáculo a níveis superiores de consciência, perpetuando o diferendo entre material-imaterial carregando o material com todo um peso negativo. Como falamos de atenção aos ritmos e às percepções que nos afectam, bem como dessa condição extra-quotidiana do corpo, em momento algum nos encontramos num estado de relaxamento. A *escuta* acompanha a expansão da atenção, essa vibração na máxima potência de um corpo activo, desperto, alerta, pois de nenhum outro modo podemos aceder e capturar as intensidades das pequenas-percepções. O corpo quotidiano com a expansão do estado de atenção — activador da *escuta* e, simultaneamente, excitado por esta –, bem como com a sua delicada passagem a corpo extra-quotidiano, todo o sujeito é conduzido a reger-se por um outro regime de percepção, no qual, há que dizer-se, não elimina a diagramatização, mas vê o seu processo reduzido relativamente à inscrição, agindo esta agora como fronteira por excelência.

Esse regime torna-se patente justamente no modo como um corpo se posiciona face ao que o rodeia, adoptando uma postura física mais «animalesca»<sup>646</sup> — joelhos levemente flectidos, pés afastados à largura dos ombros e tronco ligeiramente arqueado. A expansão da atenção e a adopção

---

<sup>646</sup> Dizemos animalesca porque muitas vezes encenadores, para ilustrar esta postura, dão como exemplo o gato, ou qualquer outro felino, pelo modo como estes mamíferos, quase acto contínuo, passam de um estado de semi-relaxamento a uma posição de ataque, defesa, etc., ou seja, há um contínuo estado alerta que formiga, mesmo quando adormecidos, que os deixa despertos e na iminência da acção. Se no felino — ou talvez mesmo em qualquer outro animal vertebrado, embora nos referiremos em particular ao gato ou ao felino — esse estado é completamente orgânico, mesmo biologicamente condicionado, já no ser humano é necessário desconstruir toda a estrutura de um «corpo social» que o sujeitou a certas posturas físicas que o afastaram da atenção à iminência, esse alertismo, por assim dizer.



da postura alerta de *escuta* são irmãs, isto é, o exercício de técnicas de atenção, que em tudo parece ser um condicionamento «mental», altera o regime social do corpo levando-o a essa fisicalidade animal, mas igualmente a prática de desconstrução da figura social inflecte o estado de atenção levando à sua dilatação. Mas em termos práticos como isto se mostra?

Esta posição, aparentemente, é transversal a várias expressões culturais do teatro, tal como nos demonstrou Eugenio Barba. Podemos encontrá-la, com ligeiras alterações, em muitas técnicas para o actor, p. ex. no Nô, no Kabuki, na biomecânica de Meyerhold (*predigra*), o *sats*<sup>647</sup> entre os actores do *Odin Teatret* (referido no livro *A Canoa de Papel* de Eugenio Barba), nos actores de Grotowski, entre outros e de diferentes culturas. A *escuta* apresenta-se, assim, como um condensar de atenção direccionando-a para a percepção, tornando o corpo do performer o local onde se constrói todo o pensamento e a sua prática é de extrema importância dentro e fora de cena. No exercício fora de cena a *escuta* é essencial, não só relativamente a tudo que avançamos no que se refere às percepções e ao ritmo, cujo reflexo vai bem para além da prática teatral podendo e devendo ela imiscuir-se no seio das relações sociais, mas também, por exemplo, para todo o processo de experimentação.

A *escuta*, portanto, pode igualmente ser caracterizada como um fio de Ariadne, ou âncora, justamente, cremos bem, como a condição de cuidado ou cautela da experimentação ou da criação de um CsO pedida por Deleuze e Guattari. A *escuta* é um *pensamento-acção*, é a inteligência do actor/performer. É não só aquilo que lhe permite a repetição de movimentos, dos mais simples aos mais complexos, estar no *tempo* e encontrar e estar no *ritmo* do movimento, da acção, da cena experimentada, mas mais ainda estar vigilante ao imprevisto, saber entrevê-lo, ou proporcioná-lo, acolher, por assim dizer, o acontecimento. É o seu traço de precisão, de justeza, acutilância, é o seu sentido do sentido, o seu sentido de produção de sentido e, para tal, o actor/performer tem de estar atento não só a tudo o que o rodeia como à mínima transformação de si, à semelhança do que nos diz o encenador Louis Jouvet com o seu conceito de pensamento-acção: “A *inteligência do actor* é a sua vitalidade, o seu dinamismo, a sua acção, a sua tendência, a sua energia. Um sentimento que vive e provoca nele, a um certo ponto, por um certo costume, um olhar profundo, uma *condensação* da sua sensibilidade, uma consciência de si mesmo”.<sup>648</sup> Percebe-se a *escuta* quando vemos um

<sup>647</sup> BARBA, 2005: 5. “the impulse towards an action which is as yet unknown and which can go in any direction: to jump or crouch, step back or to one side, to lift a weight. The *sats* is the basic posture found in sports—in tennis, badminton, boxing, fencing—when you need to be ready to react.”

<sup>648</sup> *Ibid.*: 51. “The actor’s intelligence is his vitality, his dynamism, his action, his predispositions, his energy, a living feeling which provokes within him, to a certain degree, almost by habit, a deep examination, a *condensation* of his sensibility, a consciousness of himself”.

actor/performer a responder viva e organicamente a um outro, quando observamos que mesmo de costas, para o público e/ou para os outros em cena, ele está *presente*, quando sentimos que o performer não sobressai em relação aos outros, quando sente qual a qualidade e intensidade da energia, do ritmo dos outros performers e do público e adequa a sua e o seu em resposta. Daí Barba procurar definir o trabalho do actor/performer, esse segredo — como afere no título do seu dicionário de antropologia — não pela acção mas pela reacção.<sup>649</sup>

Embora, Jacques-Dalcroze, já tivesse levantado a questão do ritmo na sua *Eurítmica*, o primeiro encenador no teatro Ocidental a pensar mais seriamente o *ritmo* foi Konstantin Stanislavski. No seu livro A Construção da Personagem, Stanislavski diz-nos: “Vocês têm de se acostumar a desemaranhar e procurar o vosso próprio ritmo dentro do caos, geral e organizado de velocidade e lentidão, que se desenvolve no palco em vosso redor”.<sup>650</sup> Chamamos à presença o encenador russo, não só por ter reconhecido a importância do ritmo na construção cénica — personagens, movimento, luz, objectos cénicos, falas, etc. —, mas também porque não podemos deixar impune o que de certo modo é afirmado no que respeita a uma possível definição de ritmo, definição que nos reenvia a Deleuze e Guattari, ou seja, procurar o seu ou o «ritmo dentro do caos, geral e organizado de velocidade e lentidão». Uma vez que o conceito de ritmo é de extrema importância na articulação de outros conceitos, como devir, *hecceidade*, CsO; e sendo estes de igual importância para desenvolver o nosso conceito de Corpo do lado *obs-ceno*, ou seja, fora de cena, do teatro e, forçosamente, fora deste capítulo, deixaremos a abordagem filosófica em torno do ritmo, tal como o filósofo e o psicanalista trataram o conceito, para o capítulo seguinte.

Em termos simples, digamos que um *ritmo* é um conjunto aberto a misturas, à inclusão ou cruzamento de singularidades, o qual define para qualquer coisa um grau de intensidade (velocidade ou lentidão) de expressão qualitativa. Assim, uma sensação, qualquer que ela seja, tem um ritmo, um movimento tem um ritmo, um olhar tem um ritmo, um objecto tem um ritmo, uma experiência tem um ritmo, etc. E um corpo é uma mistura de ritmos e criador de ritmos. Um actor/performer, no seu trabalho, tem de lidar com variados ritmos, biológicos, sociais, culturais, políticos, económicos, bem como os criados para a cena, isto é, enquanto produtor de ritmos ele é um artesão tecendo e destecendo ritmos a partir dos ditos «naturais», dos impostos e aprendidos e ainda dos que se formam segundo os encontros entre esses e os surgidos na experimentação, ou provenientes de textos ou partituras — palavras, movimentos, luzes, objectos, etc. Porém, se é importante ter em

<sup>649</sup> *Ibid.*: 163. “The secret of our work is not in acting but ‘reacting’”.

<sup>650</sup> STANISLAVSKI, 1989: 212. Como se pode perceber implicitamente Stanislavski apelava, igualmente, à *escuta*, precisamente no seu pedido de entendimento ao que se constrói «no palco em vosso redor».

atenção este entendimento do ritmo, problemático em si e cuja experimentação nos conduz ao núcleo de uma das nossas questões mais pertinentes — a desconstrução do sujeito e da subjectividade, tornar o actor/performer no proprietário do *dom da impropriedade*, a fim de se tornar num anarquista da vida minando todas as relações — no próprio treino do actor/performer há de acrescentar a importação do entendimento do ritmo na composição musical, a par da *pausa*.

Desta forma, há que reconhecer no ritmo, no interior dos ritmos, instantes de pausa e entre ritmos, na sua junção ou fronteira, inserem-se pausas, como elos de um comum entre ritmos. Se um ritmo é criativo, poiético e faz realçar ou brotar a diferença, a pausa apresenta-se como o elemento que conduz à repetição, à mimésis. A *pausa* dá ao conjunto rítmico a aparência de um fechamento, ela é um salto diferencial de potencial. Em termos respiratórios, digamos que o *ritmo* é uma inspiração e a *pausa* uma expiração, o que implica que se afirme que se no ritmo se inscrevem pausas, a pausa é, também ela, rítmica. Para esclarecermos as noções de ritmo e pausa e sua relação, no que se refere ao trabalho do actor/performer, reportamo-nos aos conceitos de *ma* e de *jo-ha-kyu* no teatro Nô, Kabuki e reapropriado pelo teatro-dança Butoh.

*Ma* tem diversos significados, pode significar espaço, intervalo, pausa, repouso, ritmo. No caso do actor significa matar o ritmo, isto é, encontrar o *jo-ha-kyu*:

“A expressão *jo-ha-kyu* designa as três fases nas quais se subdivide cada acção do actor. A primeira fase é determinada pela oposição entre uma força que tende a desenvolver-se e outra que a retém (*jo*, reter); a segunda fase (*ha*, romper, quebrar) é constituída pelo momento em que se liberta dessa força, até chegar à terceira fase (*kyu*, rapidez) na qual a acção atinge o seu ponto culminante, desdobrando todas as suas forças para depois se deter repentinamente como diante de uma nova resistência, um novo *jo* pronto para partir”<sup>651</sup>

Enquanto esta expressão designa “matar o ritmo”, podemos também observar que o movimento inclui *ritmo* e *pausas*. O *jo-ha-kyu* é cíclico e cada uma das três fases ainda se pode dividir em muitos outros *jo*, *ha* e *kyu*. Mas como nos diz Barba, “notamos que o *jo-ha-kyu* não é propriamente uma estrutura rítmica mas sim um *pattern* do pensamento e da acção. Em nível macroscópico é uma clara articulação técnica, mas, superado um certo limiar, transforma-se num

<sup>651</sup> BARBA, 2005: 32-33. “The expression *jo-ha-kyu* describes the three phases into which all of a Japanese performer’s actions are divided. The first phase is determined by the opposition between a force which tends to increase and another force which holds back (*jo* means ‘to retain’); the second phase (*ha*, ‘to break’) occurs at the moment when one is freed from the retaining force, until one arrives at the third phase (*kyu*, ‘speed’), where the action culminates, using up all of its force in order to stop suddenly, as if faced with a resistance, a new *jo* ready to start again”. Vd. igualmente OIDA, 1997: 30-39; sobre a presença de *jo-ha-kyu* no treino de Suzuki vd. ALLAIN, 2003: 63.

ritmo do pensar”.<sup>652</sup> Ora, de acordo com a leitura de Barba podemos inferir não só a existência de ritmo dentro da *pausa* e pausa dentro do *ritmo*, bem como ritmo dentro de *ritmo* e pausa dentro de *pausa*; mas também um movimento interno no padrão, a nível microscópico, ou das pequenas-percepções, que transforma o padrão, ou seja o ritmo tomado enquanto elemento de uma composição, num *ritmo* propriamente dito, ou ainda na linguagem de Barba, um *ritmo-em-vida*: “O segredo de um «ritmo-em-vida», como as ondas do mar, as folhas ao vento, a chama do fogo, está nas pausas. Não são paradas estáticas, mas preparações dinâmicas, transições entre acção e acção. Uma termina e se retém uma fracção de segundo no mesmo tempo em que se transforma no impulso da acção sucessiva”.<sup>653</sup>

Mais uma vez encontramos as palavras *ritmo* e *pausa*, retiradas da linguagem musical, entre os textos escritos, ou deixados, por muitos encenadores e teóricos, que sempre reconheceram a sua importância. Stanislavski dá-nos o exemplo do exercício do homem que está à espera da partida do comboio e vai comprar o jornal;<sup>654</sup> e Vakhtangov, encenador russo formado na escola de Stanislavski e de Meyerhold, pedia aos seus actores exercícios muito semelhantes ao anterior, tendo um entendimento de ritmo que parece aproximar-se da concepção barbiana do ritmo-em-vida. Diz-nos Vakhtangov que “o sentido do ritmo não é apenas uma habilidade primitiva que subordina os nossos movimentos físicos a uma contagem rítmica, (...) o ritmo deve ser sentido interiormente [e] os movimentos físicos do corpo subordinar-se-ão espontaneamente a esse ritmo”.<sup>655</sup> O que se deve depreender desta subordinação não é tanto a imposição de um ritmo sobre o outro mas, ao invés, aquilo que se pode entender como a descoberta do comum. Por outras palavras, o que subjaz nesta relação entre um ritmo exterior e um ritmo interior, que vem subordinar aquele observado pelo espectador, é a justeza, um acordo mutuamente justificado, a qual, essa sim, impõe a subordinação. Assim, a imobilidade, uma pausa fortemente vincada, deveria ser justificada interiormente, pois a imobilidade exterior deve ser dinâmica no interior.<sup>656</sup>

<sup>652</sup> BARBA, 2005: 68. “We realize that *jo-ha-kyu* is not really a rhythmic structure but a pattern of thought and action. On the macroscopic level, it is a clear technical articulation, but once a certain threshold has been passed, it becomes a rhythm of thinking.”

<sup>653</sup> *Ibid.*: 155-156. “The secret of a ‘rhythm-in-life’, like the waves of the sea, leaves in the wind, the flames of a fire, is in the pauses. They are not static stops but dynamic preparations, transitions, changes between one action and another. One action ends and is held for a fraction of a second at the same time as it changes into the impulse for the successive action”.

<sup>654</sup> STANISLAVSKI, *ibid.*: 70.

<sup>655</sup> VAKHTANGOV in JÚNIOR, s.d.: 193-194.

<sup>656</sup> Suzuki denomina essa tensão ou dinâmica interior de *energia animal*. Não se trata, somente, de manter uma tensão interior que sustenha a atenção do espectador e impeça quer o actor, quer o espectáculo, de «morrer». Para o encenador japonês, a *energia animal* é uma condição que corrói o espectáculo, enquanto entretenimento estético, transformando-o num acontecimento transgressivo interactivo, à semelhança do *acto total* de Grotowski, razão pela qual foi-lhe dado o nome do Grotowski japonês. ALLAIN, 2003: 4-5. “A key concept in Suzuki's theatre is 'animal

Se usássemos uma metáfora poderíamos dizer que para o treino, ou para um espectáculo, entendidos como organismos, como corpos, a *pausa* e o *ritmo* seriam, respectivamente, a respiração e o sangue. O sangue corre pelo corpo, incessantemente, transportando oxigénio e dióxido de carbono, um movimento fluídico apoiado pela respiração e esta torna-se um momento de suspensão. Acelera ou atrasa a velocidade do sangue, do batimento cardíaco. A *pausa* não é um momento «morto» e nunca o poderá ser. É uma suspensão dinâmica. É, exactamente, o que Meyerhold definiu como *predigra*, ou Barba por *sats*. Trata-se do momento em que se prepara o impulso ou o contra-impulso de uma acção. É, assim, um momento de tensão, de concentração e moldagem de energia, onde se elimina a separação entre pensamento e acção física. Este momento, no qual pensamento e acção física se encontram intimamente associados, vivêmo-lo diariamente de uma forma mecanizada e «inconsciente». *Ritmo* e *pausa* não se referem somente ao corpo, a fala rege-se também por estes vectores. De maneira interessada ou desinteressada, no quotidiano ou no espaço cénico, a fala rege-se por ritmos e pausas.<sup>657</sup>

Ora, quando falamos de um treino físico que exercita cineticamente, pelos movimentos, o ritmo e a pausa, em nenhum momento separamos desse treino igualmente o exercício das sensações amparado pela respiração e nesse exercício a voz está implicada. É certo que se pode trabalhar separadamente o movimento, a voz, as sensações para afinações de perícia, para a depuração de particularidades, chegar à justeza pristina daquele tom, o alcance de distas distâncias, para que um corpo *toque* o que para ele está intocável, para lá do corpo a corpo e do frente a frente. Porém, pela nossa parte e tendo em conta a concepção de corpo-vida que procuramos traçar para o actor/performer e, deste, para o corpo qualquer (transformação de todo o corpo-quotidiano em

---

energy'. In broad terms, he wishes to conjure in performance the equivalent of the gods of *kabuki* and *noh*, but he uses this more 'pagan' notion to describe his re-rooting. His 'gods' are not culturally specific or anthropologically modelled, but energetic and physiological. The performer has a sense of speaking through the gods on stage, but the deities' nature is not prescribed. The audience perceives this as an altered mood, a precise external focus and a physical intensity. Suzuki's chosen mode of performing is energised, forward-facing and combative. The performer is exposed and vulnerable on stage in this highly charged state. Rather than attempting to suppress these qualities or mask or eradicate them with relaxation techniques, Suzuki proposes that they should be cultivated and harnessed. The training helps the performer come to recognise and control this process. Specific use of the space enhances animal energy, revealing the individuals rather than hiding them behind scenery or props, showing them metaphorically in 'dialogue' with the gods. The concept of animal energy recognises an essential characteristic of performing – the need for the performer to survive on stage rather than 'die'. This is, of course, the recognised term for someone who fails to hold an audience's attention, familiar even in Shakespeare's day. Encouraging animalistic sensitivity shifts the performance away from being an aesthetic entertainment and towards a transgressive interactive event”.

<sup>657</sup> A relação do corpo com a fala, a língua ou a linguagem é um tema constante ao longo do tempo, transversal mesmo a quase todas as culturas que desenvolveram uma arte do corpo. O tema resultaria numa dissertação por si. Por exemplo, vd. AAVV, 1997; AAVV, 2002a; AAVV, 2004; BARBA, 2005; BARBA e SAVARESE, 2004; GIL, 1997; KASAI, 2000; LECOQ, 2006; RIBEIRO, 1997a; SCHECHNER, 1985, 2003; TUCHERMAN, 2004.

corpo-extra-quotidiano), cremos de maior pertinência a prática inseparada, exercícios que misturem movimento, som e sensação, uma vez que assim o indivíduo entra de imediato em contacto com ritmos de natureza diferente. Por outras palavras, em vez de se isolar completamente do mundo quotidiano na verdade intensifica as suas condições. Ou seja, no seu espaço — mais isolado ou não, o espaço de treino pode muito bem ser a rua, o espaço público — se, por um lado, deve afastar de si as questões, as querelas e problemas do dia-a-dia — afastamento que já de si demonstra essa procura de dessubjectivação —, por outro lado, ele deve trazer à revelia e preencher o seu espaço de uma infinidade de ritmos, de modo a mergulhar mais profundamente no caos de ritmos interiores e exteriores. A sua prática deve exercitar a articulação e desarticulação de ritmos de modo sinfónico, produzindo harmonias e desarmonias com diferentes ritmos, introduzindo ou eliminando pausas, tornando o seu corpo permeável à mistura e ao inatendido. No limite, o seu trabalho poderia ser entendido como a dilatação de toda a porosidade da pele, adequando o seu corpo-vida, o seu *ritmo*, com qualquer outro até que a sua respiração, o seu batimento cardíaco, se encontre em harmonia com a do outro.

*Ritmo e pausa* são «movimentos» inatos e produzidos e poder-se-ia igualmente afirmá-los como singulares, comuns e universais. O esforço pretendido ao actor/performer é transformar esses vectores, que se encontram num estado de «inconsciência» (não captados pela atenção), «conscientes» (capturados pela atenção) e conduzi-los de volta ao «inconsciente» segundo uma outra perspectiva. Ou seja, obscurecer os ritmos e pausas que a eles se tornam claros, embora de modo a que o público tenha acesso à sua parte luminosa, os descubra sem ter de incorrer a toda a experimentação — embora fosse preferível —, através do seu juízo crítico. Tornar o que é simples/complexo em complexo/simples e dar-lhe uma outra simplicidade/complexidade. Tornar o que já é orgânico (embora num estado de latência), em mecanizado e transformar a mecânica em orgânica conscienciosamente, mantendo-a oculta (mas perceptível) ao olhar exterior: exercício de fluidez imersiva.

Para tal trabalha-se o *ritmo* e a *pausa* abusando da sua forma. É um processo semelhante à aprendizagem de um músico, por exemplo, estudando pacientemente, repetindo e repetindo o exercício, primeiro muito lentamente, depois aos poucos e poucos acelerando, até que a uma certa velocidade surge a ilusão de não existirem mais erros. O actor/performer pode aplicar o mesmo método repetitivo para adquirir um maior conhecimento físico e sensorial de um movimento, de uma acção, de uma cena. Parece-me muito evidente que o *ritmo* e a *pausa* se encontram num dos pólos da biomecânica e essa orgânica consciente encontra o seu reflexo exactamente nesse ponto.

Os exercícios meyerholdianos constroem-se sobre um modelo mecanizado (taylorismo), marcando as *pausas* e os *ritmos* dos movimentos (embora estilizados), tornando-os orgânicos através da repetição.<sup>658</sup>

Embora nos desagrade muito os discursos em torno de energias, seja de que expressão religiosa for, das seculares à dita *New Age*, não deixa de haver no meio da ganga um ou outro argumento que nos pode elucidar se posto sob outra luz. À parte esse tom, recolhemos em Yoshi Oida uma ideia interessante para o que temos vindo a elucidar, que se aproxima, de certa maneira, dos discursos estóicos sobre a finalidade da ascese, da ginástica, da dietética, etc., tal como Michel Foucault (2005b, 2010a, 2011b) nos apresentou, ou de outra forma Peter Sloterdijk (2013). Assim, no seu livro *O actor Invisível*, o actor japonês da companhia de Peter Brook afere que coexistem dois tipos de energia num sujeito, a *energia física* e a *energia interna*. A primeira fortalecêmo-la alimentando-nos, dormindo, etc., enquanto a segunda, igualmente necessitando de fortalecimento, se deve intensificar ou aumentar através de exercícios repetitivos:

“Para viver, a nossa sensibilidade e a nossa presença mental são tão necessárias quanto o nosso bem-estar físico. Os exercícios físicos recriados segundo a repetitividade parecem cumprir essa função, e a maior parte das culturas dão-nos exemplos desse tipo de actividade física repetitiva. Esses exercícios encontram-se nas práticas espirituais de todas as origens. (...) No entanto, cada um deveria «alimentar» a sua energia interna, sem por isso se tornar um adepto de uma tradição religiosa. Os movimentos repetidos têm como efeito estimular a nossa energia interna, tornando-nos mais sensíveis e atentos enquanto pessoas.”<sup>659</sup>

O trabalho sobre o *ritmo* e a *pausa*, bem como o que procuramos dar a entender recorrendo à *ascese*, parece conter uma estreita relação com os rituais. Os movimentos que compõem muitos rituais, movimentos ritmados e repetitivos, contribuem para um aumento da percepção no plano sensorial.<sup>660</sup> A transcendência de um plano físico para um espiritual conduzida pela repetição de um movimento, essa ligação trimegista com as forças cósmicas, trata somente de um acerto de ritmos suscitada pela respiração, sendo na verdade plenamente imanente. É que a respiração faz o *ritmo* e o *ritmo* altera a disposição interior, resultando numa deslocação da percepção do mundo do mental

<sup>658</sup> Vd. AAVV, 2002a; BARBA, 2004 e 2010.

<sup>659</sup> OIDA, 1997: 43-44: “Our inner. sensitivity and awareness are as necessary for living as our physical well-being. It would seem that movement exercises that involve repetition somehow fulfil this function., and most cultures contain examples of such repeated physical activity. These exercises are usually found in the spiritual practices of the various traditions. (...) Nonetheless, everyone should 'feed' their internal energy, even if they are not a follower of a religious tradition. Repeated movements have the effect of stimulating your internal energy, making you more sensitive and aware as a person.”

<sup>660</sup> Vd. AAVV, 1997; AAVV, 2002a; SCHECHNER, 1985, 2003;

para o físico, para o sensorial.<sup>661</sup> Alguns treinos físicos e vocais encontram este caminho, psicofísico, através de um trabalho ritmado, mas não tão repetitivo, levando a um cansaço extremo do performer, despertando energias bloqueadas pelo pensamento (recordamo-nos, por exemplo, das descrições do treino de Grotowski, mas também na nossa experiência enquanto participante de um *workshop* de Butoh dirigido por Regina Georger, onde se combinava um trabalho sobre a respiração a partir do yôga e um trabalho físico num ritmo alucinante, de modo a despertar o *ki*).<sup>662</sup> Numa palavra, não existem exercícios particulares para nos dedicarmos ao ritmo e à pausa, qualquer exercício tem o potencial de se tornar num instrumento de aprendizagem da noção de *ritmo* e *pausa*. O próprio aquecimento, que cada um executa, pode e deve ser trabalhado com variações, estando atentos à respiração. E para facilitar a sua entrada, pode-se sempre recorrer à música, fazendo com que os actores/performers executem um conjunto de exercícios acompanhando a batida da música, acelerando ou abrandando o ritmo.

Descobrir o *ritmo*, o *ritmo-em-vida*, ser-se o artesão de ritmos, é encetar na aventura proposta por Deleuze na sua conversa com Claire Parnet quando diz, num tom espinozista: “Há a alma e o corpo, e ambos exprimem uma única e mesma coisa: um atributo do corpo é também uma expressão da alma (a velocidade, por exemplo). Do mesmo modo que vocês não sabem o que pode um corpo, assim há muitas coisas no corpo que não conhecem, que ultrapassam o vosso conhecimento, e analogamente há na alma muitas coisas que ultrapassam a vossa consciência”.<sup>663</sup>

Este «e» não marca uma separação, nem mesmo é índice de uma diferença ontológica, é o elo de uma inseparabilidade, indica a inclusão; isso que temos vindo a caracterizar como corpo-vida implica no seu conceito este «e» da frase «há alma e corpo» e um ritmo do corpo é um ritmo da alma e vice-versa, sem entrosar qualquer hierarquia entre os dois conceitos. A mesma coisa que eles exprimem é *uma Vida*. Porém, o que nos parece estar subentendido, precisamente, com a utilização

<sup>661</sup> Vd. AAVV, 2002a; ALLAIN, 2003; BARBA, 2005; BARBA e SAVARESE, 2004; GROTOWSKI, 2002; KASAI, 1999; SLOWIAK e CUESTA, 2007; SUZUKI, 2003.

<sup>662</sup> Sobre a energia *ki* vd. o interessantíssimo artigo introdutório OZAWA DE SILVA, 2002, em especial pp. 27-28. Sendo embora um estudo em torno da sociologia do corpo, a autora demarca bem a diferença entre um olhar oriental e um olhar ocidental em torno do corpo. Para Ozawa de Silva, os estudos de sociologia do corpo no ocidente, embora variados, estão presos ainda à dualidade cartesiana, à persistente dualidade do ego (*self*) na base da personalidade humana, uma visão que afirma que só um diálogo com a biologia nos dota com a mais séria descrição da incorporação e uma assunção de que um modelo construtivista social fraco do corpo é o mais apropriado. Contra essa posição, Ozawa de Silva aborda a filosofia do corpo oriental, a qual parte de imediato da inseparabilidade entre *physis* e *psyché*, denominado de *Mi*, uma posição ainda não totalmente aceite no ocidente. Importante, também, para a noção de *ki* e *mi*, os estudos do psicólogo e dançarino de Butoh, KASAI, 1999; 2000, 2005, 2009 e KASAI e PARSONS, 2003.

<sup>663</sup> DELEUZE e PARNET, 1996: 75. “Il y a l'âme et le corps, et tous deux expriment une seule et même chose: un attribut du corps est aussi un exprimé de l'âme (par exemple la vitesse). De même que vous ne savez pas ce que peut un corps, de même qu'il y a beaucoup de choses dans le corps que vous ne connaissez pas, qui dépassent votre connaissance, de même il y a dans l'âme beaucoup de choses qui dépassent votre conscience”.



de «conhecimento» e «consciência» como modos de acesso ao que se desconhece para o corpo e para a alma é a sugestão dessa aliança proposta por Deleuze da crítica (conhecimento, razão) e da clínica (consciência, entendimento), a expressão de um empirismo transcendental, ou seja, a inclusão de um no outro, do corpóreo no incorpóreo e do incorpóreo no corporal, o *conhecimento* (processo racional que conduz ao transcendental) do corpo e a *consciência* (processo de entendimento que elucida o empírico) da alma. A nossa proposta de uma transformação (esclarecida nos capítulos 8 e 9), procura sublinhar e dar voz, por assim dizer, a esse *e* inclusivo e de inseparabilidade e negador da diferença ontológica, esse trabalho, de carácter ascético, pretende chegar precisamente a essas coisas que ultrapassam o conhecimento e a consciência. Para tal há que esclarecer ainda mais três vectores.

Ora, não podemos deixar de pensar o *bloqueio*, a *fluidéz* e a *estranheza* sem relacionar, como Barba nos apresenta no seu *Canoa de Papel*, o que vivemos no quotidiano com o extra-quotidiano. O que é passível de evidenciar da relação entre cada vector, parecendo-nos estar subentendido na explanação dos anteriores, é que esta revela uma íntima imbricação dos vectores e a elucidação de um ou de outro como que arrasta os seguintes na sua explanação, como se cada um contivesse os outros no seu interior. Não menos estranho ainda é a aterradora semelhança que estes mesmo vectores aparentam ter para com as características que dão glória aos corpos redivivos, tal como Giorgio Agamben os concebe.

Em termos estritamente físicos o quotidiano, como o extra-quotidiano, pode ser concebido como uma cadeia de acções e reacções, o que separa um do outro, segundo Barba, é a ideia de uma *pré-expressividade* que a condição extra-quotidiana revela, que Barba também alude como *intenção*.<sup>664</sup> O que nos parece estar em jogo com a noção de *pré-expressividade* é a caracterização da acção como tal, sem que nela se leia toda a rede de significados a qual possa estar associada, isto é, sem ter em conta as implicações culturais, sociais, políticas, etc., que lhe dão significado e apresentam o traço de uma subjectividade do agente. Por essa razão, Barba dá como princípios pré-expressivos, por exemplo, o esforço, o equilíbrio e a presença, que até poderiam ser válidos não fosse o encenador e investigador italiano referir uma das características mais marcantes de um corpo-extra-quotidiano, a ilusão de um mínimo gasto de energia.

---

<sup>664</sup> BARBA, 2005: 6-7. “This ‘putting on’ and ‘taking off’, this change from a daily body technique to an extra-daily body technique (...) forced me to ask myself a series of questions which led me into new territory. (...) The work and the research confirmed the existence of principles that, on the pre-expressive level, determine scenic presence, the body-in-life able to make perceptible that which is invisible: the intention. I realized that the artificiality of the forms of theatre and dance in which one passes from everyday behaviour to ‘stylization’ is the prerequisite for making a new energy potential spring forth, resulting from the collision of an effort with a resistance”.

Duas questões se devem colocar, a saber: um esforço e um equilíbrio com o menor gasto de energia, bem como a própria ideia de presença, não implicam a aprendizagem de uma técnica que possibilita, precisamente, o controlo de energia despendida? Parece-nos bem que sim se tivermos em conta a definição de técnicas corporais, aliadas a uma anatomo-política do corpo, tais como Foucault nos legou em *Vigiar Punir*, sem nos esquecermos, igualmente, da similitude entre certas técnicas corporais militares e fabris e a *biomecânica*. Se reconhecermos que esta «naturalidade» pré-expressiva, tal como a entende Barba, é resultado de um conjunto de técnicas políticas, económicas, sociais, culturais, etc., ao longo da história, até que ponto se pode falar com toda a certeza de uma *pré-expressividade*? Ou ainda, não é próprio da técnica o movimento que se pode descrever como: desconstrução da organicidade do corpo — mecanização da fisicalidade — construção de uma nova organicidade? Não nos podendo alongar na crítica que o conceito de pré-expressividade suscita — a qual nos levaria a questionar o sentido de naturalidade, a naturalidade *do* natural ou o que aparenta ser *o* natural, questionando assim o que é a natureza e a natureza *no* animal humano e *do* animal humano, bem como questionar se a natureza não é, no fundo, um conjunto de técnicas que devêm orgânicas, ou seja, reconhecer que a natureza é técnica — o que nos interessa neste conceito, à parte estas questões, é que ela nos serve para problematizar qual o propósito das técnicas e destes vectores.<sup>665</sup>

<sup>665</sup> Embora mantenhamos o conceito de *pré-expressividade* quando usamos o argumento de Eugenio Barba, cremos, contudo, que o mesmo é problemático. Explicamos: diferentemente a Eugenio Barba, que encontra o corpo extra-quotidiano, ou cunhou esse conceito, em actores a trabalhar para a cena e comparando-os a diferentes tradições, acreditamos que a sua produção e emergência é criada fora de cena, todas as técnicas são obs-cenas. Ou seja, para nós, o que é importante não é o que elas possibilitam para a cena mas o que possibilitam para o exterior. O resultado é um produto artístico, é certo, mas é no processo que tudo acontece. Barba relaciona a produção do corpo extra-quotidiano com a constituição de um nível transcultural intitulado *pré-expressividade* ““which deals with how to render the actor's energy scenically alive, that is with how the actor can become a presence which immediately attracts the spectator's attention” (BARBA, SAVARESE, 1991: 188). É difícil para nós aceitar a existência de uma dimensão prévia à do corpo extra-quotidiano definido como pré-expressiva, porque não há qualquer coisa como um vestibulo da expressão. Tal como temos vindo a defender, um corpo é, em si mesmo, uma expressão de *uma Vida*, cada gesto, movimento, estremeamento do rosto, ou dedo, um quase despercebido tique é completamente uma «acção da expressão», um sair de sensação, a configuração de um afecto, movido pelas potências de um corpo, que são expressões em si uma vez que *exprimem* qualquer coisa para lá das formulações linguísticas. Não há fora da expressão, ou um estado mágico particular ao actor/performer, exactamente como um quarto privado onde recolheriam material para a expressão. Só poderemos considerar a existência de uma dimensão ou zona de uma pré-expressão, se considerarmos primeiro a expressão como tendo a mesma configuração de uma linguagem e, para tal, deveríamos ter um conjunto de disciplinas como uma gramática. Como tal, portanto, tudo o que um corpo-quotidiano faz — gestos, estremeamentos, tiques, etc. — deveriam ser considerados como elementos pré-linguísticos. De certo modo, uma vez que o nível pré-expressivo é um conjunto de princípios, como a *alteração de equilíbrio, oposição*, e um comportamento de *consistente inconsistência*, que agem como vectores estruturando um treino, poder-se-ia argumentar que este nível é esse «pré-linguístico». Assim sendo, então, a ênfase cai sobre a expressão, a qual seria a dimensão que os actores/performers desejariam alcançar. Dito de outro modo, eles não entrariam na dimensão da pré-expressão, eles praticariam com elementos pré-expressivos de modo a compôr uma linguagem própria, um estilo, praticar o controlo da expressão, criar uma expressão, entrar na dimensão extra-quotidiana do corpo e não a *presença*, tal como afirma Barba. Isto é já problemático porque, por um lado, esses

Esta *pré-expressividade* não é sinónimo de um estado selvagem, indica antes o lugar da desconstrução da significação e da subjectivação, de modo a que se problematize, por exemplo, como se faz um movimento, que músculos, ossos, órgãos, forças contribuem para a dinâmica, o *ritmo* (velocidades, lentidões, intensidades) desse movimento quotidiano, ou mesmo de um movimento descoberto, construído pelo extra-quotidiano. A *pré-expressividade* caracteriza-se, assim, por um lado, pela desconstrução da «naturalidade» e da «técnica» (se se quiser manter a separação entre *physis* e *téchné*), implicando o processo de identificação de vícios ou bloqueios físicos e, por outro, seguido a esse processo de identificação desconstrutivo, um processo de produção de artificialidade orgânica ou naturalizada, momento este que assume a *intencionalidade* que Barba associa à *pré-expressividade*. Isso é patente pelo modo como o encenador da Odin Teatret cita Decroux, quando este afirma “para que [uma coisa] seja arte, é preciso que a ideia da coisa seja representada por uma outra coisa”,<sup>666</sup> o mesmo dizendo, para esta transformação de quotidiano em extra-quotidiano indicando uma presença particular da intenção na segunda condição. Uma acção é transposta para uma outra acção intencionalmente não pela via da mimésis mas por uma poiésis, não é representada mas re-apresentada, transformada, modificada tornando-se outra.

Ora, esta assunção de que a *pré-expressividade* não traduz um estado selvagem, bem como a consideração de que esta *intencionalidade* não nos informa de um qualquer pretexto secreto e inconsciente, falando-nos Barba de um artificialismo e um procedimento das técnicas, é afirmada no seu apelo de abandono dos automatismos e da espontaneidade, sendo que o abandono da espontaneidade significa, no modo deleuzeano dos estóicos, saber acolher o acontecimento e contra-effectuá-lo, ter a «sabedoria» e a atenção para capturar o acaso da experimentação e usá-lo a seu favor, que até mesmo o acaso «feliz» deve ser transformado, re-apresentado por uma outra coisa: “O actor não pode apresentar o que não é. Deve representar aquilo que quer mostrar, por meio de

---

princípios são já eles expressivos, eles exprimem a relação de forças; por outro lado, impõe-se outro problema, o qual tem a ver exactamente com o que é a expressão. Os actores de Barba também afirmam que se deveria agir sobre o corpo-quotidiano, provocar a catástrofe de todos os extractos, de modo a criar um novo corpo dilatado, chegar à presença e ao corpo-extra-quotidiano. Significa isto que o corpo-quotidiano não é expressivo, não tem expressão? Ou, ao invés, tem demasiada expressão e, por isso, devemos limpá-lo e chegar ao nível da não-expressividade? Se assim fôr, então todos os princípios básicos são, uma vez mais, já expressivos e, de certa maneira, Barba afirma precisamente isso quando alguém pratica a «omissão» (que é o principal vector da *consistente inconsistência*), dizendo-nos que a beleza da omissão é “the life which is revealed with a maximum of intensity and a minimum of activity” (BARBA, 2005: 29). Não é isto uma definição de expressividade? Acreditamos que sim. Como dissemos, não há o fora da expressão e mesmo quando praticamos a *pré-expressividade* já estamos a expressar: equilíbrio, oposição, omissão; e tudo isto é uma prática e não um produto: o que acontece acontece fora de cena mas sempre no interior da expressão.

<sup>666</sup> BARBA, 2005: 29. “For art to be, the idea of one thing must be given by another thing”.

forças e procedimentos que tenham o mesmo valor e a mesma eficácia. Em outras palavras: deve abandonar a própria espontaneidade, isto é, os automatismos”.<sup>667</sup>

Eis porque falamos do *bloqueio* como um dos vectores para o trabalho do actor/performer. O processo de identificação incide nos automatismos, no que está oculto na espontaneidade, em todos os regimes que recobrem de significações e produzem uma subjectividade doando a «naturalidade» do corpo-quotidiano. *Bloquear* significa, assim, impedir que surjam todos os signos puros de significação e subjectividade a fim de serem trabalhados, compreendidos, limados, modificados e colocados em vez de outra coisa. Mas também desbloquear um bloqueio que nasça da uma técnica «naturalizada», os automatismos e espontaneidades que conquistaram a dimensão de regime de signos no processo de aprendizagem de um actor/performer.

Podemos encontrar dois tipos de bloqueios, «interiores» (físicos e psicológicos, ou seja, esses directamente relacionados com os regimes de signos, com as significações e a subjectividade) e os «exteriores», relacionados com objectos. Cada um destes *bloqueios* opera sobre e pode ser operado pelo performer. Embora definamos dois tipos de bloqueios, podendo ou não estar relacionados — um bloqueio físico pode ser meramente físico, embora possa haver reflexos psicológicos, um bloqueio de objecto pode simplesmente surgir porque nunca se experimentou um determinado objecto, sendo essa novidade, por si só, um bloqueio, não implicando qualquer bloqueio físico ou psicológico — o modo como se dão as operações de bloqueamento/desbloqueamento deve ser percebido, compreendido e trabalhado de formas diferentes. Alguns exemplos simples:

- *bloqueio físico*: um performer não consegue que o seu corpo responda convenientemente durante uma acção ou movimento, pode ser um vício do quotidiano ou extra-quotidiano, que o impede de agir de forma *justa* ou simplesmente por falta de trabalho corporal;
- *bloqueio de objecto*: durante um movimento, ou num percurso, vai-se de encontro a um objecto que o impede de continuar o que estava a fazer;
- *bloqueio psicológico*: podem surgir de variadas formas, por nervosismo, por uma acção estar relacionada com a sua memória afectiva e emocional, etc., como também durante uma improvisação entre dois performers, um estar a tentar criar alguma relação e o outro estar constantemente a obstruí-la, por egoísmo, falta de escuta, etc.

---

<sup>667</sup> *Ibid.*: 31. “They must represent what they want to show by means of forces and procedures which have the same value and the same effectiveness. In other words, they must give up their own ‘spontaneity’, that is, their own automatism”.

A razão de darmos exemplos tão simples serve somente para facilitar a explicação dos três diferentes modos de travar conhecimento e de trabalhá-los. Divisamos, pelo menos, três modos de enfrentar os bloqueios, podendo eles ser aplicados a qualquer um dos tipos acima enunciados, havendo em cada um um elemento de jogo implícito no encontro com o bloqueio, isto é, o encontro é dependente de uma experimentação e, também aqui, o actor/performer deve procurar com que o seu ritmo se misture com o ritmo com que se depara:

1) *recusa*: deparando-se com um bloqueio um actor/performer deve procurar, antes de mais, reconhecer de que tipo é, onde o afecta (interiormente ou exteriormente). De seguida deverá experimentar. Não chegando a um resultado positivo, ao desbloqueamento propriamente dito, afastar-se-á continuando a acção anterior ao bloqueio ou dando início a uma nova;

2) *desconstrução/destruição*: este é um caso específico de encontro com o bloqueio e, tal como o nome indica, trata da situação em que um actor/performer, face ao bloqueio, se vê incapaz ou impossibilitado de se moldar resolvendo a situação destruindo/desconstruindo o bloqueio, partindo para uma nova acção e/ou movimento diferente;

3) *modelagem*: este será o caso da melhor resolução de um bloqueio, é o momento em que um actor/performer se deixa envolver pelo bloqueio, a sua experimentação leva-o a que o ritmo inerente ao bloqueio e o seu próprio se misturem, o actor/performer molda-se a ele, descobrindo formas de se relacionar, de interagir, integrando o bloqueio na sua acção e/ou movimento, transformando-se no encontro.

É neste encontro particular que o vector *fluidéz* se apresenta com maior clareza, exactamente porque o *bloqueio* deixa de ser um obstáculo, um impedimento, um corte brusco e abrupto do ritmo de um movimento ou de uma acção e o actor/performer, para usar uma metáfora de Yoshi Oida, consegue passar o obstáculo, como as águas de um rio, no seu curso, transpõem rochas, árvores, raízes, fazendo com que façam parte do seu corpo-rio, integrando o bloqueio plenamente no seu fluxo: “Um bom actor deve ser fisicamente estável; não rígido como uma árvore, mas fluido como a água”.<sup>668</sup> Este será não só um traço essencial que caracteriza o trabalho do actor/performer, mas, igualmente, um que extravasa o seu regime particular contagiando a rede de relações e regimes em que está enredado. O vector de *fluidéz* extravasa o espaço da prática propriamente dita. Uma vez compreendido e aplicado diariamente ele torna-se um vírus que contamina o processo de subjectivação ruindo as suas estruturas mais inflexíveis, erodindo os estratos mais duros do monolitismo da subjectividade, percorrendo as superfícies estriadas aprofundando-as, alisando-as e

<sup>668</sup> OIDA, 1997: 25. “A good actor is comfortably stable; not rigid like a tree, but soft like water.”.

sedimentando-as, até chegarmos a uma vasta camada que somente tem relevos e uma multiplicidade cada vez maior de trilhos. Mas voltemos ao trabalho do actor/performer, o que significa a *fluidéz* para o seu trabalho, ou melhor, quando o actor japonês afirma peremptoriamente que o actor deve ser fluido, que quererá ele dizer?

Se o quotidiano, no seu aspecto mecanizado, poderá ter características deste vector, no que se refere à condição extra-quotidiana a *fluidéz* não será mais que uma intensificação. Porém, esta intensificação é devida, antes de mais, à desconstrução que se deve remeter a mecânica organicidade do quotidiano. Por outras palavras, a *fluidéz* é, de certa maneira, o elemento substancial do artificialismo ainda há pouco aludido, a incógnita que possibilita o passo para a terceira parte da equação: desconstrução da organicidade do corpo — mecanização da fisicalidade — construção de uma nova organicidade. Como tal, é um vector indispensável para todo o processo, especialmente para o terceiro modo de enfrentar um bloqueio, para a expansão da atenção, para a resposta, a «reação».

A *fluidéz* não é, como se poderia julgar a partir da imagem da água, o que conduz um movimento ou uma acção, ou um pensamento, pelo caminho de menor esforço. Ela é o vector da justeza, da exactidão, da precisão, por um lado e, por outro, o de maior artificialidade e simultaneamente o de maior organicidade. Está a favor das forças e contra as forças, é o virar do corpo do gato em queda e a corrente de água que corre contra a gravidade, que somente nos parecem «naturais» porque são *fluidas*. Por outras palavras, a *fluidéz* é o nó dos ritmos, o que enlaça, cose, possibilita a mistura de ritmos. Assim, tal como aferimos para os bloqueios, a *fluidéz* igualmente pode ser caracterizada como interna e externa. Trata-se de uma certa plasticidade, de uma liquidez, de uma «calma interior».<sup>669</sup>

A noção de *fluidéz*, como não poderia deixar de ser, reenvia-nos para o *ritmo* e a *escuta* e, de facto, ela é inseparável destes dois vectores, opondo-se, exceptuando a resolução por modelagem, ao *bloqueio*. É efectivamente um vector de transformação do corpo e da *atenção*, desbloqueando um e outro, oferecendo ao actor/performer e ao público maior legibilidade, interpretação, pois se um actor/performer é um signo, isto é, está em vez de outra coisa, esse trabalho de adaptação, de moldagem, de plasticidade é um meio “para *tirar* do corpo a obviedade quotidiana, para evitar que seja somente um corpo humano condenado a parecer a si mesmo, a apresentar e representar somente

---

<sup>669</sup> *Ibid.*: 40: “What exactly is meant by 'inner calm'? It means that you are not the prisoner of turbulent emotions. Inside is empty; nothing bothers you. However, this 'calm' is not 'deadness' of feeling or a rigidly maintained state of unchanging 'tranquillity', but a fluid awareness that enables you to respond to shifts in the world around you”.

a si mesmo”.<sup>670</sup>

A *fluidéz* implica um novo encontro com o conhecimento do nosso corpo, um afastamento de uma «naturalidade» de estar, de movimentar, para uma outra «naturalidade», engrandecida, aumentada, dilatada. Este é o seu aspecto mais visível, a sua face exterior, aquilo que é passível de ser reconhecido pelo espectador, por exemplo. No entanto, há também a sua face interna, talvez mais facilmente caracterizada por uma rapidez na leitura, na relação com as percepções, nessa intensificação do primeiro momento da percepção. É o que esbate a separação, tão vincadamente marcada do quotidiano, entre mente (ou pensamento, ou espírito, ou alma, numa palavra, o incorpóreo) e corpo. Assim, a *fluidéz* é a força sub-reptícia do *devir* e ir ao encontro da *fluidéz* é ir ao encontro do movimento de *uma vida*, porque mesmo no salto ou na queda há *fluidéz*. Ou como tão bem resume Yoshi Oida, “O objectivo (...) deverá ser o de encorajar a liberdade do corpo como do espírito”.<sup>671</sup>

Enquanto elucidávamos o vector de *fluidéz* demos a imagem de uma corrente de água movendo-se no sentido contrário do seu movimento natural. Essa mesma imagem poderia servir-nos para apresentar o último vector, a *estranheza*. O conceito não é novo, encontramos-lo disseminado na cultura de diversas maneiras. Os formalistas russos, por exemplo, falavam de *ostranenie* ou «fazer-estranhamento», de modo a definir num texto literário, surgido através de uma palavra, do recurso a um jogo estilístico por um autor, qualquer coisa que desequilibrava a estrutura prosódica ou estrófica “[fazendo] qualquer coisa parecer estranha, fazer-nos olhar com novos olhos, implicando uma antecedência de uma familiaridade geral, de um hábito que nos previne de realmente olhar as coisas, uma espécie de dormência perceptual”.<sup>672</sup> Esta *estranheza* atravessa todo o território artístico, passando pelo dadaísmo e o surrealismo, como também se descobre, com outro nome, em Brecht depois da sua estadia na União Soviética, o *efeito de distanciação*. No caso de Bertold Brecht “trata-se de uma técnica que permite dar aos processos a serem representados o poder de colocar homens em conflito com outros homens, proporcionar o andamento de factos insólitos, de factos que necessitam de uma explicação, que não são evidentes, que não são simplesmente naturais. O objectivo deste efeito é fornecer ao espectador a possibilidade de exercer

<sup>670</sup> BARBA, 2005: 32. *to remove* what is obviously the body’s daily aspect, in order to avoid it being only a human body condemned to resemble itself, to present and represent only itself”.

<sup>671</sup> OIDA, 1997: 45. “The aim of all such training should be to encourage freedom of both body and mind, and anything that does the opposite should be avoided”. Neste sentido, procurando também a liberdade de corpo e mente e, principalmente, a sua união e inseparabilidade, vd. AAVV, 2002a; ALLAIN, 2003; BAIRD, 2012; FRALEIGH, 2010; GROTOWSKI, 2002; KASAI, 1999, 2000, 2009; KASAI e PARSONS, 2003; OZAWA DE SILVA, 2002; RICHARDS, 1995; SLOWIAK CUESTA, 2007 e SUZUKI, 2003.

<sup>672</sup> JAMESON, 2000: 39. Vd. Igualmente AAVV, 2002a.

uma crítica fecunda, colocando-o do lado de fora da cena para que adquira um ponto de vista social”.<sup>673</sup> Para isso Brecht apoiava-se em várias técnicas como a utilização de música, a citação, a apresentação dos personagens pelos actores que os faziam, a projecção dos títulos de cada cena, etc. Chamemos a esse modo de recurso à estranheza de *crítico*. Outro modo poderá ser qualificado de *simbólico*, um método de processar a realidade, estruturando as diferenças que nela existem criando uma estrutura com um elemento estranho que vai minando a lógica até adquirir a sua própria estrutura auto-suficiente, formando uma espécie de simbiose com a anterior, dependendo por isso mesmo da *fluidéz*, um processo que se movimenta entre os *jogos de linguagem* de Wittgenstein e a *différance* de Derrida.

Como se sabe o filósofo franco-argelino criou o conceito de *différance* em estrita oposição à diferença propriamente dita no interior da língua, da fala e da escrita. Ela é a produtora originária das diferenças articulando em si a diferença e o deferimento no fluxo do tempo e do espaço. Se ela tem um lugar de proeminência no pensamento do filósofo da desconstrução primeiramente implicada na crítica estruturalista de ascendência saussureana, vindo a intervir mais tarde na sua crítica a todo o pensamento Ocidental (a Ontologia e sequentes *centrismos*, como o falocentrismo, etc.), não nos podemos esquecer que isso se deve à prerrogativa afiançada pelo próprio, tal como surge nesse texto fundador La différence: “a palavra «*différance*» pode servir também para outros usos: antes de mais porque marca não apenas a actividade da diferença «original», mas também o desvio temporizador do diferir”.<sup>674</sup>

A *estranheza* simbólica pode ser caracterizada como escrita sobre escrita, de uma escrita dentro da escrita, como também uma espécie de erro ortográfico e, como o *a* da *différance*, a *estranheza* não é completamente explícita, é silenciosa, secreta e discreta. É um signo ou conjunto de signos que se introduz no desenho lógico de um espectáculo, o qual, de início, pela sua estranheza, o seu aparato estrangeiro no seio da linguagem cénica, desestabiliza a estrutura, a clareza interpretativa do espectador e que, ao longo do tempo, surgindo aqui e ali através da repetição cria uma rede ou corrente que produz as diferenças desse desenho lógico, pelo que perfaz ou cumpre igualmente o carácter crítico à semelhança do efeito de distanciação. É neste aspecto que a *estranheza* adquire também uma larga semelhança com os *jogos de linguagem* de Wittgenstein. À medida que o signo, ou os signos vão surgindo, pela repetição no interior do jogo cénico, o efeito de alienação que choca inicialmente o espectador perde o seu semblante estranho/estrangeiro

<sup>673</sup> AAVV, 1996b: 474.

<sup>674</sup> DERRIDA, 1972: 15. “le mot «*différance*» peut servir aussi à d'autres usages: d'abord parce qu'il marque non seulement l'activité de la différence «*originnaire*» mais aussi le détour temporisateur du différer”. Sublinhado nosso.



constituindo, por si mesmo, uma *familiaridade* já não exterior à logicidade do jogo cénico mas plenamente interior. Deste modo ela dá-se como uma acção que remete para mais tarde, a ter em conta o tempo e as forças numa operação que implica um desvio, uma reserva, largando, marcando um rasto. Um rasto que não é uma presença, mas o simulacro de uma presença que se desloca, se transfere, se reenvia, tornando-se por vezes numa função de uma estrutura de reenvio generalizado. Através desta repetição de elementos inesperados, a *estranheza* exerce sobre o público uma abertura à interpretação na leitura do que se vê, se ouve e se sente. Não se trata de um abuso de efeitos fantásticos, mas aquilo que num determinado momento é passível de surgir, de se manifestar, de se “apresentar como um presente, um ente presente na sua verdade, verdade de um presente ou presença do presente”.<sup>675</sup>

A *estranheza* não é uma autoridade que se faz anunciar, mas um elemento subversivo permitido pelo jogo. Mal se apresenta apaga-se, oculta-se, prolongando-se no tempo e aparecendo para provocar o jogo dos performers e o do público.<sup>676</sup> Por outro lado, a *estranheza* serve igualmente o propósito de impedir a rigidez que a repetição de um espectáculo pode provocar no jogo do actor/performer.<sup>677</sup> A rigidez da repetição é não só um perigo que pode levar à morte de todo um espectáculo e ao trabalho do actor/performer, como procura eliminar o medo tão comum hoje em dia relativo ao hábito.<sup>678</sup> A *estranheza* é como que a vanguarda da *atenção*, como tal não só tem de ser produzida dentro de um padrão mimético (um hábito), como deve ser apreendida como o acaso que brota da experimentação. Ela é estritamente um vector poiético que mina o esquema mimético, mantém o furor, o vigor, o fluxo da vida, corta as estriagens subjectivas e significantes. Assim, a cada espectáculo sempre um novo elemento de *estranheza* deve ser introduzido a partir do momento que um anterior já conquistou a sua plena familiaridade no seio da estrutura cénica. Ou seja, na *partitura* fazem-se introduzir pequenas diferenças de movimentos, gestos que têm como propósito interrogar a *presença*, que tanto será mais sentida, presentida, vivida quanto mais fluida,

<sup>675</sup> *Ibid.*: 6. “se présenter comme un présent, un étant-présent dans sa vérité, vérité d'un présent ou présence du présent”.

<sup>676</sup> Isto torna-se claro nesta contundente afirmação de Oida (1997: 110), sendo que a verdade de que o actor japonês nos fala se trata de uma produção construída pelo *encontro* entre um texto (ou uma ideia, um conceito, o que quer que seja o ponto de partida de um espectáculo ou performance) e a equipa: “Every single aspect of theatre must aim to be 'rare and unique', not just the acting. The production itself needs to have variety and unexpected contrasts. There need to be surprises, sudden shifts of direction, and unique moments. Once again this is not simply a case of using fancy tricks for their shock value, but of finding truly original ways of making the truth of the play come alive. Our aim is not to present a production that is rare and unique, but to use an approach that is rare and unique to illuminate the production. 'Rare and unique' are the means of telling the story, not the end result”.

<sup>677</sup> OIDA, 1997: 42. “An element of control and contrast in the use of the body creates a far more intriguing and polished performance”. E, mais adiante, p. 45: “One way to prevent repetition causing rigidity is to incorporate an element of contrast and variety into the work”.

<sup>678</sup> Nesse sentido, a noção de *energia animal* proposta por Suzuki é um exemplo de *estranheza*.

mais a sua atenção vibre e a sua rigidez alimentada pelo hábito seja erodida. Deste modo a *estranheza* torna-se o caminho sinuoso de uma diferença para outra, um jogo de oposições que procura perpetuar um equilíbrio precário, que é a força e a fragilidade de uma vida, não um equilíbrio estático.

Estes vectores expostos são componentes de um trabalho diário do actor com ressonâncias em toda a História do Teatro. São pontos que se espalham por todas as formas de arte: música, literatura, artes plásticas, cinema, etc.<sup>679</sup> São vectores, entre outros disponíveis segundo a estética ou o pensamento crítico de um criador, próprios para libertar *uma vida* onde ela está presa e simultaneamente dar vitalidade ao processo. No final é disso que falamos, procurar uma liberdade no/do corpo e do pensamento. Aos poucos e poucos — pelo menos assim foi o caso, talvez porque também nos afastámos da criação e nos propusemos a pensar a transformação ocorrida em nós, isto é, como o trabalho diário que praticávamos, fora de cena e para a cena, nos modificou as relações exteriores a esse território e nos modificou a percepção do mundo — estas ferramentas de criação, esta propedêutica, esta prática ascética extravasa o regime que instaura e se insere territorialmente e este élan criativo, esta vontade de vida, que transforma plenamente o corpo, disso não tenhamos dúvidas, nos lança em devir em direcção à vida. *Desde um corpo teatral a um corpo-para-a-vida*.

Por fim, gostaríamos somente deixar umas breves notas no que respeita à relação de semelhança que apontámos acima entre o *corpo glorioso* argumentado por Giorgio Agamben e estes vectores agora expostos. Sem nos prolongarmos em toda a argumentação agambeneana, a qual passa pelos conceitos de *species* ou *espécie*, da *imagem*, até chegarmos ao *ser especial*, centrar-nos-emos somente nas características que o glorificam demonstrando a sua similitude com os vectores. Um corpo glorificado distingue-se pelo seguinte: “impassibilidade, agilidade, subtileza, claridade”.<sup>680</sup> A primeira característica refere-se a um domínio do corpo, a um reconhecimento das tensões e a um modo de com elas lidar, não se deixando submeter a influências, às paixões, tornando-se capaz de gerir, governar-se.<sup>681</sup> Ora, como não ler na *impassibilidade* o excêntrico e concêntrico, ou centrífugo e centrípeto trabalho da *atenção*, esse estar alerta e atento a todo o *exterior* (o espaço, os sons, os odores, as cores, as dimensões, os corpos dos outros, etc., numa palavra, às percepções e afectos) e a todo o *interior* (a respiração, as tensões, os ritmos, as

<sup>679</sup> No campo literário, por exemplo, a obra de Georges Perec na qual elimina a letra «e» é um excelente exercício no qual todos estes vectores estão presentes.

<sup>680</sup> AGAMBEN, 2010: 110.

<sup>681</sup> *Ibid.* “Significa antes que o corpo não estará sujeito a essas paixões desordenadas que, pelo contrário, o despojariam da sua perfeição. O corpo glorioso estará, com efeito, submetido em todas as suas partes ao domínio da alma racional, por sua vez perfeitamente submetida à vontade divina”. Como será óbvio, pelo que antes dissemos e pelo que virá, a nossa leitura afasta-se dessa ligação ao divino e ao domínio de uma alma racional.

velocidades, etc.), bem como o momento de não separação da *physis* e da *psyché*, que procurámos evidenciar através do uso do conceito de corpo-vida?

A *subtileza*, por outro lado, essa “espécie de rarefacção extrema” que torna o corpo “semelhante ao ar e ao vento, e portanto penetráveis por outros corpos. Ou tão impalpáveis que se tornarão indiscerníveis de um sopro ou de um espírito”,<sup>682</sup> identifica-se com a *fluidiez*, essa capacidade de adaptação às forças, aos ritmos, aos meios, aos objectos, aos corpos em jogo, que produzirá uma *estranheza* perturbando a vista do espectador.

O conceito de *fluidiez* conjuga-se igualmente com o de *agilidade* dos corpos gloriosos. O Corpo na sua plena potência, aberto a todas as potências de que um Corpo é capaz, *physis-psyché*. O próprio Agamben não se escusa de exemplificar com o bailarino.<sup>683</sup> A *agilidade* como plena potência do Corpo será, portanto, um dos limites do corpo; cada Corpo encontra os seus limites, certos corpos não farão o que outros corpos são capazes, mas não poderemos descartar os trabalhos e experiências desenvolvidas, na dança e no teatro-dança, junto a corpos com incapacidades motoras e psicomotoras, como têm desbravado o entendimento dessas incapacidades e, muitas vezes, descapacitando as mesmas, por mais pequenas e/ou imperceptíveis sejam.<sup>684</sup>

Por fim, identificamos, ou aproximamos a última característica, a *claridade* (*claritas*), à noção de *presença*, tão discutida, por exemplo, nos estudos de antropologia teatral de Eugenio Barba. A *claridade*, segundo Agamben, entende-se de dois modos, uma “densidade”, uma refulgência aurífica, uma opacidade desconcertante que atrai o olhar; e uma “transparência” cristalina, um desvanecimento como se o olhar atravessasse o corpo e já não o podendo reconhecer, vendo-o sem o ver. Ora, a *presença* é, resumidamente, essa capacidade de um actor/performer engrandecer no olhar do(s) outro(s), aumentando o seu estar ali medusamente e, igualmente, o seu desaparecimento facilitando, desse modo, o ressurgimento da presença de outro corpo.

E para terminar queremos salientar um aspecto que o pensamento sobre este corpo glorioso propõe. Diz-nos Agamben que o corpo glorioso “é um corpo ostensivo, cujas funções não são executadas, mas mostradas; a glória é, neste sentido, solidária da ociosidade”.<sup>685</sup> Esta ostensão e ociosidade propõem um diferente uso do corpo. Parece quase uma generalidade considerar-se qualquer trabalho sobre o corpo isolado de um fim e de um quadro cultural, seja ele religioso,

<sup>682</sup> *Ibid.*: 111.

<sup>683</sup> *Ibid.*: 112. “Como bailarinos, que se deslocam no espaço sem propósito nem necessidade, os bem-aventurados movem-se nos céus somente a fim de exibirem a sua agilidade”.

<sup>684</sup> Exemplos de criadores, companhias, espectáculos estão por aí, em número cada vez mais crescente. Da bibliografia por nós consultada, chamamos a atenção para o artigo *Becoming-Dinosaur: Collective Process and Movement Aesthetics* de Anna Hickey-Moody, no volume colectivo *Deleuze and Performance*, 2009: 161-180.

<sup>685</sup> AGAMBEN, 2010: 115.

desportista ou artístico, uma ociosidade, um prazer evitável, um valor improdutivo, puro dispêndio de energia (como nos lembramos dos comentários negativos, o espanto de tantos, o desdém pelo que escolhemos fazer da nossa vida). Na verdade, o trabalho sobre o corpo alicerçado num conjunto de técnicas, de vectores como os que acabámos de expôr, revertem em nosso favor, desinstrumentalizando-o, sabotando a sua mecanização, os seus automatismos, as suas subjectivações, desobstruindo o corpo a novas possibilidades ontológicas, se quisermos, mas principalmente éticas, estéticas, sociais, políticas. Trata-se sempre, para usarmos as palavras de Agamben, de aderir à nossa imagem, assemelhar o corpo a si, recorrendo também a uma iconoclastia, à destruição de todas as imagens que se sobrepõem em palimpsesto. A glorificação do corpo promove um novo uso possível deste, um gesto de suspensão e aliança:

“Um novo uso do corpo só é por isso possível se se arrancar a função ociosa à sua separação, e só se se lograr fazer coincidir num único lugar e num único gesto o exercício e a ociosidade, o corpo económico e o corpo glorioso, a função e a sua suspensão. A função fisiológica, a ociosidade e o novo uso insistem no campo de tensão único do corpo e não se deixam separar dele. Porque a ociosidade não é inerte, mas, no acto, faz aparecer a mesma potência que nele se manifestou. Na ociosidade, não é a potência que é desactivada, mas somente os propósitos e as modalidades nos quais o seu exercício fora inscrito e separado. E é esta potência que se torna o órgão de um novo uso possível — o órgão de um corpo cuja organicidade se tornou ociosa e foi suspensa”.<sup>686</sup>

Não se entenda, no entanto, que já não existe um fim; antes, pelo contrário, trata-se de descobrir e determinar uma nova orientação sem erradicar o antigo modo de existência, de todo, insiste o novo sobre ele, porque o corpo é, no fim de contas, o mesmo corpo. A glorificação, abrindo o Corpo à sua potência, abre-o “a um novo uso comum possível”,<sup>687</sup> é um gesto ético-estético. De outro modo entendemos o gesto ético-estético, sendo precisamente aquele que temos vindo a discorrer, implicando a transformação do corpo, a condução das práticas extra-quotidianas e as alterações que nos proporcionam para o quotidiano. Se o corpo-extra-quotidiano pode ser entendido como a recuperação do corpo-quotidiano à sua economia abrindo-o a *um novo uso comum possível*, aproximando a *imagem* do corpo glorioso à *imagem* deste novo corpo levado à sua máxima potência, cremos, porém, que somente terminamos a sua «glorificação», por assim dizer, quando esse uso for realmente *comum* e uma prática do quotidiano, de *uma vida*. Assim, contrariamente a Agamben, esse uso deve sim erradicar o antigo modo de existência.

---

<sup>686</sup> *Ibid.*: 118-119.

<sup>687</sup> *Ibid.*: 120.

## 8. Para a catástrofe de um corpo

A experimentação segue pela via da desconstrução da propriedade, é a catástrofe de um certo corpo e do seu *êthos*, a fim de recuperar o impróprio e o impessoal da experiência. Dizer que *um corpo* é uma expressão de *uma vida*, um complexo de forças, é igualmente reconhecê-lo como um Acontecimento, que deve ser contra-efectuado a fim de se chegar ao impessoal da *hecceidade*. Por outras palavras, *uma vida na expressão de um corpo* é alcançar uma zona de indiscernibilidade, na qual sendo-se diferente ser-se-á tão singular quanto um vento, uma hora, um dia, uma planta, uma pedra.

### 8.1. CsO e experimentação.

Observámos, anteriormente, qual o papel do CsO na sua relação com o *socius*, todas as máquinas sociais técnicas, o capitalismo, a psicanálise, mesmo o organismo: ele é o seu limite.<sup>688</sup> Os autores tomam o esquizofrénico o *limite* da relação com o fluxo da vida, com o seu passeio e o seu modo de se conectar ao mundo, tornando as suas ligações maquínicas num fluxo constante — arriscamo-nos a afirmação, estando bem cientes do problema da esquizofrenia, do que os seus pacientes sofrem — porque é ele o exemplo maior do CsO. Claro que quando nos sugerem a construção de um não nos dizem para nos tornarmos esquizofrénicos. Em AE, por exemplo, ele é o improdutivo da produção, o que avaria a produção e o processo, o que significa avariar as máquinas sociais técnicas onde estão imersas e acopladas as máquinas desejanças, de modo a que possam mudar de regime, ele próprio modificado pelas máquinas sociais técnicas. E se pensarmos, como propusemos anteriormente, ser o corpo uma mole de máquinas desejanças nascido no seio de uma imensa máquina social técnica obstruindo as suas livres conexões, o curso dos fluxos, das suas forças, tornando o corpo num organismo social técnico, ou seja, reduzido às mínimas potências, o CsO será aquilo que possibilitará um outro modo de existência, começando por transformar o organismo, como exemplarmente resume José Gil:

“[o CsO] não é contra os órgãos, mas contra o organismo; é uma superfície de intensidade = 0, mas atravessada pelas intensidades mais potentes. O «organismo» é a organização estruturada em vista de um qualquer fim empírico. O organismo supõe uma organização dos órgãos que forma um obstáculo à

<sup>688</sup> Essa definição retorna igualmente em MP vd. DELEUZE e GUATTARI, 1980: 186. “Le Corps sans Organes, on n'y arrive pas, on ne peut pas y arriver, on n'a jamais fini d'y accéder, c'est une limite”. Conquanto Gil use, aqui e ali, o acrónimo c-s-o, nós preferimos manter a proposta original, CsO.

intensificação da energia livre. É por isso que, para construir o c-s-o, é necessário desfazer o organismo”<sup>689</sup>

O que é e como se constrói, então, um CsO?

O CsO é um corpo de intensidades e um plano de composição de elementos heterogêneos, tendo como base o corpo orgânico. Ele compõe um campo ou superfície consistente da matéria de intensidade = 0 sobre a qual as singularidades se movem, convergem e se divergem, campo de energia onde tudo é levado à sua potência máxima, campo pleno de desejo. Partindo da matéria, do corpo orgânico, o CsO já existe, não no sentido que ele pré-exista, como sublinham os autores, porque tem de ser construído, criado, mas porque todas as condições já aí estão para serem tomadas, porque há desejo e não podemos “desejar sem fazer um”.<sup>690</sup> Contudo, ele é não-desejo e simultaneamente desejo.<sup>691</sup> De modo que Deleuze e Guattari o definem como um *exercício*, uma *prática* ou *conjunto de práticas*, uma *técnica*, uma *experimentação*. A matéria — e esta matéria é uma qualquer, a escrita para o escritor, as cores para um pintor, o corpo para um actor/performer ou bailarino — deve ser trabalhada, transformada com crueldade, ou seja e no sentido artaudiano do termo, com *rigor*, bem como com prudência “como regra imanente à experimentação: injeções de prudência”.<sup>692</sup>

Não há o CsO, há vários e um indivíduo pode construir igualmente vários. Como exemplo, Deleuze e Guattari falam-nos do corpo hipocondríaco, paranóico, esquizofrênico, masoquista, mas também o do escritor, do pintor, do bailarino, etc. Para se chegar ao CsO há que se passar por duas fases distintas: a fabricação do corpo e a colocação das intensidades em circulação nele. Porém, como nos informam, essas duas fases consubstanciam-se pela aplicação dos mesmos procedimentos, eles são repetidos duas vezes. O importante a frisar, para já, é a sua oposição cabal ao *fantasma* da psicanálise.

O CsO é o que resta quando tudo é retirado ao corpo e “justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjectivações”,<sup>693</sup> procedimento contrário ao da psicanálise, segundo os autores, pois esta “traduz tudo em fantasmas, comercializa tudo em fantasmas, preserva o fantasma e perde o real no mais alto grau, porque perde o CsO”.<sup>694</sup> Gostaríamos de fazer uma ressalva quanto ao

<sup>689</sup> GIL, 2008: 184. Para além da obra de José Gil, refira-se o resumido mas claríssimo artigo de BUCHANAN, 1997.

<sup>690</sup> DELEUZE e GUATTARI, 1980: 185. “désirer sans en faire un”.

<sup>691</sup> GIL, 2008: 185. “Desejar é exsudar uma matéria que envolve e impregna todas as matérias convocadas, entre as quais a do corpo próprio, transformando-as para as tornar aptas para todas as espécies de operações”.

<sup>692</sup> DELEUZE e GUATTARI, 1980: 187. “comme règle immanente à l'expérimentation: injections de prudence”.

<sup>693</sup> *Ibid.*: 188. “l'ensemble des significances et des subjectivations”.

<sup>694</sup> *Ibid.* “elle traduit tout en fantasmes, elle monnaie tout en fantasmes, elle garde le fantasma, et par excellence rate le réel, parce qu'elle rate le CsO”.

nosso uso do fantasma, por exemplo, no conceito precedentemente proposto de *fantasma de cena*. Enquanto que em AE e MP o fantasma se rege estritamente no seio da teoria psicanalítica, tornado aí, precisamente, esse conjunto de significações e subjectivações que bloqueiam o livre curso dos fluxos, cristalizando um Eu ou um ego, os quais são estados intensivos de consumo, pelo nosso lado tomamo-lo no sentido a que foi sujeito criticamente por Deleuze em LS, como puro acontecimento, outra coisa que não o conceito psicanalítico. O *fantasma de cena* apresenta-se, de certo modo, como um CsO, isto é, tal como o descrevemos enquanto produto de um trabalho, de uma experimentação entre o actor/performer e o *tema complexo* (o texto, uma coreografia). Experimentação essa que ganha os contornos do CsO tal como é descrito em traços gerais por Deleuze e Guattari, ou somente por Deleuze em FB; e é visto, percebido pelo público enquanto obra de arte. Poder-se-á argumentar que, pelo facto de mantermos no conceito o sintagma fantasma, nele se arrasta todo o conteúdo psicanalítico quando nos confrontamos com o conceito, pelo que seria mais correcto, de acordo com o pretendido na nossa explicação de *fantasma de cena*, recusá-lo por completo e adoptar o deleuzeano CsO.

Há, porém, uma questão que não podemos descurar e que se traduz da seguinte forma: infelizmente nem toda a gente se dá conta de que se maquina, ou experimenta, com o mundo, ou os outros e, neste caso preciso, com uma obra de arte. O slogan deleuzo-guattariano “não interpretem nunca!”,<sup>695</sup> por mais que tenham sido valorosos os seus esforços, não é levado a bom porto, uma vez que o gesto comum desse encontro com o mundo, o outro ou a obra de arte se faz pela interpretação, um mecanismo de subjugação e apropriação cujo propósito é a criação de sentido do que é percebido, ou seja, *fantasmar*, dotar de significações e subjectivações — o que é visto é ou pode ser uma máquina, um CsO, contudo, o mais das vezes, é uma tela de projecção, um *rosto*, um *muro branco-buraco negro*, onde tudo choca e se afunda. Basta um nome, um título (e o tão comum «s/t» é já de si um título) para que todo o processo interpretante, significante e subjectivante se desencadeie. Assim, tendo isso em conta, prudentemente se deve reconhecer o *fantasma de cena*, pois o conceito reconhece em si, mesmo sendo ele uma experimentação, ser já ele um *muro branco-buraco-negro*, uma *rostoidade*, objecto de interpretação, significação e subjectivação, não de quem o cria mas de quem o recebe.<sup>696</sup>

<sup>695</sup> *Ibid.*: 197. “n’interprétez jamais!”.

<sup>696</sup> Recordamo-nos, para exemplo do que agora foi dito, de um exercício em que participámos como resultado de um seminário de improvisação, com o encenador Tiago de Faria. Começámos, primeiro, por dar conta de um conjunto de regras transversais ao trabalho do actor, essas já apresentadas no início deste texto — escuta, fluidez, ritmo, pausa, bloqueio e estranheza —, de seguida, cada um por si, propôs um movimento ao grupo e fez a sua aprendizagem recorrendo à bateria de conceitos trabalhados. Por fim, foi pedido ao grupo para executar os movimentos de acordo com as regras perante um público, ao qual lhe eram mostradas palavras isoladas que os

Portanto, para a construção de um CsO são precisas duas fases distintas e perante ele deve-se sempre perguntar:

- “1) qual é este tipo, como é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer;
- 2) e quais são os seus modos, o que é que acontece, com que variantes, que surpresas, que coisas inesperadas em relação à expectativa?”<sup>697</sup>.

Estas duas questões relevam, para os dois pensadores, a importância da prudência e o processo experimentalista da criação do CsO, pois como dizem, entre este e o que se vai passar nele há uma relação de síntese ou de análise, uma síntese *a priori*, porque alguma coisa é necessariamente produzida de um certo modo sem se saber o que será produzido (experimentação) por um lado e, por outro lado, o “que é produzido sobre o CsO já faz parte da produção deste corpo, já está compreendido nele, sobre ele, mas ao preço de uma infinidade de passagens, de divisões e de sub-produções”,<sup>698</sup> o que faz com que a experimentação seja um processo delicado para que não ocorram falhas, bloqueios (prudência sob o signo da selecção, uma vez que deve ser definido o que obstrui e o que não obstrui).

Como então definem Deleuze e Guattari o CsO? Vimos já que parte da matéria orgânica, de um corpo orgânico, corpo que se transfigura, se desestratifica e se torna num plano de intensidade = 0, ao qual denomina de *spatium* (intensivo e não extensivo) que, como matéria, ocupará o espaço, sobre o qual correm, são distribuídas, intensidades produzidas. Há, assim, duas *imagens de pensamento* definidoras do CsO. A primeira será o ovo:

“Por isso tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vectores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas como mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações, tudo isto independentemente das *formas acessórias*, pois os órgãos somente aparecem e funcionam

---

participantes desconheciam totalmente. Quando se deu uma conversa com o público para explicar a investigação dos conceitos aplicados como fundamentais para o trabalho do actor/performer na improvisação ou noutra prática, a audiência reconheceu que aquilo que era fundamentalmente um exercício para os actores se tornou um espectáculo, uma obra de arte, bem como lhes era impossível evitar a interpretação de cada momento, a construção de pequenas histórias, como resultado das palavras apresentadas. Esta questão, por outro lado, cruza a problemática da performance no seu cerne, mas em vez de se tratar da apresentação de palavras para desencadear o processo interpretativo, é a sua localização, o espaço onde ocorre que dá início ao processo, no qual está bem presente o conceito de estranheza.

<sup>697</sup> *Ibid.* “1) quel est ce type, comment est-il fabriqué, par quels procédés et moyens qui préjugent déjà de ce qui va se passer ; 2) et quels sont ses modes, qu'est-ce qui se passe, avec quelles variantes, quelles surprises, quels inattendus par rapport à l'attente ?”

<sup>698</sup> *Ibid.*: 189. “ce qui est produit sur le CsO fait déjà parti de la production de ce corps, est déjà compris en lui, sur lui, mais au prix d'une infinité de passages, de divisions et de sous-productions”.



aqui como intensidades puras. O órgão muda transpondo um limiar mudando de gradiente.”<sup>699</sup>

Por que razão o ovo? De acordo com Eric Alliez, o filósofo recolheu de Weissmann a ideia de ovo enquanto intensidade germinal, o qual encerra um campo de diferenciação entendido como um dinamismo de pura potencialidade e virtualidade, uma vez que esta “vida germinal não se refere a pontos de origem mas somente a momentos de devir criativo”.<sup>700</sup> Assim, ainda segundo Alliez, Deleuze insiste que o devir é menos uma evolução sobredeterminada que uma evolução-involução criativa envolvendo a comunicação transversal entre populações heterogêneas de singularidades não-individualizadas, ou seja, o ovo é uma multiplicidade intensiva.

De modo a suportar essa argumentação, Deleuze revitaliza a controvérsia entre Cuvier e Saint-Hilaire,<sup>701</sup> entre um plano de organização e um plano de composição. O primeiro, para Deleuze, desenvolve uma lógica evolutiva dos órgãos dependente de uma unidade transcendental determinando a função de cada órgão. Contrariamente, o segundo plano, Saint-Hilaire concebeu a Natureza como uma máquina abstracta envolvendo diversos materiais em combinações intensivas segundo relações de velocidade e lentidão, movimento e repouso, espinosianamente, dir-se-ia. Foram estas relações, mais do que uma regulação transcendental de figuras e formas estruturais fixas, que assumiram o desenvolvimento de um corpo opondo-se ao organismo e esta oposição é transposta para a concepção do CsO face ao organismo.

O ovo, então, pelo modo como converge “a ciência e o mito, (...) a embriologia e a mitologia, (...) o ovo biológico e o ovo psíquico ou cósmico”,<sup>702</sup> demonstra exemplarmente esse campo de composição *qua* realidade intensiva, no seio da qual todos os elementos se movem, se combinam, se diferenciam e se distinguem por razão de graus de velocidade ou lentidão, constituindo zonas na vizinhança de outras sobre as quais surtem efeitos de influência e relações de força. Todavia, ele não é anterior ao organismo, é, pelo contrário, coetâneo e inacabado, um devir, um corpo em contínua criação e construção adjacente ao organismo estratificado e que,

<sup>699</sup> *Ibid.*: 190. “C'est pourquoi nous traitons le CsO comme l'œuf plein avant l'extension de l'organisme et l'organisation des organes, avant la formation des strates, l'œuf intense qui se définit par des axes et des vecteurs, des gradients et des seuils, des tendances dynamiques avec mutation d'énergie, des mouvements cinématiques avec déplacement de groupes, des migrations, tout cela indépendamment des formes accessoires, puisque les organes n'apparaissent et ne fonctionnent ici que comme des intensités pures. L'organe change en franchissant un seuil, en changeant de gradient”. Itálico dos autores.

<sup>700</sup> ALLIEZ, 2004: 3. “Germinal life refers not to points of origin but solely to moments of creative becoming”.

<sup>701</sup> Vd. especialmente o 3º capítulo “La Géologie de la morale” in DELEUZE e GUATTARI, 1980: 53-94, no qual os autores exploram profundamente os argumentos de Saint-Hilaire, em torno de um plano de composição, face a Cuvier, Darwin, Bäer, Vialleton e as lógicas de evolução e de um plano de organização.

<sup>702</sup> *Ibid.*: 202. “la science et du mythe, de l'embryologie et de la mythologie, de l'œuf biologique et de l'œuf psychique ou cosmique”.

precisamente por ser uma matéria intensa e desestratificada, rompe a organização: o CsO é uma “ruptura perpétua com o passado, a sua experiência, a sua experimentação actuais”.<sup>703</sup> Justamente por ser um devir e por ser ruptura da organização estratificada do organismo, o CsO é o campo de toda a experimentação real, elidindo principalmente os estratos de significância e de subjectivação. Ele abre o corpo às suas potencialidades, será uma resposta à questão «o que pode um corpo?». E responde à questão porque a sua matéria é o corpo orgânico, o corpo-organismo, este contém, como diz José Gil, todos “os materiais adequados à construção de um CsO”, ou seja:

“Porque estamos sempre já tomados nos estratos que constituem um obstáculo ao movimento do desejo (estratos de significância, estratos de subjectividade). Mas também porque o corpo próprio nunca é mais do que uma *interpretação* do corpo, pronta a desfazer-se. O corpo empírico, simplesmente empírico, não existe. Se dele partirmos para construir o CsO, é porque é composto de *materiais* mais aptos para entrarem na confecção dessa matéria da qual é feito o CsO. Darei aqui três exemplos: a pele, o espaço interior do corpo (espaço paradoxal, não-objectivo e situado no espaço objectivo), os órgãos-focos de intensidades. Todos estes materiais são transformáveis e paradoxais (são interfaces, sempre prontas a esquivar as macro-percepções corporais).”<sup>704</sup>

Assim, definindo-o como campo de toda a experimentação real o CsO torna-se, tal como afirma Eric Alliez no fim do seu artigo “The BwO Condition or, The Politics of Sensation”, uma *arte de si*.<sup>705</sup> É um experimentalismo, uma prática, um *êthos* que concerne a passagem de um corpo-quotidiano a um corpo-extra-quotidiano.

Ora, será precisamente porque o CsO responde à dúvida espinosista que, para os autores, o grande livro sobre o CsO é muito possivelmente a *Ética*, bem como a sua segunda imagem de pensamento definidora é a do *plano de imanência do desejo* ou *plano de consistência*. Como se revela a *Ética* o livro do CsO? Antes de mais esta proposta deve-se à singular leitura deleuzeana da obra do filósofo, Espinosa.<sup>706</sup> Aí, Deleuze declara que a Substância espinosista é um plano de consistência onde habitam uma infinidade de elementos heterogêneos que se conectam, entram em relações, sendo que cada relação se traduz pelo seu movimento ou repouso regendo-se por diferentes graus de velocidade e lentidão, os quais correspondem a graus de poder de afecção, intensidades afectivas. Daí decorre que, para Deleuze e Guattari, “[os] atributos são os tipos ou os géneros de CsO, substâncias, potências, intensidades Zero como matrizes produtivas. Os modos são

<sup>703</sup> *Ibid.*: 203. “rupture perpétuelle avec le passé, son expérience, son expérimentation actuelles”.

<sup>704</sup> GIL, 2008: 185. Itálico do autor.

<sup>705</sup> ALLIEZ, 2004: 7-8. “The «aesthetic/aisthetic» truth of the Body without Organs is an *art de soi*”. Itálicos do autor.

<sup>706</sup> Vd., por exemplo, BUCHANAN, 1997; DELEUZE, 1993b, 2003a e 2003c.

tudo o que se passa: as ondas e as vibrações, as migrações, limiares e gradientes, as intensidades produzidas sob tal ou qual tipo substancial a partir de tal matriz”.<sup>707</sup> Contudo, para que o CsO seja exactamente a Substância de Espinosa, ou seja, esse plano de consistência, ele não pode mais ser tido como somente um limite, antes como um “*continuum*”<sup>708</sup> e uma multiplicidade:

“Multiplicidade formal dos atributos substanciais que constitui como tal a unidade ontológica da substância. *Continuum* de todos os atributos ou géneros de intensidade sob uma mesma substância, e *continuum* das intensidades de um certo género sob um mesmo tipo ou atributo. *Continuum* de todas as substâncias em intensidades, mas também de todas as intensidades em substância. *Continuum* ininterrupto do CsO. O CsO, imanência, limite imanente”<sup>709</sup>

Tomado, então, como imanência ou limite imanente, isto é, como campo de imanência, opõe-se, singular e precisamente, ao organismo na sua configuração de uma organização transcendente. O CsO é o plano em que o desejo é processo de produção, fluxo fluido, isolado e sem qualquer referência a uma exterioridade ou falta. O campo de imanência não está já dado, ele deve ser construído dependendo do tipo de agenciamento seleccionado, segundo condições e técnicas muito precisas, correndo o risco de se alcançar, como dizem os autores, cruzamentos monstruosos — não esqueçamos dos perigos, sempre referidos pelos autores, de incorrerem em micro-fascismos — pelo que uma das condições exigidas, se não a mais importante, é particularmente a prudência, saber ou procurar salvaguardar, no limite da experimentação, um retorno, que já não será à mesma situação anterior, pois há sempre um ganho na experimentação — veja-se, por exemplo, o caso das experimentações do grande poeta Henri Michaux. O que significa que não há experimentação pela experimentação, o propósito é, bem na verdade, mergulhar cada vez mais e mais profundamente no devir, nos devires, transformarmo-nos, devir-outro. E para tal há que construir um plano de imanência ou consistência que deve ser:

“o conjunto de todos os CsO, pura multiplicidade de imanência, da qual um pedaço pode ser chinês, um outro americano, um outro medieval, um outro pequeno-perverso, mas num movimento de desterritorialização generalizada onde cada um pega e faz o que pode, segundo os seus gostos, que ele teria

<sup>707</sup> DELEUZE e GUATTARI, 1980: 190. “Les attributs, ce sont les types ou les genres de CsO, substances, puissances, intensités Zéro comme matrices productives. Les modes sont tout ce qui se passe: les ondes et vibrations, les migrations, seuils et gradients, les intensités produites sous tel ou tel type substantiel, à partir de telle matrice”.

<sup>708</sup> *Ibid.*: 191.

<sup>709</sup> *Ibid.* “Multiplicité formelle des attributs substantiels qui constitue comme telle l'unité ontologique de la substance. Continuum de tous les attributs ou genres d'intensité sous une même substance, et continuum des intensités d'un certain genre sous un même type ou attribut. Continuum de toutes les substances en intensité, mais aussi de toutes les intensités en substance. Continuum ininterrompu du CsO. Le CsO, immanence, limite immanente”.

conseguido abstrair de um Eu, segundo uma política ou uma estratégia que se teria conseguido abstrair de tal ou qual formação, segundo tal procedimento que seria abstraído de sua origem”<sup>710</sup>.

Construir para si um CsO: seleccionar o tipo de corpo que se quer e os elementos a misturar; encontrar os bloqueios que impedem o livre fluxo do desejo; criar passagens; determinar zonas de intensidade até fazer do seu corpo um *continuum*, uma superfície de intensidade = 0; fazer com que as misturas e as relações de elementos passem de acordo com gradações de velocidade e lentidão, movimento e repouso; conduzir prudentemente à catástrofe do organismo, enquanto organização transcendente e do *socius*.

Uma vez mais, o grande inimigo do CsO é o organismo, não os órgãos, estes serão elementos a intensificar na construção, é o modo como o organismo está organizado. Melhor, o grande émulo é a estratificação, mais precisamente três tipos de estratificação, que aprisionam o corpo, a saber: o organismo, a significância e a subjectivação. À luz do combate tido por Artaud,<sup>711</sup> a organização do organismo corresponde à prédica do juízo de Deus, o corpo-organismo seria reconhecido como a própria encarnação de um sistema teológico da qual várias instâncias retiram o seu poder, o poder do corpo e daí para a instância. Tal como desenvolvem essa ideia os autores afirmam que, na verdade, o organismo é um estrato do CsO, “um fenómeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas [por exemplo, o cérebro como regente sobre todos os órgãos], transcendências organizadas para extrair um trabalho útil [a mente, como tópica ou figura exemplar dessa transcendência]”.<sup>712</sup> É sobre o campo intensivo, o CsO, como que geologicamente até à formação de enormes estruturas rochosas de dureza quase inquebrantável, que se vão acumulando estratos onde nada passa. Esta é a primeira estratificação sobre a qual se vão acumulando e solidificando a significância e a subjectividade. Vimos já com Foucault como se vão amontoando os estratos de significância e de subjectivação sobre o corpo; e eis porque o CsO é uma arte de si, um combate,

<sup>710</sup> *Ibid.*: 195. “ce serait l'ensemble de tous les CsO, pure multiplicité d'immanence, dont un morceau peut être chinois, un autre américain, un autre médiéval, un autre petit-pervers, mais dans un mouvement de déterritorialisation généralisée où chacun prend et fait ce qu'il peut, d'après ses goûts qu'il aurait réussi à abstraire d'un Moi, d'après une politique ou une stratégie qu'on aurait réussi à abstraire de telle ou telle formation, d 'après tel procédé qui serait abstrait de son origine”.

<sup>711</sup> Sobre esta questão há que relevar, uma vez mais, o importante estudo de Deleuze sobre Artaud, “Pour en finir avec le jugement” em DELEUZE, 1993b: 158-169, no qual o filósofo destriça soberbamente as cinco armas empenhadas por Artaud no combate a Deus, ou a existência face ao juízo teológico, a saber: “la cruauté contre le supplice infini, le sommeil ou l'ivresse contre le rêve, la vitalité contre l'organisation, la volonté de puissance contre un vouloir-dominer, le combat contre la guerre” (168).

<sup>712</sup> DELEUZE e GUATTARI, 1980: 197. “phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile”.

um *êthos*, um modo de existência, o traçar de uma linha de fuga. Contra estas três estratificações, Deleuze e Guattari declaram como procedimento para a construção do CsO a desarticulação, ou a criação de *n* articulações (tal como em AE apelavam não a um ou dois sexos, mas *n* sexos) próprio do plano de consistência.

A experimentação como operação sobre o plano em vez da interpretação (mistura, fazer ligações inatendidas, perceber se funcionam ou não); e face à fixidez de um sujeito, sempre imerso num regime semiótico que o torna sujeito de um enunciado, a expressão de um sedentarismo cristalizado, o nomadismo, o movimento nomádico, que não implica necessariamente a movimentação constante, pode muito bem ser, como dizem, no mesmo lugar, ou seja, deambular até à dessubjetivação. *A prudente catástrofe do corpo*:

“Arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo. A prudência é a arte comum dos três; e se acontece que se tangencie a morte ao se desfazer do organismo, tangencia-se o falso, o ilusório, o alucinatório, a morte psíquica ao se furtar à significância e à sujeição”<sup>713</sup>

Ora, se o propósito é alcançar-se o CsO, o plano de imanência, a *uma Vida*, libertá-la de todos os jugos que a aprisionam, porquê a ênfase na prudência? É que a única forma de dar resposta à realidade dominante é precisamente não perder o tacto. Melhor, o limite do CsO, levar a experimentação, o nomadismo e a desarticulação até ao limite num só e único gesto, como que numa resposta de igual peso com que a violência da realidade nos agride, pode levar à catástrofe absoluta ao invés da criação do plano. Avance-se ao limiar do limite e retorne-se. Guardando um pouco de organismo, de significância, de subjectividade, transformando-as no nosso retorno, melhor se derruem as estratificações. Mesmo nesta problemática podemos observar como as duas forças por nós aqui tantas vezes aludidas, a *mimésis* e a *poiésis*, são chamadas a agir. O modo como alcançamos o CsO é através da criação, uma nova distribuição das singularidades, um trabalho sobre as experiências, chegar ao que elas nunca deixam de ser, impessoais, embora sejam apanhadas nos estratos de significância e de subjectividade; e, contudo, o que a prudência nos dita é,

---

<sup>713</sup> *Ibid.*: 198. “Arracher la conscience au sujet pour en faire un moyen d'exploration, arracher l'inconscient à la signifiance et à l'interprétation pour en faire une véritable production, ce n'est assurément ni plus ni moins difficile qu'arracher le corps à l'organisme. La prudence est l'art commun des trois; et s'il arrive qu'on frôle la mort en défaisant l'organisme, on frôle le faux, l'illusoire, l'hallucinoire, la mort psychique en se dérochant à la signifiance et à l'assujettissement”.

justamente e nas palavras de Deleuze e Guattari, “Imitem os estratos”.<sup>714</sup>

Não negamos nenhum dos CsOs apresentados pelos dois pensadores, mas precisamente porque cremos que nas práticas artísticas se conjugam de forma singular a dimensão estética e a dimensão ética, é pelas práticas artísticas do corpo que melhor se encontra e se caminha para a prudência da catástrofe — nelas, nas práticas, as duas dimensões tornam-se uma só, nelas a experimentação é, ou deveria ser sempre, o princípio criativo e este, mais do que resultar numa obra de arte, deveria atingir a vida onde ela está mais aprisionada, ou seja, o corpo quotidiano, precisamente onde a estratificação é mais activa. Digamos que a criação de um povo, essa frase de Paul Klee e batida inúmeras vezes por Deleuze, não será outra coisa que a vida na sua multiplicidade, o CsO de todos os CsOs, e chegar-se-á mais produtiva e efectivamente pelo e no *encontro* de corpos que na solidão de certas práticas. Só assim podemos conceber com mais certeza e clareza o artigo indefinido carregado pelo CsO, porque na solidão da prática, da criação, muito dificilmente não caímos no estrato da subjectivação, risco talvez maior que a queda na *massa* de um grupo. Que melhor forma de produzir e fazer correr o desejo que no seio de uma colectividade e, dentro dela, jogar entre a dinâmica de grupo e de solidão? Aí, a própria dessubjectivação e o experimentalismo se intensificam. Não um só CsO a ser produzido separadamente e sem ligação, mas vários, uma multiplicidade, *uma vida* dita de diferentes modos.

## 8.2. A catástrofe de um corpo. Diagrama, sensações e ritmos.

Em Francis Bacon — Lógica da Sensação (FB), o diagrama é, talvez, o conceito mais importante no pensamento de Deleuze, como se ele fosse o conceito-charneira, a fronteira, ou o plano onde todos os outros conceitos se movimentam e entram em relações. No que se refere à prática pictórica de Bacon, o filósofo define-o como “o conjunto operatório das linhas e das zonas, dos traços e das marcas a-significantes e não representativas”,<sup>715</sup> isto é, a concretização na tela de uma catástrofe guiada pelo acaso, o acidente, o gesto involuntário, com o propósito de destruir nesse pleno branco todo o mundo de dados figurativos — que tanto são clichés psíquicos como físicos, lembranças, fantasmas, modos de vista –, bem como qualquer ideia pré-pictural, uma organização óptica, abrindo o espaço à probabilidade. Todas essas marcas deixadas ao acaso, lançadas, esfregadas, raspadas, nada representam nem significam porque são exactamente traços de sensações. Por outras palavras, zonas intensivas marcando possibilidades de facto, princípios de

<sup>714</sup> *Ibid.*: 199. “Mimez les strates”.

<sup>715</sup> DELEUZE, 2002: 95. “l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches asignifiants et non représentatifs”.

ordem e ritmos dos quais um novo mundo pode emergir compondo-se de relações entre as matérias e as forças. Mas por que razão as sensações e as forças?<sup>716</sup>

Para o filósofo há duas maneiras de, na pintura, se fugir ou ultrapassar o figurativo e as suas tendências ilustrativas e narrativas, ou a forma abstracta ou o Figural baconeano. As figuras de Bacon recuperam e aprofundam a dimensão sensitiva buscada por Cézanne. Os seus corpos e rostos atravessados pelos devires-animal, afectados pelas forças e destroçados pelos seus efeitos, corpos como o lugar do acontecimento, corpos que procuram escapar de si mesmos até serem uma Figura, depõem-se às testemunhas exteriores (o público) como “a forma sensível relativa à sensação”<sup>717</sup> e, como tal, atinge directamente a carne. A sensação, sublinha Deleuze, é o contrário do sensacionalismo, do fácil e do cliché, do já dado, do espontâneo e afecta directamente o sujeito e o objecto simultaneamente; ela é como uma cabeça de Janus:

“A sensação tem uma face virada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, «o instinto», o «temperamento», todo um vocabulário comum ao Naturalismo e a Cézanne), e uma face virada para o objecto («o facto», o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela não tem de todo duas faces, ela é as duas coisas indissolivelmente, ela é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: à vez eu torno-me na sensação e qualquer coisa chega pela sensação, um pelo outro, um no outro. E no limite, é o mesmo corpo que a dá e que recebe, que é à vez objecto e sujeito”<sup>718</sup>

Uma sensação passa de um corpo, ou de um objecto, para um outro sem mediação, ela nada narra, não precisa de passar por um qualquer crivo interpretativo que in-forme e molde o tipo de sensação que se deve sentir. A sensação que um corpo recebe pode muito bem parecer ser outra sensação que não a enviada, porém não deixa de afectar directamente o outro corpo. Ela, clarifica Deleuze citando Bacon, é aquilo que passa por qualquer ordem, nível ou dimensão e passa essencialmente como força que afecta, que deforma. Assim, a sensação é a mesma, aquela que é enviada e a que é recebida, mas precisamente por atravessar diferentes ordens, níveis e dimensões, uma sensação evolui, arrasta o traço da ordem, nível e dimensão por que passa: “a sensação é

<sup>716</sup> Não iremos fazer o percurso de fundo da obra sobre Bacon, para tal reenviamos para os estudos de AAVV, 1996a; BOGUE, 2013; CARVALHO, 2009; DELEUZE, 2002; OLKOWSKI, 1999.

<sup>717</sup> DELEUZE, 2002: 39. “la forme sensible rapportée à la sensation”.

<sup>718</sup> *Ibid.*: 39-40. “La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, «l'instinct», le «tempérament», tout un vocabulaire commun au Naturalisme et à Cézanne), et une face tournée vers l'objet («le fait», le lieu, l'événement). Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues: à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* para la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. Et à la limite, c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet”.

mestra de deformações, agente de deformações do corpo”.<sup>719</sup>

Como diz Deleuze, não existem sensações de diferentes ordens, níveis ou dimensões, há antes, pelo contrário, diferentes ordens para uma só e mesma sensação. Por atravessar arrastando consigo as marcas dos diferentes níveis, uma sensação apresenta um carácter sintético que perfaz a unidade do sentiente (*sentante*) e do sentido. Esse sintetismo não se deve, para Deleuze, nem ao objecto representado ou coisa figurada, porque a estes se opõe a Figura como sensação de Bacon — nesta oposição esgarça-se o espaço da violência, isto é, de um lado, do lado do figurado, temos a violência do representado de cariz sensacional ou cliché e, do lado da Figura, a violência da sensação, a qual “se faz una com a acção directa sobre o sistema nervoso, os níveis pelos quais ela passa, os domínios que atravessa”<sup>720</sup>—, nem a uma possível relação entre a sensação e a ambivalência do sentimento, pois as Figuras baconeanas não carregam qualquer sentimento, são afectos, sensações e instintos e o que determina esse instinto é a passagem de uma sensação a outra, o instinto realça a «melhor» sensação que afecta um corpo.

Assim, só resta a Deleuze uma terceira hipótese que responda ao carácter sintético da sensação, a hipótese da motricidade. Os níveis de sensação determinam gradientes de movimento, de velocidade e repouso, que “recomporiam o movimento sinteticamente, na sua continuidade, sua velocidade e sua violência”.<sup>721</sup> O que o movimento nos informa quanto à sensação é a sua elasticidade na imobilidade, ou seja, os níveis de sensação são os ecos do movimento, portanto o que as Figuras nos mostram nos seus movimentos imóveis são o espasmo, a expressão de uma força invisível sobre o corpo ou dele saindo. Deleuze declara haver ainda uma quarta hipótese, a fenomenológica, que nos diz que os níveis de sensação são, na verdade, domínios sensíveis que reenviam aos órgãos de sentido, tendo cada um o seu próprio modo de fazer passar a outro a sensação independentemente do objecto, produzindo “uma comunicação existencial que constituiria o momento «pático» (não representativo) da sensação”.<sup>722</sup> Contra esta hipótese, uma vez que reenvia para um corpo empírico, o corpo vivido, o filósofo traz em sua defesa o CsO e o *ritmo*.

Ora, por ser o CsO, como vimos, um corpo intensivo percorrido por ondas ou fluxos segundo uma variação de graus do movimento, ele constitui níveis e zonas de intensidade que não serão outra coisa que sensações, realidades intensivas ou vibrações sem qualquer relação com um dado representado ou representativo. Assim, a sensação, enquanto intensidade no CsO e correndo

<sup>719</sup> *Ibid.*: 41. “la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformations du corps”.

<sup>720</sup> *Ibid.*: 43. “ne fait qu'un avec son action directe sur le système nerveux, les niveaux par lesquels elle passe, les domaines qu'elle traverse”.

<sup>721</sup> *Ibid.*: 44. “recomposerai le mouvement synthétiquement, dans sa continuité, sa vitesse et sa violence”.

<sup>722</sup> *Ibid.*: 45. “une communication existentielle qui constituerait le moment «pathique» de la sensation”. Itálico do autor.



livremente sobre ele, é o próprio movimento da vida não-orgânica, um e outra aprisionados no corpo-organismo. A sensação é violenta precisamente porque procura romper os limites do orgânico, do organismo e só pode encontrar a sua plena expressão no CsO:

“a Figura, é precisamente o corpo sem órgãos (...); o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda percorre-o que traça nele níveis; a sensação é como o encontro da onda com as Forças agindo sobre o corpo, «atletismo afectivo», grito-sopro; quando ela está assim relacionada com o corpo, a sensação deixa de ser representativa, ele torna-se real; e a *crueldade* estará cada vez menos ligada à representação de qualquer coisa horrível, ela será somente a acção das forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário do sensacional).”<sup>723</sup>

E se ela ganha traços de animalidade, não é tanto por delimitar zonas de intensidade, mas mais por circunscrever zonas de indiscernibilidade das formas, ela torna-se a própria forma de um corpo, o seu espírito e “o espírito é o próprio corpo, o corpo sem órgãos”.<sup>724</sup> Contudo, só se chegará ao CsO, só se poderá espiritualizar o corpo se se escutar a música da potência vital, entrar nessa pulsação ou nesse tempo pulsado que é o *ritmo*. É o *ritmo* que pauta para a sensação os níveis e os domínios que ela tem de atravessar. Por um lado, deixar o mundo capturar-nos, as suas matérias e forças e deixarmo-nos fechar por ele; por outro, abrir o corpo ao mundo. Por isso definíamos o *encontro* como uma relação de forças e como princípio da ética, de um *êthos*, porque o *encontro* é o *ritmo*, o encontro de ritmos dos corpos. Arriscamo-nos a afirmar que se se quiser ainda separar ética da estética, a sua separação faz-se pela inclusão de um corpo: dois corpos para a ética (contendo já ela toda a dimensão da sensação) e um terceiro para que o *encontro* tenha um carácter estético. É que, segundo Deleuze, há pelo menos três ritmos, um dito *activo*, outro *passivo* e um terceiro, a *testemunha*: as personagens rítmicas. O filósofo cita o compositor Messiaen, a sua argumentação quanto aos ritmos activo, passivo e testemunhal aludindo ao teatro — um que age, outro que acolhe a acção do primeiro e um terceiro que observa — tal como o encenador inglês Peter Brook na sua obra seminal, *The Empty Space*, faz notar precisamente o mesmo pressuposto. O que a testemunha introduz nem é tanto a validação dos dois outros ritmos, a validação do *encontro*, antes o choque das duas leituras do tempo deleuzeano, Aion e Cronos, o instante da relação rítmica activa-passiva e o presente cronológico da testemunha. Este choque torna-se claro se atentarmos à explicação de

<sup>723</sup> *Ibid.*: 48. “la Figure, c'est précisément le corps sans organes (...); le corps sans organes est chair et nerfs; une onde le parcourt qui trace en lui des niveaux; la sensation est comme la rencontre de l'onde avec des Forces agissant sur le corps, «athlétisme affectif», cri-souffle; quand elle est ainsi rapporté au corps, la sensation cesse d'être représentative, elle devient réelle; et la *cruauté* sera moins en moins liée à la représentation de quelque chose d'horrible, elle sera seulement l'action des forces sur le corps, ou la sensation (le contraire du sensationnel)”. Itálico do autor.

<sup>724</sup> *Ibid.*: 49. “l'esprit, c'est le corps lui-même, le corps sans organes”.

como o ritmo, reportado aos trípticos de Bacon, adquire a função de Figura.

A Figura-Ritmo é apresentada como uma *vibração* que percorre o CsO, é o índice da sensação, aquilo que pauta a passagem desta pelos níveis e domínios. No momento em que uma sensação se acopla a outra, situação em que níveis se confrontam e convergem, aí a Figura adquire uma *ressonância*, sendo esta o diagrama da Figura. Porém, com a entrada de um terceiro elemento o ritmo amplia-se e conquista um *movimento forçado* de onde brota e “faz nascer em nós a impressão de Tempo”.<sup>725</sup> Ou seja, a sensação explode com os seus limites, ela passa para além das figuras e abrange todo o ritmo até ele ser a Figura.

A relação dos trípticos com o teatro, bem como a passagem da ética para a estética, intensifica-se com a testemunha. Deleuze apresenta-nos dois modos testemunhais, um superficial e outro profundo, o segundo é aquele que mais de perto se assemelha ao público, à audiência. Este estabelece com o par activo-passivo uma relação topológica, à qual adicionamos um cariz temporal. Devido à sua localização horizontal face ao par rítmico ele encontra-se numa condição especial, “será aquele que não vê, que não está em situação de ver”.<sup>726</sup> Não vê, nem participa, somente pode estar ao lado, quer do ritmo activo, quer do passivo. Toda a situação o atravessa, mas ela só se dá quando ele chega, por isso igualmente ele não pode não participar, ele liga-se ora a um ora a outro ritmo, saltando continuamente de condição de testemunha para se emparelhar com um ou outro, sem no entanto exercer qualquer força. Melhor, ele é uma força, uma força cuja potência é constante ou de pequena variação quando comparada com o ritmo passivo ou activo. Já o par rítmico topologicamente se encontra na vertical, as suas variações transformam-se ao longo da situação (pensando já fora do tríptico), as suas forças relacionam-se pelos graus de intensidade com que agem um sobre o outro. Essa a razão, nesta diferença topológica e de influência de forças, que caracterizamos os seus tempos segundo o Aion (par rítmico) e Cronos (testemunha).

A horizontalidade da testemunha, posição que lhe permite estar ao lado da situação, ser atravessada por ela, tomar um ou outro partido, deve-se, para nós, a um obstáculo temporal intransponível por ela. Isto é, a testemunha não pode participar plenamente da situação porque não está no mesmo tempo que o par rítmico, o seu tempo é a horizontalidade do tempo crónico, porém a testemunha igualmente ampara a suspensão do instante aiónico, a sensação que a afecta nesse instante vinda do par entra em ressonância com a sua — uma sensação de não-partilha completa — e o que retorna ao par é precisamente esse movimento forçado, pois na suspensão do instante que

<sup>725</sup> *Ibid.*: 71. “fait naître en nous l'impression de Temps”.

<sup>726</sup> *Ibid.*: 74. “sera celui qui ne voit pas, qui n'est pas en situation de voir”.

assiste ela assiste o instante e dobra do tempo, assistência no duplo sentido, ela dá conta e ampara, força a suspensão.<sup>727</sup>

Daí, talvez, ser a *queda* o que caracteriza paradoxalmente a força activa.<sup>728</sup> A sensação, diz-nos Deleuze, desenvolve-se pela queda, a passagem de um nível a outro é uma queda de intensidade, esteja o nível acima ou abaixo daquele por onde a sensação se move. Deslocando-se num determinado nível e alcançando a sua intensidade máxima, a sensação passa para um nível superior ou inferior. Porém, cada nível encontra-se a um grau de intensidade igual a zero, o que significa que a subida de uma sensação, na verdade, é uma *queda*, o que provoca uma tensão, a própria tensão entre níveis. Uma queda para a espiritualidade da matéria, à semelhança do belo poema de Luiza Neto Jorge, “O poema ensina a cair”:

“O poema ensina a cair  
sobre os vários solos  
desde perder o chão repentino sob os pés  
como se perde os sentidos numa  
queda de amor, ao encontro  
do cabo onde a terra abate e  
a fecunda ausência excede  
até à queda vinda  
da lenta volúpia de cair,  
quando a face atinge o solo  
numa curva delgada subtil  
uma vénia a ninguém de especial  
ou especialmente a nós uma homenagem  
póstuma.”<sup>729</sup>

<sup>727</sup> Uma posição próxima da nossa, no que respeita a uma total não participação do espectador na cena, encontramos-la em SCHECHNER, 2003, quando fala de uma transformação do público pela reflexão (mas, cremos, a reflexão implica uma distanciação e não a imersão no que acontece, a distanciação faz parte da contra-efectuação do acontecimento): “Aesthetic drama compels a transformation of the spectators’ view of the world by rubbing their senses against enactments of extreme events, much more extreme than they would usually witness. The nesting pattern makes it possible for the spectator to reflect on these events rather than flee from them or intervene in them. That reflection is the liminal time during which the transformation of consciousness takes place (193). A favor de uma crença na participação encontramos CULL, 2013: 145-177.

<sup>728</sup> É de referir que esta *queda* tem uma história, recente, materializada justamente com o corpo e as artes, como esclarece António Pinto Ribeiro no seu ensaio *Por exemplo a cadeira* (1997b); uma queda que vai “do corpo abstracto e desmaterializado ao corpo físico, enérgico e corporal” (p. 8). Na dança, por exemplo, começada pelos primeiros modernistas em oposição ao corpo esvoaçante do romantismo, reivindicando “para as suas danças a representação da vida real e para a sua linguagem uma técnica que pretendia doar ao corpo o realismo do seu comportamento em movimento” (p. 8-9).

<sup>729</sup> JORGE, 2001: 114.

Uma lenta queda ao longo de sensações em queda. Outro modo será o famoso *falhar para falhar melhor* beckettiano. Quedas que são o correr das sensações, da relação entre as forças do exterior que afectam o corpo e as forças do interior que procuram sair. A queda é, de certo maneira, a libertação das forças e o seu livre fluir, pois que o modo como Deleuze assevera estar cada nível no grau zero de intensidade, aquele que permite a potencialização da sensação e a sua evolução, coaduna-se com o CsO enquanto plano de imanência de intensidade = 0. O CsO é um corpo de sensações que, embora não estratificado — seria então um organismo —, estabelece passagens de níveis transformando as sensações e o corpo, como devires, zonas de indiscernibilidade que abrem o corpo, levam-no a escapar, a fugir das estratificações e do organismo. É por isso que, para Deleuze e Guattari, a *carne* não é sensação. É preciso construir o CsO, um plano que desterritorialize o corpo-organismo, que recupere as experiências na sua condição real e não estratificada, que transforme a percepção de maneira que dê conta das pequenas-percepções, que mine prudentemente as estratificações de significância e de subjectividade.

Razão pela qual afirmámos, correndo um certo risco, que o *diagrama* era talvez o conceito mais importante em FB. É a operação que põe em jogo todos os outros conceitos, mesmo o CsO, porque a construção deste, a sua prática, implica uma operação diagramática. O diagrama, em FB, aproxima-se do que anteriormente identificámos como o trabalho sobre o *singrama*, ou *superfície singramática*, que é o Corpo. Uma experimentação sobre a matéria do corpo-organismo e suas estratificações, de modo a produzir um novo corpo. Como nos diz Deleuze, “o diagrama é bem um caos, uma catástrofe, mas também um germen de ordem ou de ritmo. É um violento caos em relação aos dados figurativos, mas é um germe de ritmo em relação à nova ordem da pintura: ele «abre domínios sensíveis»”.<sup>730</sup> Para o nosso caso, não falamos de dados figurativos, nem da ordem da pintura, mas bem do trabalho para a cena e para o fora da cena, o *obsceno* da vida social.

### 8.3. O diagrama como experimentação. O exemplo do *Devising*.

Se o CsO, em FB, revela-se ser a relação que o pintor (Bacon) estabelece com as matérias-forças (o reverso da tela, as tintas, as fotografias, os esfregões, os panos, os traços, as manchas, etc.), o diagrama é aquilo que, abrindo domínios sensíveis, se dá como o *espaço do Acontecimento* ou a produção de uma *atmosfera* (Gil), ou seja, a preparação dos elementos que criarão o plano de imanência ou consistência, o CsO.

<sup>730</sup> DELEUZE, 2002 (1981): 95-96. “Le diagramme est bien un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre ou de rythme. C'est un violent chaos par rapport aux données figuratives, mais c'est un germe de rythme par rapport au nouvel ordre de la peinture: il «ouvre des domaines sensibles»”.

Pensem, por exemplo, no trabalho específico de um actor/performer. Os elementos serão o que se quiser, texto, música, fotos, acontecimentos, acidentes, outras obras de arte, um pouco como o dito teatro *devising*. A prática do *devising* surge na Grã-Bretanha nos finais dos anos sessenta do século passado, altura em que tanto a Europa continental, como os Estados Unidos da América, começaram a divulgar, desde os anos cinquenta, as suas novas investigações e abordagens às artes, partindo da releitura de algumas vanguardas artísticas, buscando criar uma nova relação interdisciplinar nas artes, como as instalações, os *happenings*, as performances. No Reino Unido, por outro lado, vivia-se ainda numa situação de retoma económica, resultando numa certa pobreza artística e num cansaço generalizado relativamente ao teatro. É dessa «ressaca» que um conjunto de artistas procuram não recriar o que é o teatro mas o processo de o fazer. Acima de tudo o *devising* é um *processo*, não uma técnica nem um escola teatral. O *devising* é, então, uma alternativa à tradição dominante de um teatro literário, que é o teatro convencionalmente aceite, dominado pela sua frequente relação hierárquica de dramaturgo e encenador.

A importância desta forma de teatro está na ênfase colocada num processo eclético que requer inovação, invenção, imaginação, risco e, acima de tudo, um empenho de todo o grupo para e no desenvolvimento de um trabalho. Alison Oddey define-nos o *devising* como “[um] *processo* (encontrar os caminhos e meios de partilhar juntos uma “viagem” artística), [uma] *colaboração* (trabalhar com outros), uma *multi-visão* (integrar vários pontos de vista, crenças, experiências de vida e atitudes perante mudanças dos eventos do mundo), e a criação de um produto artístico”.<sup>731</sup>

Mas nem sempre o *devising* está em oposição ao teatro «tradicional». O trabalho *devising* é, principalmente, uma resposta e uma reacção à relação dramaturgo-encenador, ao teatro naturalista e realista e a primazia do texto. Este é um teatro de encontro de pessoas sem imposições autoritárias. No entanto, isto não quer dizer, necessariamente, que não exista uma pessoa que introduz certas regras, afastando este «teatro» de um caos de opiniões, tendências, etc. Essa pessoa é um orientador do processo, conjugando os esforços de cada um, direccionando os caminhos que levam ao produto. O *devising* é um processo de participação contínua e total de cada um que esteja envolvido, um projecto que visa a investigação, a improvisação e a experimentação. Deste modo, não podemos falar de uma única maneira de fazer um objecto artístico, mas a potencialidade e a oportunidade de se criarem diferentes direcções.

O motivo para a criação pode surgir de um quadro, de uma música, de um poema, de uma imagem, um local específico (*site specific*), uma simples frase, qualquer coisa. Ou também, ao

---

<sup>731</sup> ODDEY, s.d.: 3.

trabalhar com um dramaturgo, construir-se um texto de raiz com a intervenção de qualquer um envolvido, a partir de improvisações, ou um tema, uma ideia. O risco é sempre, no plano da experimentação tal como com o diagrama de Bacon, desconhecer qual será o resultado final. Não há ideias prévias antecedendo a selecção do material a ser trabalhado. Contudo, o problema maior que o *devising* pode enfrentar é, exactamente, o do tempo. O tempo é necessário para a experimentação das ideias, para o seu desenvolvimento, podendo atrasar o seu produto, mas a falta dele pode prejudicar todo o processo de trabalho. Esta é uma das razões da existência de um orientador, alguém que exija decisões sobre o como, o onde começar e o quando acabar. Aquilo que, mais fortemente, pode diferenciar o *devising* do teatro dito tradicional é a atenção prestada à ideia de processo. Não existe o modo de fazer *devising* ou o teatro *devising*, existem tantos teatros quanto companhias e/ou encenadores. Dá-se uma relevância ao conceito de *work-in-progress*. O que se apresenta nunca é um objecto ou produto acabado, mas um pedaço ou uma mostra do processo em constante renovação, construção, re-construção. O processo é uma experimentação de cada um com o trabalho e cada novo trabalho pede uma abordagem sempre diferente.

Uma das companhias mais representativas de *devising* é o grupo inglês *Forced Entertainment Theatre Co-operative* (1984 -),<sup>732</sup> com a direcção de Tim Etchells e Richard Lowdon, influenciando várias companhias do Reino Unido, bem como estrangeiras — no caso português, pelas semelhanças nos produtos ecléticos que nos têm apresentado, podemos referir o Teatro Praga. Os *Forced Entertainment* apresentam um trabalho muito expressivo, estruturado num processo contínuo de reinvenção das linguagens pós-modernas, das ficções e filmes, no espaço teatral, bem como promovendo o debate político e cultural da realidade contemporânea na Grã-Bretanha. São uma companhia original nas suas ideias combinando o uso complexo de vídeo, coreografia, cenários (do mais simples ao mais complexo), luz, texto e música (têm como companheiro de viagem o compositor John Avery) e “com estes instrumentos procuram fazer um teatro que seja tanto emocional como intelectualmente atractivo, possibilitando ao público a criação dos seus próprios significados nos espaços entre os textos, um teatro que confia no público que encontra o seu caminho”.<sup>733</sup> Questionam o tempo e a sua relação com a cultura de massas numa linguagem teatral não realista, construída por fragmentos de televisão, filmes, música, literatura, anúncios ou experiências dos membros da companhia, resultando muitas vezes num trabalho com contradições e

---

<sup>732</sup> Na verdade, mais do que ser uma análise sobre o processo *devising*, a obra de Alison Oddey resulta mais como uma pequena apresentação, de extrema importância, da companhia, bem como um estudo de caso de um dos seus espectáculos.

<sup>733</sup> *Ibid.*: 85. Ligeiramente modificado.

multiplicidades de sentidos e interpretações. A companhia não tem um método específico de criação, como nos diz Terry O'Connor, membro da companhia: "O processo para este espectáculo é diferente do último e do anterior a esse. Trata-se de criar algo que se relacione de forma diferente, que a última peça, com o público, significando isto, puxar a desenvolvimentos na forma todo o tempo".<sup>734</sup> Cada obra apela, necessita de uma aproximação nova, questionando assim trabalhos passados e, para cada espectáculo, o grupo trabalha em colaboração, cada um dos membros com um papel específico ou responsável por um certo aspecto do trabalho. Visto o *devising* ser um modo de fazer teatral, cada encenador tem a potencialidade de criar a sua própria linguagem, enquanto os *performers* (actor/dançarino) têm de responder, através das suas capacidades e como forma de intervenção, ao projecto em vias de ser construído, perdendo-se muitas vezes durante o processo.

Todo o processo *devising* é uma experimentação, um diagrama deleuzo-baconeano, mas expandido em número os elementos que integram o plano. Muito diferente não é a prática individual de um actor/performer. Aí os elementos são, propriamente, o seu corpo, o movimento, os seus estratos, as suas forças e potências e um conjunto determinado de técnicas, que tanto podem ser aplicadas como uma linguagem para um objecto estético (a biomecânica de Meyerhold, as acções psicofísicas de Grotowski, o Butoh de Hijikata ou de Ohno, etc.), como ferramentas de desconstrução do organismo e potenciação do corpo. Nesse sentido podemos tomar qualquer técnica como um diagrama, elas são em si experimentação, tudo depende do uso para o qual as queremos aplicar, tal como vimos anteriormente com Foucault. É bastante conhecida a frase que muitos praticantes proferem, deve-se aprender uma técnica mas, principalmente, deve-se esquecê-la. Por que razão? Por um lado, se uma técnica funciona como um desconstrutor dos estratos de um corpo, rapidamente ela constrói um outro, submetendo o corpo a todo um novo regime que funcionará de modo semelhante ao anterior; por outro lado, há sempre uma resistência ou choque na aprendizagem de uma técnica, antes de mais porque age efectivamente sobre todos os dispositivos sociais e subjectivantes, promove uma desconstrução de todos os «mecanismos orgânicos», como andamos, sentamos, corremos, caímos, saltamos, olhamos, ou mesmo como ficamos parados.<sup>735</sup> Por exemplo, quase a totalidade das técnicas dão um enorme enfoque quer no desbloqueio das articulações, o mais das vezes os joelhos, bem como a percepção de que não existe um equilíbrio

---

<sup>734</sup> *Ibid.*

<sup>735</sup> Schechner diz que o treino é uma prática tripartida: separação, desconstrução e reconstrução. Vd. 1985: 255. "Training needs to be a fully realized three-stage process: separation, deconstruction, reconstruction. Grotowski's paratheatrical work is all separation and deconstruction. It is a brave vision of human capabilities that supposes individuals able to reconstruct themselves; or that proposes to individuals that they live lives of sanyasins or yamabushis: wanderers in the service of truth."

estável no corpo, na verdade ele está constantemente numa procura de equilíbrio, uma vez que nos encontramos incessantemente em relação com o mundo, com a poeira do mundo, as pequenas-percepções, pelo que, de modo a acentuar essa mesma percepção, se adoptam posturas de equilíbrio precário.<sup>736</sup>

As técnicas, começando o seu trabalho sobre a desarticulação e o equilíbrio, procuram despertar qualquer indivíduo a dois processos que se interrelacionam: a *atenção* e o *redimensionamento da percepção às pequenas-percepções*. Como tal, as técnicas funcionam como um *diagrama*, uma operação caótica ou catastrófica de vários estratos, ou seja, do *corpo-quotidiano* — relembramos, tomamos o corpo-quotidiano como a condição, genérica, a que estamos sujeitos no nosso dia-a-dia, isto é, um estado de atenção reduzido, o mais das vezes promovendo a ilusão da cisão corpo-mente, ficando o corpo entregue a uma mera mecanização auto-regulada, uma espécie de anexo ou espaço que acolhe um «eu que fala»; o corpo aqui é, talvez, a extensão cartesiana, o peso de um pensamento, para usar uma expressão cara a Nancy, a sua gravidade — a fim de que ele se abra a domínios sensíveis, à dimensão extra-quotidiana do corpo. O corpo-extra-quotidiano será, como temos vindo a afirmar, um passo inicial para se construir um CsO. Chegamos a ele, ao corpo-extra-quotidiano precisamente, com a evolução da acção das técnicas sobre o corpo — contrariamente a Barba, que descobre esse corpo, ou chegou a esse conceito, com os actores em cena, acreditamos que a sua produção e o seu surgimento se efectuem fora de cena, as técnicas são *obscenas*. O corpo-extra-quotidiano é a condição produzida pelo trabalho sobre uma técnica, à qual corresponde um estado de atenção dilatado da percepção dimensionada às pequenas-percepções, anulando ritmos adquiridos por hábitos e produzindo outros, uma nova ordem do corpo que busca libertar a vida aprisionada.

Assim, o trabalho sobre uma técnica é não só obsceno como cruel, uma vez que requer um rigor extenuante e um combate aos juízos a que um corpo foi submetido. Essa crueldade passa também pelo facto de que somente chegamos ao CsO através de um esgotamento das possibilidades do corpo-quotidiano e do corpo-extra-quotidiano, o qual passa por um cansaço físico extremo.<sup>737</sup> O cansaço é, de facto, um estado que se deve atravessar; não só age e afecta directamente o organismo, as significâncias e a subjectividade, como nos conduz ou abre um espaço no seio do

<sup>736</sup> Como já vimos, BARBA, 2005; BARBA e SAVARESE, 2004; GROTOWSKI, 2002; RICHARDS, 1995.

<sup>737</sup> Falamos aqui a partir de um caso particular, uma experiência por que passámos, pelo que não a queremos tornar como um procedimento a ser generalizado, embora em conversa com colegas, de diferentes áreas artísticas e científicas, tenhamos percebido que certos estados de cansaço extremo, na verdade, são altamente produtivos na criação. Esta experiência do cansaço-explosão de energia parece comum na prática Butoh, vd. KASAI, 2000 e 2009, mas também se pode referir SUZUKI, 2003.



qual as sensações entram numa situação caótica de onde novos ritmos se extraem, pequenos ritornelos se formam, o cansaço cria zonas de indiscernibilidade. E eis que a crueldade afirma a sua posição de rigor, pois é precisamente nessa condição de extremo cansaço, de catástrofe, que a atenção se dilata completamente e deve dar conta do que está a acontecer, o que (se) passa, para se poder chegar a esse ponto sem ter de atravessar uma e outra vez por uma quase tortura. A questão torna-se, ou deveria tornar-se, de certo modo, portanto, como aquela frase do diário de Kafka: a partir de um certo ponto deixa de haver regresso e é esse ponto que é necessário atingir. Esta questão passa pelos devires.

#### 8.4. Corpo, mapa, devires e ritmo.

Num dos capítulos de *Crítica e Clínica (CC)*, “O que as crianças dizem”, Deleuze apresenta-nos um plano de relação entre o corpo e o desejo, a partir da criança, que poderá ser transposto para a criação artística, ou a transformação do artista em artista-criança, um pouco à semelhança do pressuposto de que no CsO são contemporâneos o adulto e a criança.

A relação que uma criança estabelece com o mundo inicia-se com uma exploração de um *meio (milieu)*, sobre o qual ela desenha trajectos intensivos construindo assim um mapa. Segundo o filósofo, um meio é um composto heterogéneo de “qualidades, substâncias, potências e acontecimentos”.<sup>738</sup> Tudo aquilo que se «encerra», passa, percorre o meio, corpos, odores, ruídos, etc., como que se interrelacionam, como que se afectam uns aos outros. Como tal, o meio apresenta uma subjectividade, como reunião de todas as subjectividades nele incluídas, de modo que meio e os seus elementos se confundem, o meio reflecte as subjectividades dos seus elementos e estes, pelos seus trajectos, afectam a subjectividade do meio. O mapa que uma criança desenha, então, “exprime a identidade do percurso e do percorrido. Ele confunde-se com o seu objecto, quando o próprio objecto é movimento”.<sup>739</sup> Contrariamente ao entender de Freud, os pais não representam elementos independentes dos meios, lugares especiais ou funções primeiras, que fariam com que os trajectos, por mais tortuosos pudessem ser, somente a eles conduziriam; eles são, para a criança, um meio a ser percorrido, são um meio dentro de outro meio.

O que Deleuze propõe com esta leitura de meios, trajectos e mapas é uma concepção cartográfica do inconsciente, ao invés da concepção arqueológica da psicanálise. A segunda caracteriza-se por um fundo memorial, um inconsciente de memória, tornando-se aí o meio nada

<sup>738</sup> DELEUZE, 1993b: 81. “qualités, substances, puissances et événements”.

<sup>739</sup> *Ibid.* “exprime l'identité du parcours et du parcouru. Elle se confond avec son objet, quand l'objet lui-même est mouvement”.

mais que um arquivo que conserva, identifica e autentifica os seus elementos e o desejo sofre transformações, metamorfoses, sublima-se. De outro modo age a concepção cartográfica, aí o desejo compõe mapas segundo os meios, os trajectos e os elementos em relação. Sobrepõe-nos, descobre novos arranjos, constantemente redistribui e faz novas conexões, à semelhança do que temos vindo a apresentar como se forma a superfície singramática. Agindo sobre os vários diagramas (foucauldianos) que se vão estratificando sobre ela, o singrama devém, então, essa grande carta cartográfica, ou atlas, à qual se vão adicionando novos mapas. O que neles fica registado são certas paisagens atravessadas por trajectos que ligam singularidades, perceptos, bem como intensidades resultantes das relações de força entre os seus elementos, afectos, que preenchem o espaço paisagístico e sustentam os trajectos. Os mapas são, portanto, extensivos e intensivos.

Se, de algum modo, uma imagem do corpo se forma, ela não é uma identificação com um outro corpo, nem uma imagem imperturbável e inalterada que distribui os afectos. Pelo contrário, como nos diz Deleuze, “é o mapa de intensidade que distribui os afectos cuja ligação, a valência, constituem sempre a imagem do corpo, imagem sempre recomponível ou transformável à medida das constelações afectivas que a determinam”.<sup>740</sup> Essas constelações afectivas, que constituem o mapa intensivo, são um devir, o sulco de um trajecto, em que percepto e afecto remetem sempre um para o outro. Quando outrora tínhamos definido uma experiência como um bloco de sensação, um bloco de afecto-percepto, usando a definição deleuzo-guattariana de obra de arte, tínhamos, precisamente, esta concepção em mente.<sup>741</sup> Uma experiência é um elemento marcado no singrama,

<sup>740</sup> *Ibid.*: 85. “c'est la carte d'intensité qui distribue les affects dont la liaison, la valence, constituent chaque fois l'image du corps, image toujours remaniable ou transformable à la mesure des constellations affectives qui la déterminent”.

<sup>741</sup> A diferença que tentamos estabelecer entre *mimésis* e *poiésis*, encontra parte da sua explicação na relação bergsoniana entre percepção e afecção. Para nós, a experiência é um bloco de afecto-percepto, ou seja, é sempre constituída por uma percepção e uma afecção, um enquadramento espacial, por assim dizer e um movimento afectivo diferencial dos elementos espacializados ou contidos nessa espacialização. Nunca há um esquema ou um quadro vazio, ele está sempre e desde logo cheio. Vd. OLKOWSKI, 2002: 16. “Between the multiplicity of excitations received from “without” and the movements executed in response to those excitations, there is an interval of affectivity, in which one feels the influence of the world upon one's body. For Bergson, perception is one tendency and affection is another, and he will characterize the former in terms of space and quantification and the latter in terms of time and the affective awareness of qualitative differences. Perception orients the living being towards matter, spatiality, and the world; it prepares one to act, while affection moves in the direction of temporality, memory, and mind, the durational flow of life in which differences are qualitative and so invite reception”. Neste artigo, Dorothea Olkowski procura reunir Merleau-Ponty, Bergson e Deleuze, num processo que, por um lado, parece querer «salvar» Merleau-Ponty da fenomenologia e enquadrá-lo como um dos percursores do pensamento deleuzeano. Temos a sensação que a autora admira os dois filósofos e, por essa razão, busca aglomerá-los no mesmo trilho filosófico — “when the connections between flesh, feeling, and desire are examined in terms of the body, the relationship between Merleau-Ponty, Bergson and Deleuze begins to reveal itself to be as deep as it is broad.” (11) —, talvez mais para salvaguardar e explicar a si mesma a sua adoração pelos dois. Por outro lado, Olkowski procura, na junção dos três, entretecer “certain of their ideas [para] develop the notion of resonance and explore its manifestations in embodied life” (11). Também Deleuze na magnífica obra *Le bergsonism* sublinha bem, quer a impessoalidade da percepção, quer a estrutura compósita de espaço (percepto) e duração (afecto) da experiência. Vd. DELEUZE, 2004a.

marca um trajecto intensivo, uma imagem composta de forças intensivas, impessoal e a-significante mas que é capturada, quando inserida num mapa, o mais das vezes pelos vários estratos, os quais, agidos pelos vários dispositivos sociais — o social, aqui, tem a dimensão do *socius*, isto é, o conjunto de todas as máquinas abstratas sociais e técnicas que regulam um corpo, o constroem — formam e exigem um fundo pessoal, a instituição de um eu unitário, único e inalterável. O devir, enquanto sustento de um trajecto, cria, segundo o filósofo, *cristais do inconsciente* ou *do tempo*, uma imagem real-virtual que faz com que o imaginário e o real se sobreponham:

“No limite, a imaginação é uma imagem virtual que se junta ao objecto real, e inversamente, para constituir um cristal de inconsciente. Não basta que o objecto real, a paisagem real, evoque imagens semelhantes ou próximas; é preciso que liberte *a sua própria* imagem virtual, ao mesmo tempo que esta, como paisagem imaginária, se introduz no real segundo um circuito onde cada um dos dois termos persegue o outro, se troca com o outro. A «visão» é feita desta duplicação ou desdobramento, desta coalescência. É nos cristais do inconsciente que se vêem as trajetórias da libido”<sup>742</sup>

Para Zourabichvili (2004) o cristal do inconsciente ou do tempo apresenta-se como uma das últimas tentativas de Deleuze condensar o fundo do seu pensamento num só conceito — outro será a imanência tal como aparece no seu último texto publicado ainda em vida.<sup>743</sup> O problema que esse conceito trata é o da experiência «real» enquanto aprofundamento do conceito de devir, sublinhando neste o papel proeminente na produção desejante e na experimentação. Se a experimentação se propõe como processo de criação do plano de imanência, o devir é o modo de habitar esse mesmo plano, isto é, “a existência não se produz sem se fazer de clínica de si mesma, sem traçar o *mapa* dos seus impasses e das suas soluções”.<sup>744</sup> É certo que os devires se apresentam sempre como um devir qualquer coisa, todavia o cristal acentua, mais do que o termo relacionado, o próprio devir. Por isso o cristal partilha com o devir alguns dos seus componentes, tais como a duplicação ou desdobramento, a troca, a indiscernibilidade. A troca que se esboça entre os termos de um devir — um animal humano que devém animal, o devir-cavalo de Hans, ou devir-barata de Gregor Samsa,

<sup>742</sup> *Ibid.*: 83. “À la limite, l'imagination est une image virtuelle qui s'accrole à l'objet réel, et inversement, pour constituer un cristal d'inconscient. Il ne suffit pas que l'objet réel, la paysage réelle évoque des images semblables ou voisine; il faut qu'il dégage *sa propre* image virtuelle, en même temps que celle-ci, comme paysage imaginaire, s'engage dans le réel suivant un circuit où chacun des deux termes poursuit l'autre, s'échange avec l'autre. La «vision» est faite de ce doublement ou dédoublement, cette coalescence. C'est dans les cristaux de l'inconscient que se voient les trajectoires de la libido”. Itálico do autor.

<sup>743</sup> Um texto que analisa as leituras erróneas do conceito deleuzeano de Vida enquanto Imanência, especialmente a de Agamben, é BUCHANAN, 2006.

<sup>744</sup> ZOURABICHVILI, 2004: 20. “l'existence ne se produit pas sans se faire clinicienne d'elle-même, sans tracer la *carte* de ses impasses et de ses issues”. Itálico do autor.

por exemplo — institui, segundo este estudioso de Deleuze, uma duplicação que liberta uma visão em que o real e o imaginário se misturam. Essa visão revela-se, a partir dessa mistura confusa, uma zona de indiscernibilidade entre um sujeito e qualquer coisa. O sujeito vê-se misturado com essa coisa, segundo uma ligação intensiva entre afectos e singularidades.

O nosso constante sublinhar da experiência como impessoal ampara-se justamente com este argumento sobre a experiência real que o devir e o cristal do inconsciente traduzem. O dado dessa experiência não diz respeito “a um sujeito preexistente que abriria o campo, nem a formas ou funções que permitiriam a identificação das partes”.<sup>745</sup> A ilusão de uma preexistência surge do facto de que os dados da experiência possível precedem o acesso aos dados puros da experiência real, os quais, para Deleuze, se formam como *imagens-movimento*, isto é, movimentos e relações de movimentos, de diferentes gradientes de velocidade, lentidão e repouso entre os elementos que a compõem, totalmente independentes do sujeito que passa pela experiência. O sujeito está inserido no meio não o afectando, por isso, do exterior “no sentido em que [o] sujeito constituído reagiria ao que vê em função dos seus sentimentos e das suas convicções”.<sup>746</sup> Se é certo que uma criança experiente, passa pela experiência, vive cada experiência isenta das organizações resultantes dos esquemas miméticos, as imensas camadas ou estratos que constituem os nossos hábitos de resposta ao mundo, os nossos esquemas sensório-motores, não é menos verdade que o modo como somos afectados pelas experiências em nada perdeu o seu vigor. O que os esquemas miméticos promovem, por força da distribuição e estratificação «geológica» a que estamos sujeitos, é somente um encobrir das marcas e ligações dos dados da experiência real, que nada têm a ver com uma «história» do sujeito da experiência. O imediatismo com que somos afectados confunde-se com o imediatismo da força mimética e dos seus vários diagramas de estratificação, pelo que a ilusão de um sujeito preexistente e intencional se torna bem real obnubilando o impessoal da experiência, impessoal que Deleuze sublinha através do artigo indefinido, embora determinado, da libido e do devir.<sup>747</sup> Daí a importância da experimentação artística, tal como Deleuze a faz derivar a partir dos mapas intensivos das crianças, a experimentação recupera o fundo impessoal próprio da experiência:

“E como os trajectos não são mais reais do que os devires são imaginários, existe na sua reunião algo

<sup>745</sup> *Ibid.*: 21. “à un sujet préexistant qui ouvrirait le champ, ni à des formes ou des fonctions qui permettraient d'en identifier les parties”.

<sup>746</sup> *Ibid.* “au sens où un sujet constitué réagirait à ce qu'il voit en fonction de ses sentiments et de ses convictions”.

<sup>747</sup> DELEUZE, 1993b: 86. “Il est [o artigo indefinido] la détermination du devenir, sa puissance propre, la puissance d'un impersonnel qui n'est pas une généralité, mais une singularité au plus haut point: par exemple, on ne fait pas *le* cheval, pas plus qu'on n'imite *tel* cheval, mais on devient *un* cheval, en atteignant à une zone de voisinage où l'on ne peut plus distinguer de ce qu'on devient”. Itálico do autor.

de único que pertence apenas à arte. A arte define-se então como um processo impessoal onde a obra se compõe um pouco como um *cairn*, com as pedras transportadas por viajantes diferentes e por aqueles que vêm a ser (mais do que aqueles que vieram de ser), que dependem ou não de um mesmo autor”<sup>748</sup>.

Mas o que são, então, mais precisamente os devires? Como surgem? Qual a sua real importância para com o CsO, o corpo que temos vindo a apresentar e o corpo nas artes do corpo?

A realidade do devir, para Deleuze e Guattari, traduz a ideia bergsoniana das durações comunicantes exteriores ao animal humano. O devir não tem um sujeito distinto de si mesmo, nem um termo em si real, pois esse termo já está tomado num outro devir no qual é sujeito em devir coexistindo com o primeiro devir. Isto é, o animal humano devém animal, por exemplo, mas esse animal já está a devir-outro, que é real sem que o outro seja real. Assim, o devir escapa à evolução, se esta fôr tomada no sentido de uma dependência ou filiação, jogando-se antes na ordem da aliança e da simbiose. Trata-se de uma evolução comunicativa e contagiosa, uma «involução» que nada tem a ver com uma regressão e que conjuga elementos de heterogêneos de modo criativo. Outro aspecto bergsoniano do devir é o de caracterizar uma multiplicidade. Por exemplo, num devir-animal o que interessa para os autores é a questão como ele congrega uma matilha, mais do que se ater às características do animal, as suas formas e funções extraídas dele e reconduzidas para a classificação do animal humano. Interessa-lhes bem mais como essa matilha se move, se expande, se propaga, como ocupa um espaço, como contagia, como faz o povoamento de um território, por outras palavras, como as multiplicidades de um devir entram em relação com as multiplicidades de cada um, como os afectos de um certo trajecto se relacionam com os nossos afectos, “[pois] o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, *ele é a efectuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu*”<sup>749</sup>.

A matilha opõe-se aos dois tipo de animais que geralmente são capturados pelo dispositivo clínico e pelo dispositivo político. Por um lado, temos o animal familiar ou individuado da psicanálise, totalmente pessoais e apropriados, onde encontramos por trás deles as figuras familiares e triangulares, por outro, temos os animais classificativos ou de Estado dos mitos, séries, estruturas, arquétipos e modelos.<sup>750</sup> Porém, como nos lembram, não há um animal específico para cada

<sup>748</sup> *Ibid.*: 87. “Et comme les trajets ne sont pas plus réels que les devenirs ne sont imaginaires, il y a dans leur réunion quelque chose d'unique qui n'appartient qu'à l'art. L'art se définit alors comme un processus impersonnel où l'œuvre se compose un peu comme un *cairn*, avec les pierres apportées par différents voyageurs et devenants (plutôt que revenants) qui dépendent ou non d'un même auteur”.

<sup>749</sup> *Ibid.*: 294. “Car l'affect n'est pas un sentiment personnel, ce n'est pas non plus un caractère, c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi”. Itálico nosso.

<sup>750</sup> Como exemplo chamamos a atenção para a bela conferência proferida por Jacques Derrida na cidade de Coimbra, em 2003, *Le souverain Bien ou Être en mal de souveraineté* (2004), a qual trata da questão da soberania, como o

apropriação, qualquer um pode ser tratado segundo os três modelos. O que da matilha se releva contrariamente às duas outras configurações, é o seu modo epidémico de propagação ou contágio em relação à filiação, hereditariedade ou reprodução sexual; “o contágio, a epidemia coloca em jogo termos inteiramente heterogêneos (...). Combinações que não são genéticas nem estruturais, inter-reinos, participações contra a natureza, mas a Natureza só procede assim, contra si mesma [como com os híbridos]”.<sup>751</sup> Razão talvez maior da matilha se opôr aos animais de família ou de estado é o facto de ela, para os autores, apresentar diferenças de natureza. Ou seja, a matilha não é um estado anterior de organização social do animal, como se numa série, em que evoluiria para a organização familiar e posteriormente de estado. A matilha tem todo um outro regime, todo um outro agenciamento de formas de conteúdo e de expressão, o que a torna como uma realidade dupla, do animal e do devir-animal do animal humano e o contágio de que ela é capaz é a sua plena força de movimento, de propagação territorial, bem como o modo como o animal povoa o animal humano e ele, levado no seu devir-animal, povoa.

Mas a multiplicidade igualmente inclui um indivíduo excepcional com o qual se deve procurar fomentar uma aliança a fim de se criar um devir; essa figura é o *anómalo*:

“(...) todo o Animal tem o seu Anómalo. Entendamos: todo o animal tomado na sua matilha ou sua multiplicidade tem o seu anómalo. Pôde-se observar que a palavra «anómalo», adjectivo que caiu em desuso, tinha uma origem muito diferente de «anormal»: a-normal, adjectivo latino sem substantivo, qualifica o que

---

título indica, mas muito através da figura do animal no discurso político, o lugar *preocupado* no discurso político por um discurso zoo-político, em particular o lobo e a frase idiomática “à pas de loup” (a passo de lobo), que silenciosamente, de mansinho, a *passo* de lobo, introduz o advérbio de negação *não*, tomando o lobo uma posição autoritária semelhante ao não silencioso do nome do Pai de Lacan (nom du Père). O lobo representa, então, não só um animal de Estado na relação entre a besta e o soberano, como também veste a pele de cordeiro do animal psicanalítico: “Cela pour dire que là où les choses s'annoncent «à pas de loup», il n'y a pas encore le loup, pas de loup réel, pas de loup dit naturel, pas de loup littéral. Il n'y a pas encore de loup là ou les choses s'annoncent «à pas de loup». Il y a seulement un mot, une parole, une fable, un loup de fable, un animal fabuleux, voire un fantasme (*fantasma* au sens du revenant, en grec; ou phantasme au sens énigmatique de la psychanalyse, au sens par exemple où un *totem* correspond à un phantasme); il y a seulement un autre «loup» qui figure autre chose — autre chose ou quelqu'un d'autre, l'autre que la figure fabuleuse du loup viendrait, comme un substitut ou un suppléant métonymique, à la fois annoncer et dissimuler, manifester et masquer” (p. 28). Chamamos igualmente a atenção para o artigo BEAULIEU, 2011, na qual, analisando as posições de Deleuze e Guattari, quanto aos devires, nos dá conta de uma possível leitura para uma filosofia do ambiente deleuzo-guattariana, bem como das posições críticas, como a de Donna Haraway, baseado no seu livro *When species meet* (2008). A autora do manifesto Cyborg afirma que o pensamento de Deleuze e Guattari “is anthropocentric and unsuccessful at overcoming the great divide between human and animal. Their metaphysical standpoint on the animal keeps them from building a concrete relationship with the animal founded on curiosity, emotions, and the respect for differences. (...) they understand nothing of the emotional value of exchanges with companion animals, etc. In sum, Haraway counters —becoming-animal with a —becoming with animals. (BEAULIEU, 2011: 80).

<sup>751</sup> DELEUZE e GUATTARI, 1980: 295-296. “la contagion, l'épidémie met en jeu des termes tout à fait hétérogènes (...). Des combinaisons qui ne sont ni génétiques ni structurales, des inter-règnes, des participations contre nature, mais la Nature ne procède qu'ainsi, contre elle-même”.

não tem regra ou o que contradiz a regra, enquanto que «a-nomalia», substantivo grego que perdeu o seu adjectivo, designa o desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta da desterritorialização. O anormal só pode definir-se em função das características, específicas ou genéricas; mas o anómalo é uma posição ou um conjunto de posições em relação a uma multiplicidade.”<sup>752</sup>

Se o anómalo, no seio de uma matilha, por exemplo, pode tomar a posição alfa, ou mesmo o solitário que acompanha de longe, o mesmo não significa que ele congrega alguma preferência, ou carrega em si todas as características perfeitas de todos os membros, ser o modelo ou exemplo. Pelo contrário, o anómalo é estritamente um ser de afectos, a-subjectivado e a-significante. Ele caminha na fronteira, no entre-dois, “é um fenómeno de borda”,<sup>753</sup> das margens, o limite intensivo de uma multiplicidade. Como assim? Deleuze e Guattari propõem a seguinte definição hipotética de multiplicidade: o conjunto que a multiplicidade compõe está limitada por uma borda que limita linhas e dimensões intensivas, em «intensão», ao invés de incluir elementos ou características compreensivas em extensão; uma multiplicidade é a-centrada mas limitada por uma borda como a sua mais extrema dimensão envolvendo todas as outras, a partir da qual, saindo fora, se entra numa outra multiplicidade, numa outra natureza. A borda está incessantemente a ser produzida, tanto pelo chefe da matilha quanto por um outro membro qualquer, que traça uma linha que divide, quebra, força o movimento de toda a matilha (tal como os enxames ou cardumes). Mas também pode ser produzida por um ser exterior, o a-bandonado, ou um proponente a ser integrado.

Esta relação com o anómalo traça, desenha, igualmente, uma política do devir, produz um agenciamento de enunciação como forma de expressão dos grupos minoritários, dos corpos marginalizados, revoltados, oprimidos, os quais não deixam, todavia, de ser capturados pelos dispositivos familiares, médicos, estatais, ou pela máquina que hoje mais sabe capturar. Melhor dizer, a que mais habilmente é capaz de aproveitar toda e qualquer linha de fuga em prol da mercantilização da imagem. Essa máquina, que antes se aliava na busca da proeminência de uma classe burguesa e sua luta pela individualização, linhas que passavam também pelas figuras dos dândis, soube democratizar-se bebendo dos nervos fulcrais do ilusionismo de uma certa liberdade, a máquina abstracta e demoníaca com o fundo mais teológico e teleológico, porque apela à

<sup>752</sup> *Ibid.*: 298. “tout Animal a son Anomal. Entendons: tout animal pris dans sa meute ou sa multiplicité a son anomal. On a pu remarquer que le mot «anomal», adjectif tombé en désuétude, avait une origine très différente de «anormal»: a-normal, adjectif latin sans substantif, qualifie ce qui n'a pas de règle ou ce qui contredit la règle, tandis que «an-omalie», substantif grec qui a perdu son adjectif, désigne l'inégal, le rugueux, l'aspérité, la pointe de déterritorialisation. L'anormal ne peut se définir qu'en fonction de caractères, spécifiques ou génériques; mais l'anomal est une position ou un ensemble de positions par rapport à une multiplicité”.

<sup>753</sup> *Ibid.*: 299. “phénomène de bordure”.

construção de uma imagem dita o mais próxima possível da «essência» de cada um: a *moda*. Nada escapa à máquina da moda e às suas manipulações, nem mesmo uma filosofia, como ironicamente assevera Žižek quanto ao pensamento de Deleuze e Guattari.<sup>754</sup>

Um recente texto de Patricia MacCormack, incluso no volume colectivo *Deleuze and the Body*, procura, com extrema mestria argumentativa no uso do pensamento de Deleuze e Guattari, problematizar as auto-transformações físicas, entendendo “o corpo modificado como um entre-dois, um conceito que negocia e transgride os discursos da carne significada e subjectivada, para criar um novo conceito de corpo enquanto liminar”.<sup>755</sup> O que está em questão neste artigo é não só o corpo modificado como um corpo entre-dois mas, seguindo os exemplos apresentados pela filósofa do *homem-gato* e do *homem-lagarto*, também do devir. O que não nos leva a concordar completamente com a autora é o facto de que esse devir passa, precisamente, por uma *mimésis* à qual o devir se opõe. Essas modificações bebem ainda de uma aproximação a uma «essência» oculta. A sua tentativa de destronar o Eu e uma subjectividade pelo excesso e a radical ênfase de tornar todos os corpos “como acontecimentos estéticos que podem experimentar e ser experimentados através de zonas ou dobras de proximidade”,<sup>756</sup> não só cai no campo da representação, como acutilam a subjectividade e o Eu fixo. Mesmo a sua defesa política da tatuagem, reconhecendo haver ainda muita opressão e discriminação, não nos parece suficiente comparada com a realidade e o avanço dessa moda nos corpos. Raro será um dia um corpo sem tatuagem, piercing, sem qualquer modificação.

Deleuze e Guattari não deixaram de nos avisar de todos os riscos. Um deles, por exemplo, é a demasiada relevância quanto ao devir-animal, quando o devir parece problematizar todo o corpo minoritário, passando pelo devir-mulher, devir-criança, devir-mineral, elementar, molecular, imperceptível, etc.<sup>757</sup> O que está em questão, portanto, é sempre o devir, a passagem de uma multiplicidade a uma outra traçando uma *fibra*, como a linha de borda que se vai anelando de multiplicidade para multiplicidade, linha do Universo, linha de vida ou linha de morte, a desterritorialização de uma subjectividade e de uma significância. Um dos erros dessa relevância no devir-animal é crer que, entre as passagens ou transformações nos vários devires, subjaz uma ordem lógica, quando na verdade “[cada] multiplicidade é simbiótica e reúne no seu devir animais,

<sup>754</sup> Vd. por exemplo o capítulo “Quand un yuppie lit Deleuze” in ŽIŽEK, 2003: 219-224.

<sup>755</sup> MACCORMACK in AAVV, 2011: 188. “the modified body as an in-between, a concept which negotiates and transgresses discourses of signified flesh and subjectivity to create a new concept of the body as liminal”.

<sup>756</sup> *Ibid.*: 198. “as aesthetic events which can experience and are experienced through zones or folds of proximity”.

<sup>757</sup> Laura Cull pergunta-nos, na sua obra *Theatres of Immanence*: “we need to explore *if, how and why* Deleuze and Guattari’s ontology of the becoming of bodies does not constitute a universalization of a specifically white, Western male experience in a manner that homogenizes the difference of other corporealities.” (2013: 106).



vegetais, microorganismos, partículas loucas, toda uma galáxia”.<sup>758</sup> O encontro com o «outro» no devir segue uma condição alógica, ele próprio um acontecimento imprevisível e a linha que se cria sem se conhecer o caminho, própria de uma experimentação, corre o risco incessante de ser apanhada pelos dispositivos, ou tornar-se suicidária, mas “é em cada caso que se dirá se a linha é consistente, isto é, se os heterogéneos funcionam efectivamente numa multiplicidade de simbiose, se as multiplicidades se transformam efectivamente em devires de passagem”.<sup>759</sup>

A questão do devir é a mesma do CsO: *experimentação*.<sup>760</sup> E para essa experimentação Deleuze e Guattari propõem um critério que deve ser aplicado um pouco ao jeito estóico do *kairos*. Esses critério tem a ver com a aparente redução de dimensões das multiplicidades. Como se processa? O seu início dá-se com a projecção de um plano de consistência no qual todas as multiplicidades são estendidas, fazendo com que todas as bordas se entrecruzem de modo a criar uma linha quebrada. Proporciona-se assim uma aparente redução das dimensões, “pois ele recolhe as todas à medida que se inscrevem nele *multiplicidades planas* e, no entanto, com *dimensões crescentes ou decrescentes*”.<sup>761</sup> A redução, propriamente, é o recorte nas *n* multiplicidades e dimensões, a linha de intersecção que possibilita a coexistência no plano. Assim, o plano define-se, então, como “a intersecção de todas as formas concretas”,<sup>762</sup> todos os devires ficam retidos no plano e sobre ele, nele, traçam as suas linhas de fuga. É o processo pela qual todas as formas concretas se tornam imperceptíveis, todos os devires se tornam devir-imperceptível finalmente visto e ouvido.

<sup>758</sup> DELEUZE e GUATTARI, 1980: 306. “Chaque multiplicité est symbiotique, et réunit dans son devenir des animaux, des végétaux, des micro-organismes, des particules folles, toute une galaxie”.

<sup>759</sup> *Ibid.*: 307. “c'est dans chaque cas qu'on dira si la ligne est consistante, c'est-à-dire si les hétérogènes fonctionnent effectivement dans une multiplicité de symbiose, si les multiplicités se transforment effectivement dans les devenirs de passage”.

<sup>760</sup> Concordamos neste ponto com Laura Cull e Alain Beaulieu. CULL, 2013: 110. “Humans and nonhuman animals are not ontologically different in kind, with the former transcending the latter; rather, they differ in terms of what their bodies can do, in terms of their affects, which includes the relationship their bodies have to *duration*. Above all, I will suggest, becoming-animal in performance involves embodying new ways of being in time and, in doing so, exploring how we might expand, extend or otherwise alter our human powers of perception and sensation alongside those of nonhuman animals.”; BEAULIEU, 2011: 85-86. “I believe that it is still possible to avoid this power dynamic grounded in anthropocentric domination (*potestas*) by conceiving of the scientification of the becoming-animal in terms of an immanent exchange of the capacities of affectability (*potentia*), since what matters in becomings-animal is to unlearn physical and emotional habits in order to expand the world's experience. This would contribute to humans changing their perception of their relationships with themselves, with other bodies, and with their environment”.

<sup>761</sup> DELEUZE e GUATTARI, 1980: 307. “car il les recueille toutes à mesure que s'inscrit sur lui des *multiplicités plates*, et pourtant à *dimensions croissantes ou décroissantes*”. Itálico dos autores.

<sup>762</sup> *Ibid.*: 308. “l'intersection de toutes les formes concrètes”.

### 8.5. Corpo e *hecceidade*.

O devir também se opõe determinantemente à noção de essência, ou à de formas essenciais. O devir-animal do animal humano não afirma uma plena transformação do animal humano no animal, antes declara haver no devir uma realidade demoníaca, um transporte de humores, afectos, outros corpos, por um lado e, por outro, a acentuação de *hecceidades* que concebem individuações no sujeitos. Entendemos o demoníaco como o que define a dimensão de mistura de elementos que caracteriza um corpo e suas forças, afectando directamente qualquer tentativa de postulação de uma essência pura.<sup>763</sup> Enquanto que as *hecceidades*, tomadas como a individuação de formas acidentais, derrubam a teleologia das formas essenciais e dos sujeitos determinados. As *hecceidades* são composições intensivas de afectos e velocidades, a individuação de gradientes, singularidades. Porque ou como estas formas acidentais depõem as formas essenciais e os sujeitos determinados? E o que são estas individuações? E que relação estabelecem com um corpo? Encontramos neste conceito de *hecceidade* a continuação da definição de um corpo que se afasta do organismo e do objecto mecânico envolvente de uma substância essencial. Dizem-nos Deleuze e Guattari:

“Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, *um corpo define-se somente por uma longitude e uma latitude*: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais.”<sup>764</sup>

Creemos, pela nossa parte, que o produto geométrico que se proporciona com uma certa longitude e latitude se trata do produto de consumo que um eu consome e se consome, um estado intensivo que produz um eu num tempo e num espaço resultante da produção desejante. A latitude e a longitude são determinações intensivas, temporais e espaciais, da cartografia produzida por um corpo segundo as experiências que vai tendo, pelas conexões que vai realizando. Se, por um lado,

<sup>763</sup> BEAULIEU, 2011: 77. “Here, —demon should not be understood as —mischievous spirit, but rather in the Greek sense of *daímon*: situated in between the world of the living (states-of-beings) and some kind of suprasensible world (immanent to the first world) that, according to Deleuze and Guattari, is made up of inorganic life, affects, and impersonal forces”.

<sup>764</sup> *Ibid.*: 318. “Un corps ne se définit pas par la forme qui le détermine, ni comme une substance ou un sujet déterminés, ni par les organes qu'il possède ou les fonctions qu'il exerce. Sur le plan de consistance, *un corps se définit seulement par une longitude et une latitude*: c'est-à-dire l'ensemble des éléments matériels qui lui appartiennent sous tels rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur (longitude); l'ensemble des affects intensifs dont il est capable, sous tel pouvoir ou degré de puissance (latitude). Rien que des affects et des mouvements locaux, des vitesses différentielles”. Itálico dos autores.

estas singularidades são recolhidas pela *mimésis* conduzindo à produção de um eu determinado, uma subjectividade, uma individuação afectada por todos os dispositivos do *socius*, por outro lado, elas determinam o fundo real de toda a experiência que não deixa nunca de vibrar uma vez inscritas no corpo. Elas têm uma certa liberdade de movimento, essas singularidades, no singrama e são à vez (re)capturadas ora pela *mimésis*, quando esta se encontra sujeita à pressão dos dispositivos, ora pela *poiésis*, quando mergulhamos na experimentação, na construção de um plano de consistência, de um CsO.

As *hecceidades* são individualizações porque são determinadas, embora indefinidas, pelo que não se confundem com a individualidade de uma certa coisa ou sujeito. A diferente captura destas *hecceidades* definem tempos diferentes, porque são lançadas para outros planos. De um lado, o plano de *uma vida (poiésis)*, do outro, o plano *do* sujeito que leva uma vida (*mimésis*). Um e outro plano instauram, ou são motridos pelo seu tempo, *Aion* e *Cronos*. Um, o tempo da experiência real como a entendemos, estrita relação de movimento e repouso, traços intensivos, flutuações de afectos, o instante do acontecimento de um “já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai passar-se e acaba de se passar”.<sup>765</sup> Outro, o tempo cronológico, pautado, marcado, medido, fixante, que enclausura toda a potência de *uma vida*, “desenvolve uma forma e determina um sujeito”.<sup>766</sup> A beleza de uma vida, ou o grande martírio para muitas outras,<sup>767</sup> é que todos nós somos *hecceidades* e constituídos por elas. Daí que a luta política não deve passar pela afirmação do indivíduo, nem mesmo pela massa ou multidão, mas pela afirmação da singularidade, *uma vida* a-subjectivada e a-significante plena de sentido e a ser criada a cada vez. A luta pelo indivíduo é precisamente a oferta ilusória de liberdade oferecida pelo sistema em que já vivemos. Nós já somos uma *hecceidade*, um corpo é um acontecimento, efectuação e contra-efectuação de *uma vida*, mas reduzida — mesmo as vidas «elevadas» — à mais baixa e miserável potência — pouco nos separa dos actores de Tadeusz Kantor ou dos seus objectos cénicos, tidos pelo encenador polaco como reveladores da *mais baixa realidade*. E mesmo que não

<sup>765</sup> *Ibid.*: 320. “déjà-là et un pas-encore-là, un trop-tard et un trop-tôt simultanés, un quelque chose à la fois qui va se passer et vient de se passer”.

<sup>766</sup> *Ibid.* “développe une forme et détermine un sujet”.

<sup>767</sup> Que não se entenda com esta afirmação um possível desinteresse para com vidas totalmente espoliadas das suas possibilidades, vidas já presentes ou quando ainda mal nasceram. Cada corpo está inserido em planos diferentes, os quais determinam para uma vida determinadas condições sociais, políticas, económicas, que ora a reduzem à situação que o situacionista Raoul Vaneigem caracterizou por *sub-vida (sous-vie)*, uma vida mortificada, uma vida tão próxima da morte que não vale a pena de ser vivida, ora estão elevadas ao ponto de serem quase intocáveis (não no sentido hindu do termo), encontrando-se e alimentando o mais das vezes, por todos os meios possíveis, nesse patamar à custa de um sistema auto-suficiente, parecendo quase impossível de eliminar de tão entranhado estar em todas as vidas, pois só um «salto do espírito» o pode derrubar (daí a força do verso de Cesariny: *todos sem excepção têm a máxima culpa*).

nos reconhecamos como tal, como *hecceidades*, podemos sempre, melhor será dizer devemos sempre transformarmo-nos para vir a sê-la. Porém, avisam-nos Deleuze e Guattari, que não se acredite:

“que a hecceidade consista simplesmente num cenário ou num fundo que situaria os sujeitos, nem em apêndices que segurariam as coisas e as pessoas no chão. É todo o agenciamento em seu conjunto individuado que é uma hecceidade; é ele que se define por uma longitude e uma latitude, por velocidades e afectos, independentemente das formas e dos sujeitos que pertencem tão somente a outro plano. É o próprio lobo, ou o cavalo, ou a criança que param de ser sujeitos para se tornarem acontecimentos em agenciamentos que não se separam de uma hora, de uma estação, de uma atmosfera, de um ar, de uma vida.”<sup>768</sup>

Mas o que significa ser-se já *hecceidade*? E o que significa estar já tomado num agenciamento? Os autores dizem-nos, é preciso distinguir *hecceidades* de *agenciamentos*, ou seja um corpo reconhecido enquanto latitude e longitude, de uma parte e, de outra, *hecceidades* de inter-agenciamentos, sendo estes o cruzamento de latitudes e longitudes e nos quais se marcam potencialidades e devires. Trata-se, realmente, de ser-se outra coisa que uma substância subjectivada e significativa, uma essência ou sujeito determinado e de uma radicalidade colhida em Espinosa.

Um individuo é definido como uma multiplicidade infinita tomado num plano de consistência (Natureza) perfeitamente individuado mas entendido como uma multiplicidade de multiplicidades. Os corpos não têm nem formas nem funções e distinguem-se, como já vimos, pelas suas relações de movimento e repouso, os seus graus de velocidade e lentidão. Aí a Natureza, na leitura deleuzo-guattariana, é concebida como uma imensa Máquina Abstracta, “no entanto real e individual, cujas peças são os agenciamentos ou os indivíduos diversos que agrupam, cada um, uma infinidade de partículas sob uma infinidade de relações mais ou menos compostas”.<sup>769</sup> A unidade desse plano de consistência da Natureza percorre todos os elementos que o compõem, desde os seres inanimados aos animados, definindo-se a unidade como um plano de extensão que engloba e secciona todas as formas, imensa máquina de todas as funções, que aumenta ou diminui segundo as dimensões, composta de multiplicidades e indivíduos. O plano diz então o Ser Uno, um só e mesmo

<sup>768</sup> *Ibid.*: 320-321. “que l'hecceité consiste simplement dans un décor ou dans un fond qui situerait les sujets, ni dans des appendices qui retiendraient au sol les choses et les personnes. C'est tout l'agencement dans son ensemble individué qui se trouve être une heccéité; c'est lui qui se définit par une longitude et une latitude, par des vitesses et des affects, indépendamment des formes et des sujets qui n'appartiennent qu'à un autre plan. C'est le loup lui-même, ou le cheval, ou l'enfant qui cessent d'être des sujets pour devenir des événements, dans des agencements qui ne se séparent pas d'une heure, d'une saison, d'une atmosphère, d'un air, d'une vie”.

<sup>769</sup> *Ibid.*: 311. “pourtant réelle et individuelle, dont les pièces sont les agencements ou les individus divers qui groupent chacun une infinité de particules sous une infinité de rapports plus ou moins composés”.

sentido de todo o múltiplo e de tudo o que difere, já não unidade de substância mas “infinidade das modificações que são partes umas das outras sobre esse único e mesmo plano de vida”.<sup>770</sup>

É com este fundo que queremos tomar o Corpo enquanto *vida*, ele é uma secção desse plano maior. Muito menos uma organização do que uma composição, complicação de dobras e desdobras, colhido num agenciamento, uma *hecceidade* e constituído por elas. A sua longitude significa o conjunto de partículas que o compõem segundo uma determinada relação e cada conjunto uma parte de múltiplos conjuntos dependente da composição de um agenciamento individuado. A sua latitude, o conjunto de afectos de que é capaz segundo os limites do grau de potência que uma relação o conduz, o modifica. Essas relações, para Deleuze e Guattari, “correspondem a intensidades que o afectam, aumentando ou diminuindo a sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou das suas próprias partes”.<sup>771</sup> Definir o corpo pelas suas longitudes e latitudes, ou seja, pela composição dos seus elementos em determinados agenciamentos e pelas suas relações intensivas e afectos, é procurar pensar as possibilidades do corpo para além das limitações organizativas e funcionais, bem como as suas potencialidades do ponto de vista ético e não fisiológico, isto é, não limitar o corpo a um mundo determinado por um conjunto de afectos, mas promover encontros e composições, abrir o seu campo de relações ao indeterminado que escapa às regulações fisiológicas, construir mapas intensivos, traçar as suas linhas de devir.

Usando esses dois termos que Deleuze e Guattari caracterizam a vida de uma carraça, o de um *limite óptimo* e um *limite péssimo*, digamos que um corpo tomado, regulado, manipulado, transformado pelo *socius* e suas máquinas e dispositivos de controlo, delimitadas e reduzida as suas potências ao fisiológico, aquilo que apresentámos como corpo-quotidiano, é o limite péssimo de um Corpo. Enquanto que um corpo que se engaja numa *ascética*, numa prática, em experimentações, num trabalho continuado de expansão do seu estado de *atenção* às pequenas-percepções, procurando modos diferentes de proporcionar encontros, estabelecer novas composições, construindo novos mapas intensivos, é o limite óptimo de um Corpo, o qual se caracteriza por uma despersonalização, para nós uma condição capital.

A despersonalização deve ser entendida como todo o processo de eliminação das diversas subjectividades que fecham as relações, esse *eu* que se afigura inato, substancial, estritamente determinado pelo *socius*, por toda uma cultura que o reifica e o toma como fixo, um monólito. É certo que temos de preservar, como afiançaram Deleuze e Guattari, um eu, mesmo na produção do

<sup>770</sup> *Ibid.* “infinité des modifications qui sont parties les unes des autres sur ce seul et même plan de vie”.

<sup>771</sup> *Ibid.*: 314. “correspondent des intensités qui l'affectent, augmentant ou diminuant sa puissance d'agir, venant des parties extérieures ou de ses propres parties”.

CsO, mas contrariamente às reivindicações políticas, que consideram como primordial a afirmação do eu crido negado no capitalismo, para nós é fundamental o seu desmantelamento e a conquista da singularidade com o seu espaço de expressão, à semelhança do que Deleuze diz quanto ao processo de Bacon, arrancar o figural ou a figura ao figurativo, chegar à *hecceidade*, alcançar essa composição em que somos *uma vida* no mesmo plano de vida que todos os que compõem a Natureza (que não será, necessariamente, um retorno a um primitivismo), chegar a esse ponto, para nós uma bela definição de anarquia, em que “[o] clima, o vento, a estação, a hora não são de uma natureza diferente das coisas, dos bichos ou das pessoas que os povoam, os seguem, dormem neles ou neles acordam”.<sup>772</sup>

Ser-se uma *hecceidade*, portanto, estar no meio de um plano de conteúdo e de um plano de expressão composto por nomes próprios, verbos no infinitivo e artigos indefinidos, condição de uma semiótica liberta de significâncias e subjectividades. O verbo no infinitivo, como já se viu, é condição do Acontecimento, o tempo do instante, de Aion, puro devir, o qual se pauta pelas relações de velocidade e lentidão independente das regulações e valores cronológicos ou cronométricos, do tempo de Cronos formador do ser enquanto verbo.<sup>773</sup> O nome próprio não indica um sujeito, uma natureza distinta da Forma ou limite classificativo dessa Forma, como nos dizem os autores, mas o agente do acontecimento, do devir, a toponímia de uma latitude e de uma longitude. O nome próprio deve caracterizar a efectuação e contra-efectuação de um acontecimento, bem como a composição de relações de movimentos e afectos que as constituem. Contrariamente ao entendimento de que um artigo indefinido caracteriza uma indeterminação na sua individualização, Deleuze e Guattari afirmam que este, na verdade, só é indeterminado quando aplicado a um sujeito determinável. Porém quando introduz a *hecceidade* ou acontecimentos “cuja individuação não passa por uma forma e não se faz por um sujeito”,<sup>774</sup> o artigo e o pronome indefinido conquistam a sua máxima determinação, pois os elementos agenciados encontram a sua individuação independente da forma e da subjectividade, como também evita a significância.

Mas para sermos uma *hecceidade* é necessário empreendermos na construção de um outro modo de existência, um *êthos*, o qual passa pela experimentação da criação de um plano de imanência oposto ao plano de transcendência, o plano que usualmente habitamos. Digamos que o plano transcendental é o que reduz o corpo à condição que denominamos de *corpo-quotidiano*,

<sup>772</sup> *Ibid.*: 321. “Le climat, le vent, la saison, l'heure ne sont pas d'une autre nature que les choses, les bêtes ou les personnes qui les peuplent, les suivent, y dorment ou s'y réveillent”.

<sup>773</sup> *Ibid.*: 322. “le verbe «être» est précisément le seul qui n'ait pas d'infinitif, ou plutôt dont l'infinitif ne soit qu'une expression vide indéterminée, prise abstraitement pour désigner l'ensemble des modes et temps définis”.

<sup>774</sup> *Ibid.*: 323. “dont l'individuation ne passe pas par une forme et ne se fait pas par un sujet”.

enquanto que o plano imanente é o que conduz o corpo à dimensão *extra-quotidiana*, transformação que, tal como temos vindo a esclarecer, depende de uma constante prática de experimentação do corpo através da expressão artística tida enquanto *ascese*. Contudo, como nos esclarecem os autores, são duas maneiras de conceber o plano. São o mesmo plano tomado segundo modos diferentes e apresentando resultados diferentes. Ou seja, não deixa de ser o mesmo corpo, mas, produzindo e sendo igualmente produto de um certo plano, o seu *êthos* é transformado diferentemente.

O plano transcendental, o qual se apresenta como a concepção mais dominante no que se trata ao corpo, dá-se como um plano oculto. Infere-se, induz-se ou conclui-se, não por se dar ele próprio aos sentidos, mas, antes, dando o que o constitui aos sentidos. Ele é um plano de organização ou de desenvolvimento, “estrutural ou genético, e os dois ao mesmo tempo, estrutura e génese, plano estrutural das organizações formadas com os seus desenvolvimentos, plano genético dos desenvolvimentos evolutivos com as suas organizações”.<sup>775</sup> É o plano que determina, quer o desenvolvimento das formas, quer a formação de sujeitos, segundo a fórmula de uma ocultação de uma estrutura tida por originária e o secretismo de um significante de origem necessário à formação do sujeito, ocultação e secretismo que subjugam um corpo a um estado inferior e dependente relativamente a essa origem. O plano está para além do corpo e ele só tem contacto através do que o plano lhe dá, razão pela qual Deleuze e Guattari o caracterizam como teleológico e transcendente:

“É um plano de analogia, seja porque assinala o termo eminente de um desenvolvimento, seja porque estabelece as relações proporcionais da estrutura. Pode estar no espírito de um deus, ou num inconsciente da vida, da alma ou da linguagem: ele é sempre concluído dos seus próprios efeitos. É sempre inferido. *Mesmo que o digamos imanente*, ele só o é por ausência, analogicamente (metaforicamente, metonimicamente, etc.).”<sup>776</sup>

O plano de transcendência é um plano regido pela *mimésis*. Outro é o plano de imanência, não se pautando pelas formas e desenvolvimentos, nem por sujeitos, suas formações e organização, já não estabelece como prévio uma estrutura ou uma génese. Nele somente relações de movimento e

<sup>775</sup> *Ibid.*: 325. “structural ou génétique, et les deux à la fois, structure et genèse, plan structural des organisations formées avec leurs développements, plan génétique des développements évolutifs avec leurs organisations”.

<sup>776</sup> *Ibid.* “C'est un plan d'analogie, soit parce qu'il assigne le terme éminent d'un développement, soit parce qu'il établit les rapports proportionnels de la structure . Il peut être dans l'esprit d'un dieu, ou dans un inconscient de la vie, de l'âme ou du langage: il est toujours conclu de ses propres effets . Il est toujours inféré. *Même si on le dit immanent*, il ne l'est que par absence, analogiquement ( métaphoriquement, métonymiquement, etc.).” Itálico dos autores. Como se poderá observar, este plano corresponde ao tipo de relações animal-animal/animal humano-animal desenvolvidas por certas teorias criticadas pelos dois autores e apresentadas anteriormente, o de um certo evolucionismo, de Jung e de Lévi-Strauss, que estabeleciam para essas relações os modelos seriais e estruturais.

seus graus intensivos de todos os elementos relativamente não formados mas individuados. Plano habitado por *hecceidades*, afectos, indivíduos a-subjectivados e a-significantes, agrupando-se por agenciamentos colectivos; plano de acontecimentos e composições de potências, ou nas palavras dos autores: “[nada] se desenvolve, mas coisas acontecem com atraso ou adiantadas, e formam esse ou aquele agenciamento. Nada se subjectiva, mas *hecceidades* formam-se conforme as composições de potências ou de afectos não subjectivados”.<sup>777</sup> A este plano Deleuze e Guattari igualmente denominam por plano de Natureza, embora nele nenhuma diferença se produz entre natural e artificial. É estritamente imanente, pois nenhuma dimensão se suplementa ao que ele já contém, nada está para além dele, pelo que suas dimensões não se regulam por uma dimensão exterior e oculta pautando o modo dele se dar, se compôr. Conquanto não haja dimensão exterior, as suas dimensões não deixam de crescer sem que ele perca a sua *planitude*, a sua imanência. Ele expande-se por proliferação, povoamento ou contágio, não de forma evolutiva ou regressiva (que seria a sua submissão a um plano exterior, para além dele), mas bem por involução, na qual os agenciamentos se formam e se dissolvem “para libertar tempos e velocidades. É um plano fixo (...). Fixo não quer dizer aqui imóvel: é o estado absoluto do movimento tanto quanto do repouso sobre o qual se desenham todas as velocidades e lentidões relativas e nada além delas”.<sup>778</sup>

Assim, o plano de imanência dá-se a si e o que nele se dá a um corpo ao mesmo tempo. O corpo está nele, é produzido por ele (acontecimento composto por vários agenciamentos, relações de movimento e afectos) e produz igualmente o plano, é um plano de criação, de *poiésis*. É o plano em que um corpo desconstrói os seus estratos, se liberta das suas formas significantes e formações subjectividades para devir com o plano, com os agenciamentos, tornar-se *hecceidade*.

A distinção entre planos, por mais que se oponham, é bastante imprecisa — abstracta, nas palavras dos autores — tanto quanto essa passagem de um corpo-quotidiano para um corpo-extra-quotidiano. Trata-se do mesmo plano, ou do mesmo corpo; e, tal como nos dizem, “não paramos de passar de um ao outro, por graus insensíveis e sem sabê-lo, ou sabendo só depois. (...) não paramos de reconstruir um no outro, ou de extrair um do outro”.<sup>779</sup> Podemos empreender-nos numa prática ascética de experimentação cujo propósito é a desestratificação da subjectividade e das formas significantes, um processo através de técnicas que transformam as nossas percepções e estado de

<sup>777</sup> *Ibid.*: 326. “Rien ne se développe, mais des choses arrivent en retard ou en avance, et forment tel ou tel agencement d'après leurs compositions de vitesse. Rien ne se subjective, mais des heccéités se forment d'après les compositions de puissances ou d'affects non subjectivés”.

<sup>778</sup> *Ibid.* “C'est un plan fixe,(...). Fixe ne veut pas dire ici immobile: c'est l'état absolu du mouvement autant que du repos, sur lequel se dessinent toutes les vitesses et lenteurs relatives et rien qu'elles”.

<sup>779</sup> *Ibid.*: 330. “on ne cesse de passer de l'un à l'autre, par degrés insensibles et sans le savoir, ou en ne le sachant qu'après. (...) on ne cesse de reconstituer l'un sur l'autre, ou d'extraire l'un de l'autre”.



atenção, expandido-o e dilatando a atenção às pequenas-percepções, compondo novos agenciamentos que subvertem os dispositivos que nos formaram e organizaram de acordo com o *socius* a que estamos imersos, todo um plano de imanência ou de consistência que promove o devir de um corpo. Porém, essa *ascese* pode reverter num novo plano de transcendência, criar novas estratificações, uma subjectividade como máquina suicidária que destrói o plano de imanência, a experimentação torna-se um modo organizativo e de desenvolvimento, ou seja, esse próprio perigo apontado por Deleuze e Guattari quanto ao CsO.

Enquanto o modo de um plano se traça o outro, sub-repticiamente, se instala e trabalha com ele, sobre ele, debaixo dele. Sobre o plano de imanência, seus agenciamentos, devires e linhas de fuga, o processo estruturante e estratificante do transcendente exerce a sua acção para capturar as desterritorializações precedentes, procurando assim reconstruir formas e sujeitos e, simultaneamente, sobre o plano de transcendência o plano de imanência incessantemente rompe os territórios das formas e das formações, retraça os estratos, extrai relações intensivas, promove novas distribuições de singularidades, de afectos, produz novos agenciamentos ou microagenciamentos. Esse é o tipo de relação que procurámos indicar entre a *mimésis* e a *poiésis*. A nossa relação com o mundo e como somos marcados pelas experiências decorre da forma como a *mimésis* constrói esquemas organizacionais e de desenvolvimento que fundam um sujeito-corpo, uma subjectividade e uma significância, de maneira que repita exhaustivamente o *socius* e toda a sua história — essa que cinde o Corpo numa dualidade hierarquizada, depondo de um lado uma substância imaterial, uma essência de vários nomes (alma ou mente, por exemplo) e, do outro, uma matéria moldável, volúvel, deficiente perante a teleologia prometida ao animal humano. E, contudo, no mesmo plano, ao qual denominámos *singrama*, enquanto superfície onde as duas forças se movimentam e que passa pelo entendimento do Corpo enquanto *uma vida*, efectuação e contra-efectuação de *uma Vida*, um dos modos de ser dita diferentemente *uma Vida*, age a *poiésis* rompendo os esquemas miméticos, extraindo as singularidades inscritas, redistribuindo-as de novas maneiras, deixando *uma vida* fluir ao encontro de outra(s) vida(s).

É como se *uma Vida* só pudesse realmente fazer-se notar, dizer, ela própria, «eis-me aqui» através de uma clausura de uma forma. Contudo, a sua expressão só se dá plenamente se a forma não fôr estável, transformar-se com a pulsação, vibrar, puder «dançar» dentro da forma de modo que esta nunca se estagne, o movimento nunca pare e a cada momento que uma das suas linhas envolventes se endureça tenha de ser quebrada, cortada, dobrada. A prudência tantas vezes sublinhada por Deleuze e Guattari é, parece-nos bem, a afirmação desta expressão de *uma Vida*: a

estagnação e *durificação* de uma vida significa a negação de *uma Vida*. Mas, no limite, a total ausência de uma forma que a permita «dançar» nega igualmente *uma Vida*, traça a sua linha suicidária. O sentido de “guardar um mínimo de estratos, um mínimo de formas e de funções, um mínimo de sujeito para dele extrair materiais, afectos, agenciamentos”,<sup>780</sup> é, precisamente, descobrir como após cada experimentação não voltamos, não regredimos ao estado de estratificação anterior. Como do resultado podemos construir uma posição de equilíbrio precário, ou seja, não completamente durificado nem informe, que saiba cair e falhar e que a queda e o falhanço sejam a dança da expressão de *uma Vida*, a sua constante transformação, o seu incessante devir até à individuação da *hecceidade*.

---

<sup>780</sup> *Ibid.*: 331. “garder un minimum de strates, un minimum de formes et de fonctions, un minimum de sujet pour en extraire matériaux, affects, agencements”.

## 9. Do encontro e do Espaço do Acontecimento

A *ascese* será uma ética a-moral e imanente, procedendo por *encontros*. O *encontro* é o grau zero da ética-estética, é o encontro de ritmos. Se se quiser separar a ética da estética dir-se-á, então, que a separação se faz pela inclusão de um corpo: dois corpos para a ética (sendo este encontro já estético, no sentido etimológico, de sensações) e um terceiro, como *testemunha*, afectando o *encontro* desses dois corpos (entendendo a estética no seu sentido mais geral). A cada *encontro* a sua ética, gerando-se segundo três características, descritas por Deleuze no seu “Bartleby”, mais uma: um *traço de expressão*, uma *zona de indiscernibilidade*, uma *função fraterna* e uma *nudez subjectiva e significativa*. Assim, o *encontro* resulta como uma Zona Autónoma Temporária, movida pelo imediatismo e reduzida ao mínimo. Ou seja, tudo o que há a fazer e em qualquer plano, far-se-á de rosto a rosto, boca a boca, mão a mão, corpo a corpo, tornando toda e qualquer relação, que é sempre uma relação de forças de certa verticalidade, mais inclinada para a horizontal. Esse será o *Espaço do Acontecimento*, espaço de vontade, desejo, respeito, responsabilidade e liberdade: *uma anarquia*.

### 9.1. Em torno do estado de atenção e do Espaço do Acontecimento: uma leitura crítica de José Gil.

Podemos identificar algumas problemáticas nas práticas teatrais, a par das já descritas por José Gil sobre a dança em *Movimento Total* (2001), que versam em torno desta atenção às pequenas-percepções; uma delas é a *escuta*, como procurámos evidenciar. Gil, no seu capítulo sobre a *Contact Improvisation* de Steve Paxton e abordando o problema da consciência, diz o seguinte:

“Para que haja «fusão» ou «saturação» do corpo pelo sentido, é necessário que uma osmose completa se produza entre a consciência e o corpo. Esta osmose só existe por surtos na consciência vígil comum, por ocasião de uma dor ou de um esforço muscular intensos. Normalmente só temos uma consciência exterior do nosso corpo (visto como corpo-objecto). Todavia, até mesmo uma tal exterioridade não é total: no regime comum da consciência (do mundo), formamos sempre uma espécie de consciência implícita do nosso corpo como de um objecto particular (como diz Leibniz, ele pertence-nos, «temo-lo»); ou antes, é um corpo de Carne, sensível, como diz Husserl)”<sup>781</sup>

<sup>781</sup> GIL, 2001: 131-132. A noção de *fusão* ou de *saturação* provém do seu estudo sobre Merce Cunningham, *ibid.*: 31-55, bem como retomados nos capítulos 3 (“A dança e a linguagem”: 81-101) e 4 (“O gesto e o sentido”: 103-130).

Não cremos que esta consciência implícita seja o que, na aliança da fenomenologia e da psicanálise, se chama *imagem corporal (body image)* ou mesmo *esquema corporal (body schema)*,<sup>782</sup> bem como não é questão de cindir o corpo e a psique, de modo a tê-lo enquanto objecto particular. Trata-se antes de uma reversão da atenção da exterioridade, o estado comum de atenção ou consciência, para usar os termos de José Gil, para uma interioridade, “com o fim de construir um mapa desse espaço interno”<sup>783</sup> do corpo. Porém, esta reversão não fica por uma simples interioridade. Há como que uma dobragem da atenção, esse interior torna-se simultaneamente exterior. Ou seja, à medida que se conquista uma interioridade que mapeia as potências, as forças, as intensidade, as energias, igualmente todo o exterior se transforma em interior, não podendo já falar-se da relação exterior-interior mas tão-somente de *espaço*. Todo o espaço do corpo é o espaço em si. Por outras palavras, a atenção deixa de ser um ponto, tal como temos vindo a apresentar, o qual representa em certa medida o nível intensivo de atenção quotidiano, que percorre o *singrama*, a superfície singramática, enquanto plano incorporal interior ao corpo, para se expandir a toda a dimensão do espaço dobrando o plano exterior e o plano interior. É o que talvez se poderia chamar como *espaço do Acontecimento*, uma dimensão da experimentação.

Porém, quando José Gil nos fala, descortinando o processo da *Contact Improvisation*, de uma partilha da consciência de uma experiência,<sup>784</sup> não é partilha da experiência que um vive por si e em si, mas, pelo contacto, ter a consciência (saber ou estar desperto à resposta que o outro nos dará da partilha) de que o outro está a ter a mesma experiência, a qual só pode ser afirmada se, de facto, falarmos da impessoalidade de toda e qualquer experiência. Ora, vemo-nos forçados a questionar o filósofo: será mesmo de consciência que se fala ou, tendo em conta o conceito aplicado por Steve Paxton, *awareness*, não deveríamos mover toda a questão para a afirmação da *atenção*? É pelo simples facto de que ambas as atenções vão, precisamente, para além do que se passa no interior de cada bailarino — é o interior, o contacto, o espaço — que simultaneamente eles podem partilhar a experiência, tal como sublinhamos a dobragem da atenção e que mais do que exterior-interior se trata de uma espacialidade, *espaço do Acontecimento*. Pelo que igualmente discordamos dos “buraco[s] na consciência”<sup>785</sup> motivados pelos “movimentos reflexos”, no entender do

---

<sup>782</sup> Sobre estas duas questões chamamos a atenção aos interessantíssimos textos de Sheets-Johnstone, 2009. Capítulo X (*Kinesthetic Memory*): 253-277; e de WEISS, 1999, capítulos 1 (*Body Image Intercourse*), 3 (*Morphological Fantasies*) e 4 (*The Abject Borders of the Body Image*): 7-38, 65-86 e 87-102 respectivamente.

<sup>783</sup> GIL, 2001: 132.

<sup>784</sup> Nas suas palavras, “a consciência do corpo no contacto integra a consciência de que o outro vive a mesma experiência de contacto”, *ibid.*: 138.

<sup>785</sup> *Ibid.*: 140.

coreógrafo Steve Paxton, “demasiado rápidos para o pensamento”.<sup>786</sup>

O que são esses buracos na consciência? Como nos explica José Gil, durante a prática da *Contact Improvisation*, nesse instante de partilha da experiência do outro em nós e vice-versa, a consciência de cada bailarino abre-se à passagem de conteúdos inconscientes vindos do outro. Há um duplo movimento a partir do contacto, um escapar de si, da sua consciência e uma abertura que acolhe esses conteúdos inconscientes, que “produz uma osmose intensiva, como que um efeito de acumulação e de avalanche na impregnação mútua”.<sup>787</sup> Se a consciência se abre aos conteúdos inconscientes do outro é porque ela se cobre de buracos. No entender do coreógrafo, a consciência é já ela esburacada, porém os buracos são preenchidos por uma outra consciência, uma consciência “plena e contínua (*full consciousness*)”<sup>788</sup> que concerne os movimentos corporais, alargando o mapa dos movimentos. Esses movimentos são, de acordo com o filósofo português, virtuais, nos termos deleuzeanos: “São ditos virtuais na medida em que a sua emissão e absorção, a sua criação e destruição se fazem num tempo mais pequeno que o mínimo de tempo contínuo pensável, e uma vez que essa brevidade os mantém daí em diante sob um princípio de incerteza ou de indeterminação”.<sup>789</sup> Isto significa que todos os movimentos são virtuais, mas nem todos se actualizam, não vêm à consciência. Toda esta relação entre contacto, consciência, conteúdos inconscientes e movimento se resume, para José Gil, da seguinte forma:

“é graças aos buracos ou vacúolos da consciência que se estabelece uma comunicação entre inconscientes. Estes vacúolos, já presentes na consciência comum, adquirem uma pregnância perceptiva pela consciência do corpo, no CI [*Contact Improvisation*]: porque, como vimos, o contacto abre a consciência a uma sobreposição ou impregnação que deixa passar de um corpo para outro conteúdos inconscientes de movimento (sinto a «*small dance*» do outro porque me impregno da consciência do corpo do outro que sabe que eu sei que ele sabe — o que impregna ainda a minha consciência do corpo pela consciência do corpo do outro.”<sup>790</sup>

Assim, o que encontramos em formação no contacto de dois corpos, nesta estratégia de experimentação do movimento, é um plano de movimento virtual em que já não são dois corpos que se encontram e dançam, mas um só corpo, dir-se-ia um só Ser. *Encontro como espaço do Acontecimento*. Todavia, contrariamente ao sublinhar de um inconsciente que impregna a

---

<sup>786</sup> *Ibid.*

<sup>787</sup> *Ibid.*: 139.

<sup>788</sup> *Ibid.*: 140.

<sup>789</sup> Deleuze *cit.in. Ibid.*: 141.

<sup>790</sup> *Ibid.*

consciência do outro do encontro, do contacto, cremos estar perante a solvência de identidades, de eus, de indivíduos através da criação de um plano ou superfície em que singularidades convergem ou divergem, à semelhança do que anteriormente descrevemos como o *fantasma de cena* para o actor, no qual este procura criar um plano de seriação de singularidades com o texto ou *tema complexo*. Todavia, aqui, o *tema complexo* não é qualquer coisa já dada, antes algo a ser construído *pelo encontro, para o encontro e no encontro*, construção que requer já não uma consciência ou ponto de atenção quotidiano, ou comum, mas o *espaço do Acontecimento* com a dobragem do ponto de atenção (expansão ou reversão para um *de-fora* e um *de-dentro* que se misturam) implicando uma transformação da percepção em direcção às pequenas-percepções.

É pelo facto de termos sido conduzidos para e construído, simultaneamente, o *espaço do Acontecimento*, sendo a nossa atenção essa mesma espacialidade dobrada (uma espécie de entre-dois do corporal e do incorporeal),<sup>791</sup> que o *encontro* da *Contact Improvisation* e a atenção aí implicada seja o das e às pequenas-percepções: o corpo responde ao outro porque há um vaivém de pequenas-percepções que acolhem, preparam e seleccionam o movimento (do pequeno-movimento, ou *small dance* para usar o termo de Paxton, ao macro-movimento, por assim dizer).<sup>792</sup> Só tendo isto em conta podemos concordar, ressalvando ainda o sublinhar do inconsciente, com o comentário final de José Gil sobre o conceito de  *fusão* e o *plano de movimento*:

“«Fusão» que não implica a perda da singularidade, uma vez que cada corpo não recebe nem emite energia senão segundo o que melhor lhe convém do outro corpo (que facilita e intensifica o fluxo da sua própria energia) (...)// De facto, o plano de movimento constrói a imanência transformando todo o sentido consciente (expressivo, representativo, etc.) em movimento que emerge à superfície dos corpos; e muda o sentido inconsciente em movimento virtual de comunicação e de osmose entre inconscientes — deveríamos falar aqui de «inconscientes do corpo».

Tal é o que torna infinito o movimento do plano (e igualmente os movimentos actuais na medida em que se prolongam nos movimentos virtuais): nenhum movimento acaba num lugar preciso do espaço objectivo, este último — seja um palco de teatro clássico ou outro — nunca detém os movimentos dos bailarinos, como nunca os limites do corpo próprio impedem os gestos de se prolongarem para além da pele”<sup>793</sup>

A razão pela qual José Gil observa que nem todos os corpos se ajustam à *Contact*

<sup>791</sup> O que equivale a dizer que o *espaço do Acontecimento* é o Corpo e o outro e a criação do espaço e o *encontro* e...

<sup>792</sup> Quando os actores Nô ou Kabuki, por exemplo, procuram explicar as suas técnicas é muito comum ouvir-se que quando estão parados, na verdade, dançam ou agem o que virá a acontecer — daí a atracção que nos prende o olhar medusamente — isto é, acolhem o que o outro lhes está a dar, preparam e seleccionam o gesto, o movimento, o canto, o dito, o passo para que haja uma adequação com o oferecido. Vd. BARBA, 2005.

<sup>793</sup> *Ibid.*: 142-143.

*Improvisation* formando assim o corpo único, deve-se a algo mais do que à pregnancy e acolhimento da consciência do outro e dos conteúdos inconscientes. Por um lado, é necessário o desenvolvimento de uma técnica — no risco de se entender este conceito como um dispositivo que, ao abrir o corpo a um novo mapeamento das suas forças e energias, o fecha, a longo prazo, a novas descobertas e mapeamentos — ou um trabalho que promove a dessubjectivação, um pautado reequacionamento das forças, uma nova distribuição de singularidades minando a organização do corpo quotidiano. Por outro lado, cremos bem, é necessário retirar do questionamento do corpo, do movimento, da criação, conceitos como consciente/consciência e inconsciente/inconsciência em prol do dinamismo da *atenção* e da *atencionalidade*. Persistir no campo desses conceitos enquanto simultaneamente se afirma o corpo como entidade psicofísica, como já não sendo tido como objecto, mecanismo, máquina cartesiana mas deleuzeana, é, parece-nos, paradoxal e contraditório, uma vez que subrepticamente reinstala uma dicotomia, em que um dos seus termos é esse plano intocável e secreto regendo sobre o corpo. Atente-se, por exemplo, ao seguinte:

“Os dois corpos formaram um corpo único graças à transmissão de movimentos inconscientes de um corpo à consciência do corpo do outro e, através disso, ao corpo do outro. É a consciência do corpo que abre o corpo do bailarino ao do seu par; e é a comunicação inconsciente do movimento (por osmose) que permite a criação de um fluxo único que atravessa os dois corpos ligando-os tão estreitamente que agem com a espontaneidade, a fluência, a lógica dos gestos de um só corpo (quando cada um deles improvisa)”<sup>794</sup>

Aqui, estamos perante uma fractura, apela-se a uma consciência do corpo, um plano que, mesmo interior, paira sobre ele, o toma e o contacto vai desse secreto interior ao do outro primeiro e, só depois, aparece a comunicação dos corpos. Ora, com a *atenção* pretendemos «reduzir» tudo ao plano único material, ao imanente. A «comunicação» depende de uma expansão ou recolhimento do *estado de atenção*, o qual faz variar a percepção do tempo, do espaço e da percepção: do crónico ao aiónico, do espaço físico (o palco, a sala, etc.) à espacialidade do Acontecimento, da macro-percepção às pequenas-percepções — mesmo quando aplicamos na nossa argumentação a relação corporal-incorporal, no caso de se falar de uma separação que, de facto, não existe, tomamos o primeiro como o *estado de atenção* cuja orientação é a do tempo crónico, do espaço físico e da macro-percepção, o segundo do tempo aiónico, espaço do Acontecimento e da micro-percepção.

Toda a separação entre consciência-inconsciência, corporal-incorporal, corpo-mente, nada mais é que a variação do *estado de atenção* de um Corpo, ou seja, quanto mais reduzido mais

---

<sup>794</sup> *Ibid.*: 143.

intensa a ilusão da separação, quanto mais dilatado mais próximos do fim da ilusão da separação, da realidade de ela não existir. Entendemos, contudo, a persistência desses conceitos, bem como a enorme influência que as relações e os fenómenos expostos por José Gil se reflectem em outras áreas,<sup>795</sup> porque há, de facto, uma percepção do corpo nas artes e práticas corporais ou físicas bastante diferente da que se tem no quotidiano, daí recorrer-se a expressões como “«corpo de consciência»”; mas não será ainda aí persistir nessa dualidade, mente-corpo? Há, porém, um conceito apresentado por Gil que queremos abordar, o de *atmosfera*, o qual nos ajuda a explorar o de atenção, o de *escuta* e, como se verá, o CsO.

De acordo com o filósofo português, a *atmosfera* não é simplesmente um meio, nem um contexto, dentro do qual os corpos são lançados, se inserem, colocando-os em contacto. É um regime de forças e, conseqüentemente, “infra-semiótico e interior-exterior aos corpos”:<sup>796</sup> a *atmosfera* faz parte dos corpos. A *atmosfera* decorre de uma invasão da consciência pelo inconsciente, o espaço do corpo — um prolongamento do corpo no espaço — é impregnado por forças inconscientes. Todavia, sendo interior e exterior ao corpo, a *atmosfera* estende-se a todo o exterior do corpo, ou seja, todo o espaço exterior torna-se espaço do corpo, mergulha nessa *atmosfera*, ao ponto que ela se independentiza, se torna autónoma “e *envolvente*; dizemos: «está no ar». A atmosfera é aérea”.<sup>797</sup> Enquanto modifica, pela sua envolvência, tudo o que nela está imergido libertando as forças das coisas, todo o espaço se torna um mapa intensivo, um território de forças. Ela constitui-se de pequenas-percepções cuja acção maior é o da abertura do corpo aos afectos.

Há como que uma dupla exposição com a formação de uma *atmosfera*: a exposição das pequenas-percepções afectando o corpo e exposição do corpo a um intenso acolhimento das mesmas, exposição esta extremamente próxima da *expeausition* de Nancy, pois tornando-se todo o espaço espaço do corpo, sendo já tudo *atmosfera*, esse mesmo limite corporal que é a pele devém limiar, a sua porosidade expande-se, abisma-se, dissolve-se. É por essa razão que Gil afere que cada *atmosfera* adquire “uma *densidade*, uma *textura*, uma *viscosidade* próprias”,<sup>798</sup> variáveis que permitem multiplicar o número de atmosferas no interior de uma única *atmosfera*. A esta *atmosfera* chamamo-la *espaço do Acontecimento*, isto é, transformação do espaço, do tempo e da percepção que altera o próprio regime de relação entre os corpos, o qual só é possível com a expansão ou

<sup>795</sup> Vd. nota de rodapé, *ibid.*: 146.

<sup>796</sup> *Ibid.*: 147. Tratando-se de um regime de forças, não deveríamos usar o termo a-semiótico em vez de infra-semiótico, uma vez que este ainda pressupõe um regime de signos?

<sup>797</sup> *Ibid.* Itálico do autor. Talvez haja uma relação entre a *atmosfera* de José Gil e a *arealidade* de Jean-Luc Nancy.

<sup>798</sup> *Ibid.*



dobra do ponto de atenção em *estado de atenção*. E a este estado que permite uma «comunicação de inconscientes» é o que em certas práticas teatrais se denomina *escuta*, ou *contacto*, bem como temos vindo a denominar de *encontro*. Um *encontro* possibilita um *espaço de Acontecimento*, o qual proporcionará múltiplos encontros, instantes singulares de criação ou modos de existência ético-estéticos. Devemos, contudo, de modo a esclarecer ainda mais a *atenção* aqui tratada, demorarmos um pouco mais sobre a questão do corpo de consciência.

Chega-se a uma consciência do corpo através da *atmosfera*, porém a consciência é o que possibilita a produção de uma *atmosfera*, pois é esta que abre o corpo ao corpo dos outros. Podemos caracterizá-la melhor pelo processo de concentração que se joga em dois movimentos contrários, um centrípeto, outro centrífugo. *Concentrar* é centrar com, por exemplo, *connosco* e em relação a alguma coisa, é a expansão, a dilatação da atenção, tudo se centra no corpo, se direcciona para ele e ele lança-se em tudo, o fechamento que se crê na concentração é bem na verdade uma abertura estrondosa, ou seja, é o que Gil diz ser “[o] paradoxo da *awareness* [porque] supõe um estado de muito grande vigilância dos movimentos corporais, sem implicar a sua vigilância seca e superegóica a fim de os tornar «perfeitos»”.<sup>799</sup> Nem é um relaxamento da atenção, como quer José Gil, mesmo se concordemos com a importância do relaxamento a fim de se alcançar um tipo de concentração que expande a atenção. É antes a sua dilatação, uma que se encaminha para uma dessubjectivação, sendo portanto impessoal, despersonalizada, pois só a dilatação é capaz de acolher as pequenas-percepções — a consciência é demasiado pe(n)sada, o mais das vezes conduz a uma consciência de si, um pensamento, um peso, uma gravidade, uma dureza que obstrui o movimento fluídico, o fluxo.

Falamos, então, de uma atenção semelhante a uma expansão da «consciência» — para usar o termo mais comum — e de uma concentração aberta-fechada, centrípeto-centrífuga, que se opõe à do budismo, por exemplo, pois a «elevação» do humano é *aqui* onde estamos sentados, ou deitados, ou em movimento, *aqui* onde dói, onde se sofre, onde se tem prazer, onde mais prementemente se sente o absurdo. É nesse sentido, igualmente, que se deveria entender o conceito de “«psicognoses»”.<sup>800</sup> Gil caracteriza-o como o momento em que a consciência do corpo se torna corpo de consciência e a dimensão do pensamento, crida supra-material, isolada da matéria do corpo, se confunde com os ritmos e movimentos corporais, “quando (...) os movimentos e ritmos corporais se confundem com os movimentos do corpo, de tal modo que o corpo sabe exactamente que gesto produzir (para responder ao gesto do parceiro), como (e porque) o pensamento do gesto

---

<sup>799</sup> *Ibid.*: 159.

<sup>800</sup> *Ibid.*: 150.

desdobra a «mesma» forma de movimento que o corpo”.<sup>801</sup>

Estamos perante outra asserção que separa o corpo do pensamento (nunca saímos de Platão ou Descartes, mal grado todos os esforços críticos), porque, uma vez mais, mesmo para Gil, não se trata de admitir, ou arriscar contra toda a história, que o pensamento é orgânico, material, é Corpo, já que o movimento do pensamento se *confunde* com os ritmos e os movimentos corporais, ou, seguindo o desenvolvimento desse parágrafo acabado de citar, os movimentos de um corpo, como um gesto, apresentam a mesma forma do pensamento do movimento ou do movimento do pensamento. O que nos surge como contraditório pelo que vem a seguir, por um lado e, por outro, pelo que temos vindo a afirmar quanto à atenção e ao Corpo. Para José Gil essa «forma» (as aspas são suas) é a forma de uma força. Assim, essa mesma forma que é desdobrada se diz a mesma força. Ora, se é a mesma força que é desdobrada só podemos mesmo falar de uma não separação, ou seja, da expansão ou dilatação da *atenção* que faz o corpo ser Corpo, Corpo-vida no seu sentido mais pleno. A psicognose refere-se à alteração da percepção no seguimento da alteração da *atenção*, de ponto de atenção ao estado dilatado ou expansivo da atenção, é um aumento de conhecimento daquilo que passa encoberto, precisamente porque nos escapa à atenção e ao modo «macro-perceptivo» de acolher o mundo, o que não significa, necessariamente, desconhecê-lo por completo, pois, como se viu antes, as pequenas-percepções antecedem, preparam, constroem as macro-percepções. Mas como assim?

O ponto de atenção é por nós tomado como o nosso estado no quotidiano, com as nossas percepções condicionadas às macro-percepções e o nosso uso das forças de tal modo reduzido que se *crê* existir uma real separação isolando uma dimensão do pensamento, da mente, da razão, estritamente imaterial, a qual domina por absoluto sobre uma dimensão física, do corpo, da sensação, estritamente material e mecânica. Essa redução do uso de forças e a ilusória fractura, ou cisão em duas dimensões, são principalmente uma defesa perante o excesso de elementos que compõem e estão complicados no mundo, a poeira do mundo das pequenas-percepções, bem como uma condição genética que se traduz com a expressão que intitulámos um capítulo precedente: *a cada Corpo a sua Realidade* (baseamo-nos aqui, em parte, nos argumentos expostos por Deleuze, na sua entrevista em vídeo com Claire Parnet, quanto ao animal e o seu exemplo da carraça e o seu mundo ou realidade). Porém, sendo o Corpo um complexo de forças, ele próprio sempre inserido em relações de força, alguns dos seus modos de relacionamento é a apreensão, ou a apropriação. Pensamento, linguagem, movimento, são todos eles diferentes expressões da força de apreensão e

---

<sup>801</sup> *Ibid.*

de apropriação do mundo, dos outros, das percepções, dos afectos, das singularidades, eles mesmos postos em relações de força ou poder. Em diferentes estados de atenção predomina mais um modo expressivo das forças do que outros, uma expressão de uma força está mais acentuada que a expressão de outra força, mas são todos a mesma força preensiva e apropriativa. Pelo que, como dissemos antes, o *estado de atenção* varia consoante o *espaço de Acontecimento* (a *atmosfera* em Gil) variando com ele a expressão das forças preensiva e apropriativa. Por exemplo, um escritor cria um *espaço de Acontecimento* com determinadas coordenadas ou condições (uma certa densidade, rugosidade, viscosidade, servindo-nos das variáveis propostas por José Gil) exprimindo as suas forças pela linguagem e o pensamento em diferentes graus e a diferentes tempos; um bailarino exprimir-se-á no seu espaço através do movimento, ou a linguagem, ou o pensamento, igualmente em diferentes graus e tempos; um actor/performer não difere no processo mas no produto.

Uma vez mais encontramos aqui em procedimento a *mimésis* e a *poiésis*, a primeira estabelecendo um esquema processual e a segunda desencadeando o modo expressivo. Daí, igualmente, fazer bastante sentido os conceitos de Eugenio Barba de corpo-quotidiano e corpo-extra-quotidiano. Do que se trata é um uso diferente da nossa atenção, cuja intensidade varia entre um estado mais reduzido a um mais dilatado, implicando modos expressivos diferentes das forças, desbloqueio de potências, reordenação ou redistribuição de singularidades. Uma vez que o estado de atenção se dilatou, quer pela concentração, quer pela constituição de um *espaço de Acontecimento*, as nossas percepções acutilam-se, entramos aos poucos e poucos na *poeira*, decorrendo daí a «comunicação de inconscientes» de Gil, isto é, dessubjectivamo-nos, encaminhamo-nos para a dimensão impessoal e a-significante, recolhendo as pequenas-percepções que vêm do outro e o outro as nossas, realizando, assim, o *encontro*. É *uma vida* que ali se encontra; a comunicação, ou o *encontro*, é o de duas vidas construindo *uma vida*. E o modo que potencia esse encontro é o que chamamos *escuta*<sup>802</sup>.

## 9.2. Algumas notas em torno do projecto AND\_Lab

Acreditamos, como antigo actor e performer, que é a prática no decurso de um processo, ou o próprio processo, que mais activa e profundamente tem um efeito e providencia um afecto

---

<sup>802</sup> Não poderíamos chegar aqui sem reconhecer a enorme importância e influência que os estudos de José Gil tiveram sobre nós. A leitura da sua obra foi de enorme relevância para chegarmos a estas conclusões, as quais, poderão argumentar, muito pouco diferem das suas. E tendo, embora, incorrido numa espécie de *sabática* da nossa prática de actor/performer, foi precisamente o choque entre o que experienciámos, experimentámos e, lentamente, desenvolvemos teoricamente com o seu pensamento, no que diz respeito à consciência do corpo/corpo de consciência e a *atmosfera*, que nos conduziu à definição e ao desenvolvimento do que ora apresentamos.

disruptivo no sujeito, bem mais que o resultado apresentado enquanto obra de arte. É verdade que a prática de técnicas são, ou foram, desenvolvidas de modo a melhor contribuir para a criação de espectáculos de teatro ou dança, mas o seu afecto mais profundo, a transformação que produzem, tem maior alcance durante o processo que na apresentação. Para o último, o público é o alvo a ser afectado e, talvez, alguns se transformarão. No entanto, acreditamos que não falamos da mesma afecção, a mesma transformação de percepção para o público e para o performer, bem como o segundo não está ao mesmo nível criativo, de desafio, investigação, abertura durante a apresentação como quando durante o processo.

De um modo geral, pelo menos três experiências diferentes, compostas por três ordens de afectos, resultam:

- 1) a experiência e experimentação do performer durante o processo;
- 2) a experiência do performer durante a apresentação e
- 3) a experiência do público

Sabendo somente isto e, neste caso, pensando apenas a nível do impessoal, como podemos imaginar qualquer comunicação possível, ou igualdade relativa aos afectos entre praticantes e público? Ou mesmo entre praticantes, cada um com um corpo diferente, significando diferentes expressões de *uma Vida* e diferentes modos de relacionar com o mundo, a menos que cheguem ao impessoal? Que prática, mantendo a relação *activo-passivo-testemunha*, pode provocar uma quebra? A *testemunha* deve deixar a sua posição e tomar parte da acção emparelhando-se e devindo personagem *activa* ou *passiva*. O seu movimento em direcção à criação não ficará vazio, porém, haverá sempre uma testemunha para contra-efectuar, uma vez que o par pode romper-se e prestar testemunho.

Assim, a questão pode ser transposta para o seguinte modo: *não esperes pela transformação, transforma-te a ti mesmo*. Uma obra de arte não cumpre o seu objectivo se somente é recebida; e decerto a sua experiência não é desinteressada. O seu objectivo é o de agir como um todo e em nós. Para tal, teremos de ser nós a obra de arte, a nossa vida. A obra de arte como resultado nada mais é que alimento para o ego. Quando nos enjoamos, chocamos, horrorizamos, ficamos intrigados com a violência da obra de arte, deveríamos pensar em toda a violência que teve de ocorrer antes de chegar a esse ponto, a essa contenção. A violência que vemos é uma violência «limpa», apenas um eco flébil. Quantos gritos para chegar ao de Munch, ou ao de Bacon, quantos beijos para Rodin ou Klimt, quantos abraços falhados para Pina Bausch? As nossas preocupações, o nosso pensamento relativamente à *experiência*, a *experimentação* e a *hecceidade* não têm outro

objectivo senão empurrar o limite entre ética e estética, vida quotidiana e extra-quotidiana, um modo de cumprir a promessa do *Homem* — não disse Nietzsche ser o *homem* um ser de promessas?

Não podemos inteira e devidamente seguir o que se passa no campo da arte no nosso país, muito menos no mundo. Temos de ser selectivos, correndo o risco de perder qualquer coisa importante com essa selecção. Um exemplo é só mais um entre tantos, mas o que foi dito pode ser tomado como um preâmbulo para uma leitura em torno do projecto AND\_Lab do coreógrafo João Fiadeiro e da antropóloga Fernanda Eugénio, uma das mais interessantes propostas da *performance-philosophy* em acção.<sup>803</sup> O que se segue são algumas notas críticas em torno da sua aventura, a qual ainda decorre, sabendo perfeitamente que muito fica por dizer.

Quando se lê o manifesto AND\_Lab, bem com o projecto “Jogo das Perguntas” — os quais tratam de dois problemas: *como viver em conjunto* e *como não ter uma ideia* — somos afectados por dois sentimentos estranhos:

1) se se é um ávido leitor de Deleuze, encontramos ecos ao longo dos textos — tais como acontecimento, entre-dois, ritmos, começar do meio, etc. — e facilmente mergulhamos na sua proposta, tendo ainda, aqui e ali, algum desconforto crítico (o que é, no mínimo, o que uma performance ou um texto teórico deveria provocar);

2) é o objectivo da sua proposta a própria vida ou trazer a impessoalidade da vida enquanto imanência para a performance? O que se pode, de imediato, dizer acerca da sua investigação é que *afinal o que importa* é nada mais que o processo, o questionar e re-questionar o que se está a fazer, a ser feito, o que está a acontecer, que pode ser resumido através da sua maior preocupação: *como viver em conjunto?*

A sua investigação performativa toma uma crítica deleuzeana no que diz respeito ao ser e ao seu regime na modernidade e pós-modernidade. Ou seja, a passagem da posição moderna «é» para a pós-moderna «ou, ou» e daí para a inquieta inclusão do «e, e».<sup>804</sup> Centrando o processo criativo no seio desta relação de inclusão nascida no *entre* o relativismo e o cisma, ou *cisão*, é um “esforço por

<sup>803</sup> Gostaríamos de agradecer a Ana Paula Riscado, por nos ter chamado à atenção em torno deste projecto, bem como a Gustavo Vicente, por ter demonstrado interesse no nosso trabalho teórico, mas também por nos ter mostrado a possível conexão entre a nossa investigação e a prática-teórica de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio com o AND-Lab.

<sup>804</sup> Duas críticas estão aqui em jogo: a assunção da entidade moderna e o relativismo pós-moderno. A primeira diz-nos que a substância ou ser (o «é») é anterior às relações e determina-as. Esta crítica cai sobre a noção de essência e num sentido oculto que valida a existência e a realidade. A segunda procura passar para lá do relativismo do «ou, ou», na qual cada relação pretende estabelecer uma simetria binária como forma de superar o cisma (sujeito-objecto) erigido pela modernidade. No entanto, esta tentativa não supera o cisma, no invés propõe uma espécie de igualdade que depende unicamente da interpretação, um liberalismo do jogo de resistência em torno do «ou, ou».

perpetuar a relação ou a «des-cisão» produzindo como plano comum de atuação o Acontecimento”.<sup>805</sup> Mas como é que isto toma forma?

Há um silenciado pedido de realização de um *salto da vontade* estóico, uma vez que nos solicitam — àqueles que querem participar — a repensar e pôr em questão uma “existência conformada” e uma “resistência dos libertarismos tirânicos” através de uma *re-existência*, uma *resiliência* similar à vida imanente, o que significa uma transformação da nossa percepção dirigindo-nos em direcção a uma *atenção* (*awareness*) mais sensível. Os criadores deram-se conta de que esta questão cruza a vida em comunidade e a prática artística; e embora esta investigação performativa tenha as suas apresentações, a balança pende ligeiramente para o processo, até que um dia, assim o cremos, se torne somente isso, *uma vida*. Por outras palavras: “devemos nos responsabilizar por nossos *modos de viver* juntos e nossos *modos de criar mundo*. Não há *espectadores*; não há *artistas*, somos todos (quer assumamos a responsabilidade ou não) artesãos do nosso próprio convívio”.

Este par propõe várias mudanças para a criação: um movimento da *consciência* para a *atenção* (*awareness*) ou modos de atenção; do *saber* do «porquê» para o *saborear* o «quê»; passagem também da lógica do *tempo linear* ou *narrativo* para o *meio* ou o entre e o *Acontecimento*; um deslocamento do *diálogo* ao *metálogo*; não questionar o Ser “(«o que é isto?»)” mas o Ter “(«o que é que isto tem?»)”. Contudo, a maior mudança relativa à criação — embora, como se pode observar, tudo isto implica um outro fazer de uma longa corrente sublinhando a passagem da arte para a vida — tem lugar no método de “Composição em tempo real”, o qual concerne, igualmente, uma outra posição e entendimento sobre a composição, “um «pôr-se com» o outro, a posição de cada agente dada pela relação com os demais, a posição **consequente**, a «com-posição»”.

Para tal, devemos *parar* e *re-parar*. Se temos de dar conta do que acontece em nosso redor, o nosso processo de atenção tem de mudar do “olhar” ou “ver” (que reconhece e interpreta o *porquê* da situação, respectivamente) para *re-parar*, uma paragem dentro da prévia paragem forçando-nos a saborear o *que* está aí. Olhar e ver são modos operativos na linha do saber, provocando o cisma entre o sujeito e objecto, enquanto o *re-parar* é um mergulho no «detalhe», para saborear o acontecimento; e isto “só se «realiza» (no duplo aspecto de tomar lugar e dar-se conta do lugar) como ato de aproximação, contacto, relação: como ato de des-cisão. É no «juntos» que se re-para e repara”.

---

<sup>805</sup> Todas as citações relativas ao Manifesto do projecto AND\_Lab ou ao “Jogo das Perguntas” provêm directamente do site [www.and-lab.org](http://www.and-lab.org). Assim, não apresentaremos quaisquer notas de rodapé direccionando para a fonte após esta. Todas as palavras em itálico são da nossa responsabilidade, em negrito da dos autores.

Esta composição tem lugar no decorrer do “Jogo das Perguntas”. Embora não possamos realizar uma leitura crítica extensa, sublinharemos muito rapidamente a conexão entre as suas condições iniciais e as *três personagens rítmicas* mencionadas anteriormente. O jogo tem lugar no seio do imprevisível e daí alguém cria uma zona de atenção,<sup>806</sup> um ponto de encontro ao reparar no acidente de acordo com duas escalas diferentes (a escala de maquette do laboratório de dança, ou a escala humana da antropologia). A Primeira Posição é, então, o posicionamento dos «jogadores» dentro do enquadramento de acordo com a escala escolhida, o qual conduz à abertura da zona na qual o imprevisto surge. Isto permite a fixação da zona, pelo cumprir de um plano de convívio e estabelece uma direcção comum. Aqui encontramos, já, a passagem do Ser para o Ter: o *comum* não é pré-existente e consensual, nem tem regras a serem reproduzidas durante o jogo, ao invés deve ser encontrado e produzido durante o jogo, exactamente pelo *reparar o que está aí*. É uma com-posição “situacional e negociada com o colectivo”; uma negociação em torno do tempo do Acontecimento, a sua suspensão e (des)dobrar. Quando começamos a tarefa de reparar, quando paramos de novo e fazemos o inventário de todas *possibilidades-propriedades* da relação entre «jogadores», este parar-mover estabelece a Segunda Posição enquanto, simultaneamente, a Primeira Relação, uma vez que retroactivamente a Primeira Posição é contra-efectuada através da activação de um único mundo possível trazido pelo *encontro*. Esta é a primeira com-posição e desta novas e mais complexas *possibilidades-propriedades* ou *affordances* tomam lugar chamando uma Terceira Posição, a qual irá produzir uma Segunda Relação, a relação com a relação anterior, “«Relação de relações», o que equivale dizer: entrada em plano comum”. A Segunda Posição funciona como uma *sugestão*, enquanto que a Terceira Posição é a sua *realização*, efectua e contra-efectua, dá conta e incorpora-a.

Estes são os requerimentos para o jogo ou para encontrar o *comum* e *viver em conjunto*: pelo menos três posições e duas relações, como o par *activo-passivo* e a sua relação e a *testemunha* em relação a essa relação, efectuando-a/contra-efectuando-a. Isto não é só, tal como os autores afirmam, uma “ética da suficiência”, mas algumas condições mínimas necessárias para pensar o *êthos* Ético-Estético, a transformação da percepção, um diferente entendimento da experiência e da experimentação, os quais passam todos por um *transfigurado Outono do Corpo*.

---

<sup>806</sup> Uma zona de atenção é o hiato entre a manifestação e a percepção de um acontecimento imprevisível que funciona como um ponto de partida para o jogo das perguntas.

### 9.3. Do encontro, parte i. De volta ao singrama.

O nosso permanente sublinhar das práticas artísticas, em particular as artes do corpo, como processo desencadeante da transmutação, transfiguração, transformação das estratificações que obstam o fluir da vida e, dessas práticas contagiando o copo imerso no *socius*, isto é, não fazer das práticas processos isolados que em nada afectam as restantes máquinas abstractas a que um corpo está ligado e estas a um plano transcendental, deve a sua razão ao facto de que são propriamente essas práticas que desencadeiam os devires. É certo que concordamos com Deleuze e Guattari no que se trata de reconhecer na música um acesso privilegiado aos devires, mais liberto de subjectividades e de significantes, mas reconhecemos igualmente que a música não se esquia de fazer para si um plano transcendental, um modo de se sujeitar a um ideal para a qual toda a música deve encaminhar-se (e não terá sido essa a crítica nietzscheana a Wagner? Ou por exemplo, a longa caminhada de silêncio de Arvo Pärt até descobrir o seu *tintinnabulum* e a partir do qual todas as suas composições, umas mais evidenciadas do que outras, seguem esse regime?).

Reconhecemos o privilégio da música; porém, não podemos descurar a radicalidade, a dificuldade e o perigo muito mais eminente em relação à vida no que respeita às artes do corpo. Não disseram os autores e um dos seus mais próximos leitores, José Gil, ser o CsO o limite deste nosso corpo? E não é pela experimentação que traçamos as linhas dos devires e alcançamos o CsO? E não passará tudo afinal pelo corpo, no que se trata do «salto da vontade», esse e só esse, o qual desencadeará toda a involução do *socius*? Um «salto da vontade», o corpo na sua máxima potência e tornado plena *hecceidade*, que a cada relação se conecta de modo a levar outro corpo ao limite de *queda em queda*, de sensação em sensação. Deformar de tal forma o corpo que já nada o difere de *uma Vida*, construindo assim a Anarquia no seu sentido mais rigoroso, um *êthos* horizontal em que cada relação de forças afecta e é afectada de igual modo, de igual intensidade. Por outras palavras, nenhuma máquina abstracta se transformará se não se transformar, primeiro e por contágio todas as ligações, o concreto da máquina.

A dificuldade, a radicalidade e o perigo desta aventura reside precisamente nisso, o mais concreto das máquinas abstractas são os corpos e suas relações, a forma molecular das moles; e se o corpo não se transformar nenhuma transformação se dará. O corpo tem de descobrir os seus devires e “a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através



das quais nos tornamos”.<sup>807</sup>

Quando definimos o *encontro* como o princípio de toda a ética e de um *êthos*, dependendo no mínimo de somente dois corpos e a relação entre esses dois corpos, tínhamos em mente justamente o devir e de como este se desencadeia, enquanto processo do desejo (o devir como um tipo singular de conexão entre duas máquinas desejantes), de acordo com “*uma zona de vizinhança ou de co-presença*”.<sup>808</sup> Ora, se, segundo os autores, uma *hecceidade* é inseparável de uma névoa dependente de uma zona molecular com a qual estabelece uma relação de vizinhança que induz e determina o seu movimento e repouso; e sendo já nós uma *hecceidade* ou conjunto de *hecceidades*, o *encontro* ou o devir só podem descobrir o fundo da relação se o corpo-sujeito se «despir» dos seus estratos — talvez o «horror» da nudez se encontre propriamente aqui, não na nudez de uma corporeidade mas no despir de todos os dispositivos e um corpo apresentar-se como vida, daí não ser estranho que Agamben, no fim do seu artigo intitulado, justamente, “Nudez”, nos diga: “[o] matema da nudez é, neste sentido, simplesmente: *haecce!*, «não há nada a não ser isto»”<sup>809</sup> — para assim, nu de subjectividade e significante, permitir a mistura nessa zona indiscernível e indeterminada proporcionada pela vizinhança e faça ressaltar o comum dos dois corpos e vivido

<sup>807</sup> *Ibid.*: 334. “à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus *proches* de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient”. Itálico dos autores.

<sup>808</sup> *Ibid.* “*zone de voisinage ou de co-présence*”. Itálico dos autores.

<sup>809</sup> AGAMBEN, 2010: 104. Itálico do autor. Contra a *nudez* agambeneana apresenta-se hoje o filósofo Byung-Chul Han. Para o filósofo germano-coreano, Agamben pensa a nudez como livre de qualquer dispositivo teológico e, nesse gesto, “prolonga até ao pornográfico o sublime do corpo nu em Benjamin” (2014b: 38). Em Benjamin o sublime, uma nudez sem forma nem imagem, contrapõe-se ao belo, vai para lá dele e é desprovido de todo o valor de exposição; a exposição destrói o sublime da criatura. Agamben, por se lado, “entende a exposição como uma possibilidade particular de pôr em destaque essa nudez que, livre do seu dispositivo teológico e, desse modo, «profanada», torna um novo uso acessível” (40). Chegando a uma exposição que promove uma pré-expressividade, Agamben crê aniquilar assim o mecanismo da pornografia. Ora, Han considera a exposição “pornográfica *em si*” (41), especialmente o uso que o capitalismo faz da exposição, o “processo pornográfico da sociedade, na medida em que tudo expõe como mercadoria, entregando-o à hipervisibilidade”, pelo que o “«consumo solidário» da imagem pornográfica não é mera «substituição» da promessa de um novo uso colectivo da sexualidade. Pelo contrário, o solitário e o colectivo fazem o *mesmo uso* das imagens pornográficas” (41). Por outro lado, para Han, Agamben não se apercebe da diferença essencial entre o erótico e o pornográfico: “O erótico pressupõe (...) a negatividade do mistério e do recôndito. Na transparência não há uma erótica. A pornografia começa precisamente onde desaparece o mistério em benefício da exposição total e do desnudamento completo. É delineada por uma positividade incisiva e potente” (42). A «profanação» agambeneana procura dotar a nudez de uma beleza sem mistério. A evidência do matema *haecce*, a evidência do mais nada a não ser isto é, segundo Han, pornográfica. Ora, digamos que a nossa posição está entre Agamben e Han. Concordamos com aspectos de um e do outro. A *nudez* que para nós é essencial não é, necessariamente, física, mas nudez incorporal desestratificada, dismantelamento das defesas, da subjectividade produzida pelo *socius*, dar-mo-nos tanto quanto possível ao outro sem subterfúgios. Para tal, é preciso caminhar para uma impessoalidade que afirma *uma vida* e um viver imerso *numa vida* que não é nada mais que isso. Procurar, sim, um diferente uso do corpo, mas evitar a hipervisibilidade da exposição, devir-imperceptível está muito para lá da hipervisibilidade e não é *transparente*, é inteiramente presente e perceptível quanto uma pedra, uma árvore. Ser-se uma *hecceidade*.

pelos corpos, razão pela qual o devir não é nem identificação, nem imitação, mas criação.<sup>810</sup>

A questão do devir, portanto, não cobre somente um problema ético-estético, é também político. O termo segundo do devir está associado a uma máquina binária que afronta a cultura ocidental, tendo como figura central o homem-branco-heterossexual.<sup>811</sup> Este é a figura tutelar das organizações molares e maioritárias, enquanto os termos segundos indicados pelos autores se colocam do lado dos agenciamentos moleculares e minoritários. Porém reconhecem que também esses, tais como a criança ou a mulher, podem ser entendidos como entidades molares — “[o] que chamamos de entidade molar aqui, por exemplo, é a mulher enquanto tomada numa máquina dual que a opõe ao homem, enquanto determinada pela sua forma, provida de órgãos e de funções, e marcada como sujeito”.<sup>812</sup> Contudo, uma vez mais, é o corpo a charneira desta política e em todas as relações binárias que um devir enfrenta. Por exemplo e ainda a mulher: um devir-mulher que a própria mulher tem de passar tanto quanto o homem o tem de criar, os autores são claros quanto ao que realmente está em jogo com todo e qualquer devir: “a questão não é, ou não é apenas, a do organismo, da história e do sujeito de enunciação que opõem o masculino e o feminino nas grandes máquinas duais. A questão é primeiro a do corpo — o corpo que nos *roubam* para fabricar organismos oponíveis”.<sup>813</sup>

Como já antes tínhamos dito, quer neste lado de Deleuze, quer no lado de Foucault, o que do corpo nos é roubado é a sua proximidade com as forças e potências de *uma Vida* e, sobre ele, afundando-o, denegrindo-o, manipulando-o, espartilhando-o, batendo-o, forçando-o, todo um plano lhe é imposto e ao qual ele se submete, o de uma alma, mente, subjectividade, significância. Sobre a sua superfície, como se de uma tela se tratasse com a pregnância mais porosa possível, um ror de imagens se vão sobrepondo, esquemas miméticos o vão articulando, até que um corpo deixa de ser a efectuação e contra-efectuação de *uma vida* e passa a ser um mecanismo, um texto com toda uma história nele escrita que faz dele o vencido dessa história. Torna-se uma espécie de sarcófago, como

<sup>810</sup> CULL, 2013: 69. “Through becomings, then, there is a presence of difference to difference, the perception or affection of one body by another, without the need to pass through processes of imitation or representation. So, the dismantling of the strata of signification is only one part of a two-stage process, of which the second phase is an event of becoming: a circulation of intensities, a transmission of forces and a transformation of bodies by one another”.

<sup>811</sup> Vd. o espantoso capítulo “Année Zéro — Visagétité”, na qual Deleuze e Guattari definem a máquina subjectiva e significante muro branco-buraco negro, que subsume todo o corpo em prol do rosto do homem-branco-ocidental. DELEUZE e GUATTARI, 1980: 205-234.

<sup>812</sup> *Ibid.*: 337. “Ce que nous appelons entité molaire ici, par exemple, c'est la femme en tant qu'elle est prise dans une machine duelle qui l'oppose à l'homme, en tant qu'elle est déterminée par sa forme, et pourvue d'organes et de fonctions, et assignée comme sujet”.

<sup>813</sup> *Ibid.*: 338. “la question n'est pas, ou n'est pas seulement celle de l'organisme, de l'histoire et du sujet d'énonciation qui opposent le masculin et le féminin dans les grandes machines duelles. La question est d'abord celle du corps — le corps qu'on nous *vole* pour fabriquer des organismes opposables”. Itálico dos autores.

se fosse à letra, boca de carne, uma imensa e saturnina boca que traga, de um só golpe, uma substância transcendente, imaterial, uma essência, o fragmento dessa história, um túmulo ou cripta que, uma vez oclusa, oculta e guarda o segredo último dessa essência, dessa história. E por ser a exterioridade, ou tomado como tal, dessa história e pondo-se a descoberto, logo a cripta se torna «ex-criptório», um limitado espaço de solidão e de um mundo infinito, onde um corpo somente pode investigar na brancura do papel mortalha o mistério do pó, a mortalidade. Mas um corpo é um *hápx* de uma *Vida*, ou só se tornará isso mesmo se se libertar de toda essa roupagem, se pôr a nu (como o título desse belo livro de Baudelaire, *Mon cœur mis a nu*) e se se reconstruir pelos devires.

Portanto, todos os devires são moleculares, ou seja, compõem-se pela vizinhança que é a “marca de pertença a uma mesma molécula, independentemente dos sujeitos considerados e das formas determinadas”.<sup>814</sup> Porém, a chave de todos os devires é, para os autores, o devir-mulher, ou melhor ainda, o devir-rapariga, como aquele que faz passar toda e qualquer sexualidade, que produz “*n* sexos moleculares na linha de fuga”,<sup>815</sup> por um lado e, por outro, aquele que constitui a juventude de toda e qualquer idade.<sup>816</sup>

É verdade que não há uma lógica evolutiva para os devires. Todavia, tal como Jorge Luis Borges e o seu peculiar modo criativo, saber somente como começa e como deve terminar o conto a ser escrito, também os autores seguem um plano muito similar ao do poeta argentino. Há, sim, um início na cadeia molecular, o devir-mulher; e há, sim, um fim último, um fim imanente do devir, o devir-imperceptível. Pelo meio, que se criem tantos devires quantos os necessários. O devir-imperceptível é aquele que traça o mais cruelmente possível, isto é, o mais rigorosamente possível, a relação com o anorgânico, o a-significante e o a-subjectivo. Esse é o *telos* de toda a *ascese* da experimentação, do CsO, para se ser, enfim, uma *hecceidade*, um Corpo-Vida. É este, na verdade, o pôr-se a nu, o despojamento do excessivo:

“«Eliminar tudo o que é dejecto, morte e superfluidade», queixa e ofensa, desejo não satisfeito, defesa ou arrazoado, tudo o que enraíza alguém (todo o mundo) em si mesmo, na sua molaridade. Pois todo o mundo é o conjunto molar, mas *devir todo o mundo* é outro caso, que põe em jogo o cosmos com os seus componentes

<sup>814</sup> *Ibid.*: 334. “marque l'appartenance à une même molécule, indépendamment des sujets considérés et des formes déterminées”.

<sup>815</sup> *Ibid.*: 339. “*n* sexes moléculaires sur la ligne de fuite”. Itálico dos autores.

<sup>816</sup> Toda a argumentação de Deleuze e Guattari parece tender para a afirmação deste devir que combina a mulher e a criança, por ser, como dizem, “contemporain de chaque terme opposable, homme, femme, enfant, adulte”. Porém, confrontando a política da máquina dual, de modo a oporem-se sob todos os aspectos, é preciso evidenciar as figuras minoritárias, pelo que não encontramos esse devir-rapariga mas bem os devires mulher e criança, pois também eles são entidades molares: “Ce n'est pas la jeune fille qui devient femme, c'est le devenir-femme qui fait la jeune fille universelle; ce n'est pas l'enfant qui devient adulte, c'est le devenir-enfant qui fait une jeunesse universelle”. *Ibid.*

moleculares. Devir todo o mundo é fazer mundo, fazer um mundo. À força de eliminar, não somos mais do que uma linha abstracta, ou uma peça de puzzle em si mesma abstracta. É conjugando, continuando com outras linhas, outras peças que se faz um mundo, que poderia recobrir o primeiro, como em transparência.”<sup>817</sup>

Esta cruel *ascese* depende principalmente do que já aferimos quanto à leitura deleuzeana de Leibniz, uma transformação da percepção. A nossa percepção somente capta o movimento ou as formas segundo a dimensão das macro-percepções, enquanto que o movimento implicado nos devires está implicado na dimensão das pequenas-percepções, os graus de velocidade e lentidão, os afectos, “estão abaixo ou acima do limiar da percepção”<sup>818</sup> e estas dimensões ou os seus limiares, obviamente, dependem de cada corpo. O movimento e a sua percepção são, no caso das macro-percepções, relativos. Relativos aos limiares de um determinado corpo e procedem por uma relação entre forma perceptível e sujeito perceptivo, sendo o movimento um deslocamento para o infinito, continuando acima ou abaixo do limiar da percepção. Este é, segundo os autores, o modo perceptivo do plano transcendental, ou seja, dá a perceber qualquer coisa sem que possa ser percebida e sem que o plano seja, também ele, percebido, pois o seu movimento escapa aos limiares.

Já o plano de imanência compõe os seus elementos de modo a serem percebidos enquanto se dá a perceber, com a expansão ou dilatação do nosso estado de *atenção* para as pequenas-percepções, sendo o nosso movimento o mesmo do do plano. Lançados ao limiar máximo, o plano dá-se a cada momento perceptivo do que o compõe, de modo finito. A relação de percepção já não é entre um sujeito e um objecto, mas o próprio movimento como limite da relação, sendo que aqui o movimento é o investimento do desejo, a produção de uma ligação através de zonas de vizinhança, de indiscernibilidade. A percepção está “entre as coisas, no conjunto da sua própria vizinhança, como a presença de uma hecceidade numa outra, a apreensão<sup>819</sup> de uma pela outra ou a passagem de uma à outra”.<sup>820</sup> Este acontecimento, por assim dizer, é aquele que Deleuze e Guattari definem como o momento em que desejo e percepção se confundem, a desterritorialização absoluta.

<sup>817</sup> *Ibid.*: 342-343. “« Eliminer tout ce qui est déchet, mort et superfluité », plainte et grief, désir non satisfait, défense ou plaidoyer, tout ce qui enracine chacun (tout le monde) en lui-même, dans sa molarité. Car tout le monde est l'ensemble molaire, mais *devenir tout le monde* est une autre affaire, qui met en jeu le cosmos avec ses composantes moléculaires. Devenir tout le monde, c'est faire monde, faire un monde. A force d'éliminer, on n'est plus qu'une ligne abstraite, ou bien une pièce de puzzle en elle-même abstraite. Et c'est en conjugant, en continuant avec d'autres lignes, d'autres pièces qu'on fait un monde, qui pourrait recouvrir le premier, comme en transparence”. Itálico dos autores.

<sup>818</sup> *Ibid.*: 344. “sont en dessous ou au-dessus du seuil de perception”.

<sup>819</sup> Optámos por traduzir *préhension* por apreensão em detrimento de apreensão, como se poderá ler na tradução brasileira de *Mille Plateaux*, porque, mais tarde, Deleuze, na obra *Le Pli*, recorre a esse conceito na nova concepção do Acontecimento a partir de Leibniz e Whitehead. Vd. DELEUZE, 2009: 105 e *passim*.

<sup>820</sup> *Ibid.*: 345. “parmi les choses, dans l'ensemble de son propre voisinage, comme la présence d'une heccéité dans une autre, la préhension de l'une par l'autre ou le passage de l'une à l'autre”.

É certo que há uma profundidade bem real da matéria que compõe um corpo, camadas sobre camadas de diferentes células constituindo múltiplas dimensões onde se inscrevem as experiências, as singularidades, os afectos, através das quais as sensações caem, cuja organização determina o organismo com suas estratificações e contra o qual o CsO se opõe com os seus devires. Não negamos essa premissa, contestamos antes a profundidade escura e abismal da tópica freudiana. Ao definirmos o Corpo acompanhado por uma superfície que distribui as singularidades, na qual ele se torna uma entidade psicofísica ou corpóreo-incorporal, procuramos, por um lado, afastarmo-nos de uma teoria essencialista e, por outro, estritamente materialista. Nós estamos imersos em relações de forças, as quais, todas elas, à excepção das que se mostram através das percepções macroscópicas, se movem ao nível micro-atómico, por assim dizer, na dimensão das pequenas-percepções. A expressão virtual de *uma Vida* é totalmente incorporal, mas, como já afirmámos antes, o único meio da sua expressão se tornar actual é pelo meio de uma corporização. Daí falarmos das duas forças primárias do *singrama*, que são as da própria *Vida*, a *mimésis* e a *poiésis*.

O *singrama* ficará mais claro se o relacionarmos com o que atrás foi dito quanto aos planos transcendental e de imanência. Eles são criados sobre a mesma superfície mas segundo modos diferentes, (re)territorializam ou desterritorializam o que num foi organizado ou criado. Assim, a *mimésis* está do lado da organização e do desenvolvimento,<sup>821</sup> enquanto a *poiésis* se encontra do lado da composição e da criação. É que o *singrama* e o corpo são o mesmo, ocupam o mesmo espaço segundo duas dimensões diferentes em permanente contacto, um mais em contacto com as pequenas-percepções, o outro às macro-percepções. A questão, como também já dissemos antes, é que a relação consciência-subconsciência-inconsciente pressupondo uma profundidade decorre do mesmo falso problema que Deleuze e Guattari encontram na pintura quanto à profundidade e à perspectiva. O ponto de atenção ao percorrer o *singrama*, como espaço de inscrição das

<sup>821</sup> Não cremos, contrariamente a Deleuze e Guattari, que a *mimésis* seja um conceito radicalmente falso, tal como afirmam em nota de rodapé, vd. *ibid.*: 374. “Nous avons vu que l'imitation pouvait être conçue comme une ressemblance de termes culminant dans un archétype (série), soit comme une correspondance de rapports constituant un ordre symbolique (structure); mais le devenir ne se laisse réduire ni à l'une ni à l'autre. Le concept de mimesis n'est pas seulement insuffisant, mais radicalement faux”. É certo que o devir não é, de todo, mimético, mas os modos como a territorialização e a reterritorialização agem implica, precisamente, a reprodução mimética de padrões. O que queremos evidenciar, acima de tudo, é que não há tal coisa como um conceito puro, uma *mimésis* ou uma *poiésis* pura, ou seja, não há pura imitação, pura reprodução ou cópia, nem criação sem um abstracto em que ela assenta e rompe. É nesse sentido que Laura Cull aponta, também, a existência de duas polaridades da *mimésis*: “On the one hand, we have the (more nonhuman) tendency in which some thing is ‘like’ another thing (an insect that looks like a leaf) less because it involves active pretending, and more because of a continuation of qualities. On the other, we have the (more human) tendency towards imitation as that which involves the intention to reproduce a model in the form of pretending to be something else. Here representation tends to intercede. But whereas the predominant discourse would value the latter over the former (conceiving the latter as more sophisticated, artistic and so forth), an immanent perspective finds greater value in the instances when imitation tends towards one body’s continuation of another’s movement, without tracing that movement according to a pre-existent image” (2013: 138).

singularidades, quando movido maioritariamente, ou melhor, mais inclinado pela influência da *mimésis* — porque, como aferimos anteriormente, a *mimésis* e a *poiésis* andam a par — traça linhas de relações localizáveis entre singularidades, organizando-as de acordo com modelos maioritários e desenvolvendo estratos subjectivos e significantes, ou seja, ocupa o espaço singramático de maneira a “fixar uma memória e um código, atribuir uma função”.<sup>822</sup> Mas quando inclinado pela influência da *poiésis* traça linhas de fuga, arrasta em bloco as singularidades, os afectos, estabelecendo conexões por vizinhança em que singularidades contagiam outras, promove toda uma outra distribuição que rompe os modelos. Porém, de uma maneira ou de outra, não há profundidade, há somente linhas sobre uma superfície que tanto permitem a expansão/dilatação do *ponto de atenção* a um estado capaz de cobrir uma maior área, ou a sua diminuição/retracção e relevar uma área mais reduzida (*uso extra-quotidiano e quotidiano da atenção*).

A expansão ou a diminuição funcionam como se a superfície fique mais «iluminada» ou «obscurecida» e segundo esta regulação «luminosa» dá-se o efeito de profundidade, de um segredo, de um inalcançável. Há, no entanto, dois modos de produção da ilusão:

1) as linhas traçadas pela *poiésis* com a sua iluminação produzem o efeito de profundidade ou de perspectiva através da reterritorialização mimética, pois sendo linhas de fuga elas inventam “a possibilidade de uma tal representação, que só as ocupa num instante, em tal momento”<sup>823</sup> e

2) a procura de uma «consciencialização» do estado de atenção faz com que o ponto se desloque fazendo com que nunca esteja no seu lugar e escape à sua própria identidade, pois ele cumpre as funções do percursor sombrio deleuzeano em LS. No preciso momento em que queremos dar conta do que se passa o nosso estado de atenção como que se dobra e percepçiona os dados daquilo que se quer percepçionar. Dito de outro modo, numa dada experiência há um sujeito de desejo com o seu estado de atenção, mas quando se quer dar conta desse estado de atenção desencadeia-se imediatamente outro processo maquínico de desejo com outro sujeito de consumo ao lado, ou sobrevoando o sujeito de consumo anterior e que ainda está no seu processo, pelo que também aí se formaliza um modo ilusório de profundidade e de perspectiva.

Não cremos, contudo, que haja uma prevalência do *singrama* sobre o corpo, a expansão ou a diminuição é conjunta e tanto se pode originar por um lado como pelo outro, o que não implica necessariamente a separação do incorporal do corporal. A separação das duas dimensões depende

<sup>822</sup> *Ibid.*: 366. “fixer une mémoire et un code, assigner une fonction”.

<sup>823</sup> *Ibid.* “la possibilité d'une telle représentation qui ne les occupe qu'un instant, à tel moment”.

principalmente do plano, de uma maior ou menor estratificação promovida pela afirmação do transcendental; e o propósito que procuramos com o evidenciar de uma *ascese* da prática artística do corpo, por ser ele o mais «castigado» e o local pelo qual se acede ao incorporal obstruindo a expressão de *uma Vida*, de *uma vida na expressão de um corpo*, é o de uma busca da plena justeza do corporal e do incorporal, a sua não-separação. Só com uma prática que elimina quer a ideia de uma separação, quer a prática de tal separação e, desta posição, ir corroendo todas as relações, todos os dispositivos que fundam as várias estratificações, se pode, enfim, libertar *uma Vida*.

Pensemos, por exemplo, na política; não basta somente destruir os modelos, as organizações, os sistemas financeiros ou os símbolos do capitalismo, do seu poder e do seu saber, se o fundo da ideia que o sustém, esta totalmente incorporada em todos os tipos de relações, não tiver sido atacada, destruída e transformada, se o modo de existência não se tiver transfigurado por completo. O processo é muito mais moroso, precisamente porque não passa pela formação de hierarquias verticais, nem pela substituição de peças das máquinas ou o instituir de outro modelo ou regime para uma máquina, a instituição Estado, por exemplo. A transformação dá-se pelo *encontro*, pelo encontro de ritmos, pelos agenciamentos. Se já antes tínhamos dito que o *encontro* o era de dois corpos, de ritmos, o que pressupõe que um corpo é, em si, um ritmo, cremos que o modo como *uma Vida* se efectua e contra-efectua num corpo se faz por ritornelo.

#### 9.4. Do *encontro*, parte ii. Agenciamento, ritornelo e Corpo.

Molar e molecular concernem, seja qual fôr a dimensão que se tome, dois tipos de tendências de aglomeração de matérias, ou da vida (orgânica e inorgânica), das quais resultam, de um lado, uma estratificação, hierarquia, causalidade linear, homogeneização e, do outro, conjuntos consistentes de heterogêneos, rizoma, curto-circuitos, capturas de forças e materiais que se transformam mudando de natureza. A questão é, pois, a seguinte: não há opostos puros e claros, mas diferentes graus de mistura de dois modos de interacção, de conjugação, as duas tendências andam a par afectando-se uma à outra. É que *uma Vida* transporta, ou tem em si, as duas tendências, ela vai organizando sistemas estratificantes cada vez mais complexos enquanto consolida conjuntos consistentes que perturbam a ordem estratificante, as formas e as substâncias, fazendo o seu caminho do Caos ao Cosmos. Quando nos referíamos à *mimésis* e à *poiésis* como as duas forças maiores de *uma Vida*, tínhamos justamente em conta estas duas tendências, sendo a primeira a estratificante ou arborescente e a segunda consistente e rizomática.

Se associávamos à *mimésis*, um esquematismo que enquadra e estratifica e, à *poiésis*, o

corde dos estratos e a captura das singularidades, recuperamos para esta também o conceito de *phylum maquínico*, o qual age como uma “*transversalidade desestratificante* [que passa] através dos elementos, das ordens, das formas e das substâncias, do molar e do molecular, para libertar uma matéria e captar forças”.<sup>824</sup> Dito de outro modo, a *poiésis* age precisamente como as diagonais do devir. Digamos, portanto, que o agenciamento é o meio pelo qual *uma Vida* se lança desde o seu estado informe no Caos, até à sua expressão máxima de abertura desterritorializante no Cosmos, passando por múltiplos agenciamentos territoriais com estados estratificantes e movimentos de desterritorialização-reterritorialização.

*Uma Vida* deambula entre sistemas de estratos e planos de consistência que se misturam, agem um sobre o outro, um com o outro: num plano de consistência endurecem-se e organizam-se estratos e nestes o plano desorganiza traçando as suas linhas, os seus devires. Como nos dizem os autores, o agenciamento “*é, deveria ser, técnica, nada mais do que técnica*”.<sup>825</sup> Isto é, o corpo, cada corpo, é não só, por um lado, um agenciamento «vital» — tendo cada um passado pelo movimento de um Caos para o Cosmos — como forma de se alcançar a máxima potência de expressão, apanhado em máquinas concretas e abstractas, elas próprias com seus agenciamentos territoriais e movimentos desterritorializantes, com seus meios e ritmos (cada corpo tem um ritmo, tal como o biológico regulador do equilíbrio do organismo, mas a singularidade de cada corpo decorre igualmente de um ritmo vital expressivo, esse que subjaz o *encontro*). Como cada corpo, por outro lado, tem de criar seus próprios agenciamentos com sistemas estratificantes e planos de consistência.

Por outras palavras, se um agenciamento é o conjunto complicado de “*matérias de expressão* que tomam consistência independentemente da relação forma-substância; causalidades ao avesso ou determinismos «avançados», inatismos descodificados, que incidem sobre *actos de discernimento* ou de eleição, e não mais sobre reacções em cadeia; *combinações moleculares* que procedem por ligações não covalentes e não por relações lineares”,<sup>826</sup> um modo de cruzar uma semiótica com materiais, o mesmo significa, para nós, o processo de produção de um *êthos*, um modo de existência ético-estético, cuja finalidade é a de, como diz Deleuze, libertar a vida onde ela é prisioneira, combater por ela, mas reconhecendo que um corpo não é, de todo, a prisão em que

<sup>824</sup> *Ibid.*: 414. “une transversalité déstratifiante passait à travers les éléments, les ordres, les formes et les substances, le molaire et le moléculaire, pour libérer une matière et capter des forces”.

<sup>825</sup> *Ibid.*: 422. “c’est, ce devrait être de la technique, rien que de la technique”. Itálico nosso.

<sup>826</sup> *Ibid.*: 415. “matières d’expression qui prennent consistance indépendamment du rapport forme-substance; des causalités à l’envers ou des déterminismes «avancés», des innéismes décodés, qui portent sur des actes de discernement ou d’élection, non plus sur des réactions enchaînées; des combinaisons moléculaires qui procèdent par liaisons non covalentes et non par relations linéaires”. Itálico dos autores.



está encarcerada. Bem pelo contrário, a prisão são todas as estratificações que obstam a experimentação, os planos de consistência, obstaculizando os devires, sendo o corpo um agenciamento por excelência de *uma Vida*, a sua *expressão*.

Que o agenciamento seja, ou deva ser, uma técnica diz-nos, justamente, isto: criar um modo de existência faz-se por agenciamentos, estratificar meios e produzir ritmos, territorializar e abrir territórios por linhas de desterritorialização de modo a capturar forças e matérias que libertem a vida e a conduzam à máxima potência.

Ora, se para os autores, a abertura do agenciamento para as forças do Cosmos, a qual implica uma técnica, se depara com uma relação directa com o *material-forças*, matérias molecularizadas de captura de forças provenientes do Cosmos, toda a técnica deve procurar produzir um material capaz de capturar essas mesmas forças, informes e imateriais. Essa captura busca, citando os autores Paul Klee, tornar visíveis forças não visuais, em vez da reprodução do visível. O problema da criação, assim, torna-se completamente outro:

“É ao mesmo tempo que as forças se tornam necessariamente cósmicas e o material molecular: uma força imensa opera num espaço infinitesimal. O problema não é mais o de um começo, tão pouco o de uma fundação-fundamento. Ele tornou-se um problema de consistência ou de consolidação: como consolidar um material, torná-lo consistente, para que ele possa captar essas forças não sonoras, não visíveis, não pensáveis?”<sup>827</sup>

Este problema inicia-se com uma *síntese de disparates*, a conjunção de elementos dispersos e heterogêneos, à semelhança do processo *devising* apresentado anteriormente ou, porque não, o diagrama baconiano. Porém, esse mesmo processo pode cair no seu buraco-negro, esboçar equívocos e, em vez de se construir uma máquina cósmica, obtemos uma máquina de reprodução. É o que Deleuze e Guattari afirmam com o “[tornar] vago um conjunto, em vez de definir o conjunto vago  *pelas* operações de consistência ou de consolidação que incidem sobre eles”.<sup>828</sup> O conjunto vago, ou a síntese de disparates, deve adquirir um grau de consistência que possibilite distinguir os elementos díspares, os heterogêneos que formam o conjunto. Ora, também aqui nos chamam a atenção ao perigo e apelam a uma *sobriedade*, tal como Deleuze em **FB** aduzia o slogan «sensação

<sup>827</sup> *Ibid.*: 423. “C'est en même temps que les forces deviennent nécessairement cosmiques, et le matériau moléculaire; une force immense opère dans un espace infinitésimal. Le problème n'est plus d'un commencement, pas davantage celui d'une fondation-fondement. C'est devenu un problème de consistance ou de consolidation: comment consolider le matériau, le rendre consistant, pour qu'il puisse capter ces forces non sonores, non visibles, non pensables?”

<sup>828</sup> *Ibid.*: 424. “rend flou un ensemble, au lieu de définir l'ensemble flou  *par* les opérations de consistance ou de consolidation qui portent sur lui”. Itálico dos autores.

não sensacionalismo». A sobriedade é o que dá riqueza à máquina, é a condição que dota a todo o material heterogêneo uma certa simplicidade — também aqui os autores nos oferecem um slogan: “um máximo de sobriedade calculado em relação aos disparates e aos parâmetros”.<sup>829</sup> Esta sobriedade é própria dos devires e será tanto mais forte quanto mais selectivo, criativamente limitado e «explodido» pela técnica fôr o material. Parece-nos que foi precisamente isto, esta selecção, esta auto-infligida limitação, este desenvolver de certas técnicas, que fez com que criadores teatrais como Peter Brook, Jerzy Grotowski, Robert Lepage, Robert Wilson e, mais recentemente, os *Stan tg* ou os *Forced Entertainment* nos tenham oferecido, ou ofereçam ainda, cada um com o seu próprio estilo, tão belos espectáculos.

Sobriedade, devires, afectos, ritmo, agenciamento, tudo isto compõe, ou deveria compôr uma técnica do corpo, uma *ascese*, uma prática que, enquanto o forma, o deforma. Uma prática que se inicia num agenciamento artístico para libertar a vida e, por fim, ir minando, partindo, fracturando, abrindo o seu caminho, pela afirmação de um *êthos*, até romper todas as estratificações do *socius* e chegar-se à ordem do Cosmos, a *uma Vida* por ela mesma, a *Anarquia*. Por isso um corpo é um ritornelo no sentido último proposto pelos autores, um *crystal de espaço-tempo* “[agindo] sobre aquilo que o rodeia, som ou luz [outros corpos, instituições, dispositivos, etc.], para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projecções e transformações”.<sup>830</sup> A questão aqui trata-se de perceber que os corpos são continuamente lançados em modelos arborescentes, identificatórios, representativos, embora ilusoriamente deixados a prosseguir um «bem maior», delineado por uma biopolítica que abraça a vida do corpo e a libertação de uma individualidade.<sup>831</sup> Não nos enganemos, é deveras uma ilusão, uma reterritorialização de linhas de fuga outrora lançadas por movimentos revolucionários políticos, sociais, artísticos e culturais, que propunham um novo olhar sobre o corpo liberto dos jugos de dispositivos vigilantes e que se consubstanciava na busca de uma sexualidade, de uma «voz», de uma conquista no controlo de um corpo, uma reapropriação do corpo e da vida.<sup>832</sup> A ilusão que nos parece bastante visível, acompanhando a falência das grandes

<sup>829</sup> *Ibid.*: 425. “maximum de sobriété calculé par rapport aux disparates ou aux paramètres”.

<sup>830</sup> *Ibid.*: 430. “agit sur ce qui l'entoure, son ou lumière, pour en tirer des vibrations variées, des décompositions, projections et transformations”.

<sup>831</sup> Cremos que a obra de Byung-Chul Han tem evidenciado esta intensificação, uma biopolítica que tem tomado a configuração de uma *psicopolítica*.

<sup>832</sup> É nesse sentido que lemos a crítica de Phillip B. Zarrilli na sua introdução a *Acting (Re)considered in AAVV*, 2002a: 15. “However, this “resurrection of the body” has not been unproblematic. If and when the body, experience *per se*, and/or “self” are reified as an essential “real,” it problematically assumes that the subject or “self” is a stable location, and that a particular experience or transcendental self exists as an ideal or originary construct or essence. In some improvisational, bodily and/or experientially saturated approaches to acting where “being in the moment” is emphasized, a Cartesian dualism is simply reinscribed in the form of an overly simplistic and monolithic subjectivity often described as the actor’s “presence,” or as an “organic” or “natural” state of being. A reified

narrativas, é este pautado alçar do corpo tornando equívoca a grande razão nietzscheana. Sim, o corpo é a grande razão, basta reconhecer o papel que adquiriu na sociedade contemporânea, continuando ele a ser o lugar de todos os acontecimentos da construção de egos, enquanto sujeito a padrões de beleza, comportamentos sexuais, ideais de unicidade, tratamento contínuo da saúde com fugas à velhice e à morte, mas tudo isso remetido a um padrão, a um modelo maioritário.<sup>833</sup>

Quanto a esta questão, o trabalho crítico da performer Orlan e a sua *arte carnal* revelam bem muitos dos pressupostos modelares que equivocadamente se tornaram signos da liberdade do corpo.<sup>834</sup> Reconhecemos a importância da *Body Art* no seu papel político, mas essoutro quase místico ou redentor que o corpo representa aí, como se assistíssemos às agonias de um santo, ficam aquém do que um corpo é capaz, porque a potência de um corpo não se queda no martírio, na sua capacidade de resistência à dor, por exemplo, antes no modo como pode transfigurar o mundo. Precisamente a *Body Art*, essa prática artística que tomou o corpo como seu agenciamento ou meio de questionamento, não o experimenta de maneira a libertar a vida, sendo ela tão influenciada por Antonin Artaud.

Do seu deambular pela sensação, da sua inicial desterritorialização, parece ter caído num buraco-negro e, mais do que nenhuma outra prática, parece territorializar um *ego* às expensas do corpo, como se pela sua desterritorialização do que esses artistas querem criticar, combater, tais como os variados dispositivos de subjectivação e de significância, na verdade, se intensificassem ainda mais. Não serão os *body artists* nada mais que escorpiões fechados num círculo de fogo por ele mesmo incendiado?

Leia-se o ensaio introdutório de Lea Vergine, do já clássico Body Art and Performance. The Body as Language (2007), o qual delinea em traços gerais o fundo problemático dessa mesma prática. A autora começa por afirmar que na *Body Art* tudo parece convergir para uma busca insatisfeita de uma necessidade de ser amado que se estende para lá dos limites do tempo, ser amado pelo que se é e pelo que alguém quer vir a ser, um amor sem limites de direitos, um “*amor primário*”,<sup>835</sup> sendo essa a causa da sua desilusão e falência, o que o transforma, esse amor ou a sua busca, numa tremenda agressividade patente nas obras. No centro dessas obras está a natureza e o indivíduo; e os artistas “querem um conhecimento íntimo com todas as possibilidades de auto-

---

subjectivist notion of “presence” is as complicit in a dualist metaphysics as is the Cartesian “mind.” Neither provides an adequate account of the “body” in the mind, the “mind” in the body, or of the process by which the signs read as “presence” are a discursive construct”.

<sup>833</sup> Também aqui podemos chamar à presença Sloterdijk (2013).

<sup>834</sup> Vd. o seu “Manifesto of Carnal Art” (2013) no seu site oficial: [www.orlan.eu/texts/](http://www.orlan.eu/texts/).

<sup>835</sup> VERGINE, 2007 (2000): 7. “*primary love*”. Itálico da autora.

conhecimento que podem advir do corpo e da investigação do corpo”.<sup>836</sup> Através de experiências autênticas e radicalizadas, o mais das vezes cruéis e dolorosas, os artistas propõem-se a embarcar numa aventura muito próxima, se não mesmo semelhante, da que temos vindo a apresentar. Um outro *êthos* e *pathos* que agarra a existência em toda a sua brutal fisicalidade, porém esta imersa num estado de natureza original perdida, na qual a comunicação seria sentidamente clara, sem ruído, obstáculos, inequívoca e imediata, vivida no presente da origem estando neste preciso presente, onde também as relações não mais seriam de poder mas de potência, estritamente horizontais e nuas, conduzir, pois, o indivíduo “de volta ao seu específico modo de existência”.<sup>837</sup>

Ora, é forçoso perguntar: que especificidade é esta? Que origem é esta? Não será o de uma ilusão edénica, adâmica, a mesma que nos conduziu até onde já estamos, a qual, parece, ainda não nos libertámos? Não caem desde logo com a sua própria crítica no que queriam criticar, na sua própria armadilha?<sup>838</sup> Não continuam, eles próprios, a ser ainda a nietzscheana definição de *homem*, meros prometedores? Serão eles, se lermos bem a autora, neo-rousseaístas? E, contudo, para Lea Vergine, eles têm uma proposta bem clara, política, social, humana: mudar a natureza e o indivíduo, mudar a natureza do indivíduo:

“ O acento é posto na *natureza*, no desejo de ir para além dos valores da corrente moralidade, nos fenómenos orgânicos (que são considerados primários), no acidente, na inocência e na espontaneidade aos

<sup>836</sup> *Ibid.*: 8. “an intimate acquaintance with all of the possibilities of self-knowledge that can stem from the body and the investigation of the body”.

<sup>837</sup> *Ibid.* “back to his specific mode of existence”.

<sup>838</sup> Similar à armadilha de Josette Féral (1982) a si coloca quando confronta a Performance à Teatralidade, defendendo a primeira. Diz a autora, por exemplo, que “Of the many characteristics of performance, I shall point to three that, the diversity of practices and modes notwithstanding, constitute the essential foundations of all performance. They are first, the manipulation to which performance subjects the performer's body - a fundamental and indispensable element of any performing act; second, the manipulation of space, which the performer empties out and then carves up and inhabits in its tiniest nooks and crannies; and finally, the relation that performance institutes between the artist and the spectators, between the spectators and the work of art, and between the work of art and the artist” (171). A manipulação do corpo, que a autora observa na performance, busca chamar a atenção a certos aspectos inatendidos (pelo teatro?) do corpo, tais como a voz, o rosto, a mímica gestual e, para tal, recorrem aos *media* como o vídeo, como que numa apresentação da microscopia do corpo. Não conheceria a autora o trabalho de Grotowski, Barba, Suzuki, só para nomear alguns que não precisaram de recorrer a mais uma camada, mais um dispositivo para fazer notar a microscopia do corpo? Mais adiante afirma que a Performance se baseia “on an extensive, conscious practice, deliberately consented to: the experience of a body wounded, dismembered, mutilated, and cut up”; não será esse, justamente, o ponto de partida deste criadores? Nem tudo é mau, claro. Concordamos com a autora quando afirma que a Performance não tem como objectivo um significado ou sentido (*a meaning*), antes a produção de um sentido, mas não concordamos quando diz que a “Performance is the death of the subject” (173), por ser guiada pelo instinto de morte (*death drive*). Na verdade, como pretendemos evidenciar com a análise da *Body Art*, ou até mesmo com o conhecimento do percurso de Grotowski, por exemplo, é que a Performance e a Teatralidade, enquanto produtos apresentados a um público, qualquer que seja a experiência «participativa» proposta, são uma forma de *Self Art*, no sentido de produção solidificada de um ego, de um sujeito. Contra esta prática estão, por outro lado, a criadora brasileira Lygia Clark e o criador estado-unidense Allan Kaprow, vd. por exemplo, CULL, 2013: 145-177.

quais o nosso comportamento e os nossos costumes devem retornar de modo a nos afastarmos da artificialidade das convenções da sociedade. Tudo isso é uma tentativa para eliminar a cultura — o mesmo será dizer, todo o nexos dos nossos cultivados modos de vida, o conceito de enciclopedismo enquanto oposto ao conceito de consciência, a formação colectiva de grupos sociais no seio de instituições que os definem e os condicionam, a cristalização enquanto oposta à evolução.

O indivíduo é colocado no centro de um processo contínuo levado avante com persistências e repetições e com a teimosia em insistir num acontecimento sensorial/sensacional, bem como numa análise exasperante de todas as possibilidades de cada momento, de cada função, de cada parte do corpo — com todo o activismo de um movimento incessante e experimentação e uma enorme despesa de energia”<sup>839</sup>

Ora, é certo que o corpo é a convergência dos dois acentos sublinhados pela autora, é por ele, através dele, de uma contínua exploração e experimentação que se patenteou a prática artística, mas bem mais do que ele, pois ele nada mais é que o *medium* onde concorrem e ocorrem as sensações, o centro afunda-se num pressuposto profundo de um eu secreto e escondido. Secreto e escondido pelas forças de um inconsciente representativo e representante, um teatro de fantasmas. O corpo é histericizado, a sua presença parece ocupar todo o plano da criação da *Body Art*, contudo, longe do que nós queremos com o corpo — deixar de ser entendido como objecto, matéria para uma essência esconsa e que assegura a transformação reedificante do eu pela sua experimentação — estes artistas falham, no nosso entender, a potência do corpo em prol de uma espécie de messianismo de um eu, de modo que a própria titulação está errada, é equívoca, senão mesmo falsa.

Nós estamos perante uma *Self Art*, uma arte de si que já reconheceu o corpo como obsoleto e cuja radicalidade sensacionalista é engolida por um imenso buraco negro, pois “o ego é reasssegurado”<sup>840</sup> e, no entanto, esta vida como obra de arte tem tudo para, parafraseando André Breton que parafraseava Rimbaud e Marx, *mudar a vida e mudar o mundo*. Há experimentação do corpo e pelo corpo, mas a transformação é tanto ou mais estratificante e organizativa quanto os dispositivos e instituições, o par poder-saber visado pelas suas críticas: os *body artists* auto-

<sup>839</sup> *Ibid.* “The accent is placed on *nature*, the desire to go beyond the values of current morality, organic phenomena (which are considered primitive), accident, innocence, and the spontaneity to which our behaviour and our customs must return in order to be able to step back away from artificial conventions of society. All of this is an attempt to eliminate culture — which is to say the whole nexus of cultivated ways of living, the concept of encyclopedism as oppose to the concept of conscience, the collective formation of social groups within institutions that define and condition them, crystallization as opposed to evolution.// The individual is placed at the centre of a continuous process that is carried ahead with persistences and repetitions, and with the hardheadedness of insisting upon a sensational event as well as an exasperating analysis of all the possibilities of every moment of every function of every part of the body — with all the activism of incessant movement and experimentation and an enormous expense of energy”. Itálico da autora.

<sup>840</sup> *Ibid.*: 19. “The ego is reassured”. Embora *reassured* possa ser traduzido por «tranquilizado» preferimos o termo «reassegurado», uma vez que a argumentação da autora nos convida a isso.

reterritorializam-se.

“Narciso projecta-se a si mesmo para fora de forma a ser capaz de amar o que está dentro de si”.<sup>841</sup> Esta frase com que a autora tão carinhosamente procura salvaguardar a *Body Art* e os seus praticantes da sua falência afirma, pelo contrário, a sua ilusão. Há, aqui, realmente um caso de narcisismo e de histerismo que nos afasta do que temos vindo a afirmar. Lea Vergine diz-nos que “a tentativa do artista em funcionar de modo *diferente* ou *alternativo* é uma expressão do desejo para eliminar a habitual posição de prestígio que o seu papel comporta. É igualmente a tentativa de limpar o campo das relações interpessoais das formas de alienação que a arte e a cultura continuamente produzem e isso contribui para tornar as relações frustrantes e não-emancipatórias”.<sup>842</sup> Para tal, o artista propõe uma estratégia de partilha e participação que conduz o público a pôr em causa a sua existência quotidiana e os seus comportamentos sociais. A relação entre artista e público recupera, de certa maneira, o contrato tácito teatral embora sustida pela cumplicidade. A radicalidade da experiência obsta a ilusão temporal e espacial e a verosimilhança, afirmando um acontecimento brutal que só resultará se o público, enquanto o *outro* representativo da crítica, aceitar o jogo e, jogando-o, aceitar a provocação e se tornar o ecrã das suas projecções.

O público é conduzido ao ponto extremo de se tornar a assinatura que valida o acto, uma cooperação de espelho de água, pois “o que ele necessita é ser *confirmado* na sua identidade”,<sup>843</sup> é um berço, o pai, a mãe que dará ao artista “a garantia na fantasia ou mundo utópico que ele procura tornar visível”.<sup>844</sup> Ora, há obviamente uma transformação particular da experiência estética com a participação e a partilha, ambos, público e artista, se gratificam e experimentam, mais ou menos, de modo semelhante, mas haverá, realmente, a transformação radical propugnada pela sua cartilha? E de ambas as partes? Disso até a própria autora, defensora da *Body Art* e uma das primeiras antologadoras e historiadoras, se questiona, acabando por sublinhar que pelo menos permanecem dois pólos de tendência, isto ainda na euforia da sua explosão nos anos setenta, havendo um que poderá cumprir a promessa:

“Por um lado, há oposição (mesmo se vivida dramaticamente) e transgressão (a totalidade do ser de alguém, que é o ser de um sujeito *dividido*, é posta em questão) que não vão para além do estado de paranóia,

<sup>841</sup> *Ibid.*: 24. “Narcissus projects himself outside in order to be able to love what is inside of himself”.

<sup>842</sup> *Ibid.*: 26. “The artist's attempt to function in a *different* or *alternative* manner is an expression of the desire to eliminate the habitual position of prestige that his role comports. It is also an attempt to clear the field of interpersonal relations from the forms of alienation that art and culture continually produce and that contribute to render relationships frustrating and non-emancipatory”. Itálico da autora.

<sup>843</sup> *Ibid.* “what he needs is to be *confirmed* in his identity”. Itálico da autora.

<sup>844</sup> *Ibid.* “reassurance in the fantasy or utopianizing world that he is attempting to make visible”.

que não ligam o passado com o futuro e, assim, se afastam das autênticas possibilidades de significante comunitarismo. Por outro lado, há a possibilidade de que o fluxo de impulsos esquizóides revolucionários possam causar uma maior massa que uma simples confusão de estruturas superficiais.”<sup>845</sup>

### 9.5. Do *encontro*, terceira e última parte. A proposta do *Imediatismo*.

Quer-nos parecer, infelizmente, que o primeiro pólo desta balança abalou as possibilidades. Mais do que nunca o narcisismo artístico vigora. As experiências, mesmo as mais radicais, são experiências pela experiência. Nenhum comunitarismo se revelou e as transgressões «democratizaram-se», reterritorializaram-se, vindo a perder a sua força desterritorializante. É nesse sentido que falamos da importância do *encontro*, apresentando o corpo como ritornelo. Deveríamos, primeiro, concebermo-nos como entidades vagas, ou singularidades da própria Vida, que se dobram apresentando duas faces sendo a mesma, tal como um anel de Möbius: uma superfície, que é o *singrama*, que é Corpo, que é uma *vida*.

Essas duas faces são o corporal e o incorporal, o corpo como lugar de todos os acontecimentos, marcando-se nele e, segundo um modo de transformação de natureza, se inscrevem num outro plano, o de *um* «inconsciente», um que nada esconde e nenhum segredo se oculta, sendo nada mais que um espaço de produção de esquemas e de transversalidades, de conexões lineares e diagonais, sendo ele também tão desprotegido quanto o corpo. Ou seja, as manipulações, as sujeições, as acções dos dispositivos agidos sobre o corpo (o corporal) afectam de igual maneira o inconsciente (o incorporal), como observámos com Foucault. Toda a acção corporal, sobre o corporal, visa o incorporal, começando precisamente com o «desgraçar» do corpo, soterrá-lo sob todo o peso de uma história que o denigre, o vê como corrompido, matéria decadente ou obsoleta, como aquilo que nos impede de aceder à preciosa essência, a alma, o eu, todo um processo que busca produzir uma profundidade mais profunda que a de um corpo (pele, músculos, órgãos, ossos, nervos, veias, etc.).

Talvez sejamos muito ingénuos, mas não cremos que se nos livrarmos do corpo, de todo esse crivo corporal que acolhe as pequenas-percepções e as aglomera em macro-percepções, nos reste o incorporal, o inconsciente, uma essência ou eu que se introduza num espaço virtual (não no sentido deleuzeano do termo, antes no sentido informático) como o querem certos aficionados das

<sup>845</sup> *Ibid.*: 27. “On the one hand there are opposition (even if lived dramatically) and transgression (the totality of one's being, which is the being of a *divided* subject, is placed into question) that do not go past the state of paranoia, that do not connect the past to the future, and thus move away from authentic possibilities of communitarian significance. On the other hand there is the possibility that the flow of revolutionay schizoid impulses could cause a great deal more than a simple confusion of superficial structures”. Itálico da autora.

realidades virtuais e da Inteligências Artificial. Na verdade, alguns cientistas da IA já reconheceram a importância de um corpo para o desenvolvimento da própria inteligência, a qual não é pura razão e não existe sem a dimensão empírica, sensual, as sensações.<sup>846</sup> O desenvolvimento de práticas artísticas do corpo que tanto temos vindo a afirmar e a sublinhar, baseadas numa ascética que tem o seu acolhimento inicial na arte pelas suas patentes possibilidades desterritorializantes, visam, justamente, esta concepção do Corpo, buscam a criação deste Corpo-Vida e não o propugnado pela *Body Art* e a sua libertação do ego. Todavia, essa descoberta e produção têm, para nós, a sua «origem» no *encontro*, o qual não se trata de um mero processo de identificação, antes o gesto inaugural de uma ética-estética.

Deleuze diz em CC (1993b), “Bartleby e a sua fórmula”, o seu belo texto sobre o conto de Melville :

“Normalmente, uma identificação parece fazer intervir três elementos que podem, por outro lado, trocarem-se, permutarem-se: uma forma, imagem ou representação, retrato, modelo; um sujeito pelo menos virtual; e os esforços do sujeito para tomar forma, apropriar-se da imagem, adaptar-se a ela e adaptá-la a si. É uma operação complexa que passa por todas as aventuras da semelhança, e que se arrisca sempre a cair na neurose ou a transformar-se em narcisismo. É a «rivalidade mimética», diz-se.”<sup>847</sup>

Este processo de identificação, como muito bem aduz o autor, é o comum resultado de esquematismos miméticos, um processo que igualmente aprofunda a superfície através de projecções e de retrojecções que a afundam segundo os predicados de um segredo. Contudo, a superfície é já um mundo possível, plano de construção, de criação. Cabe ao corpo, enquanto superfície singramática por nós proposta, o conceito, sempre problemático, do *outrem (autrui)* delineado por Deleuze e Guattari em QP (2005), um conceito que se constitui de acordo com três componentes: “um mundo possível, um rosto existente, linguagem real ou fala”.<sup>848</sup> Ora, o *encontro* será sempre entre as duas dimensões, a corporal e a incorporeal. Como tal, o *encontro* trata da produção de um espaço topológico de um processo de identificação poiético, mistura de ritmos, de

<sup>846</sup> Vd. CALDAS e OLIVEIRA, “Body, Intelligence and the *Divinely Artificial*” in AAVV, 2005: 29-51, bem como SHEETS-JOHNSTONE, *op.cit.*: 119-135 (“Taking Evolution Seriously: A Matter of Primate Intelligence”), 149-194 (“Consciousness: A Natural History”) e 350-362 (“The Kinetic Basis of the Biological Disposition to Sense-Making: Further Steps toward an Evolutionary Semantics”).

<sup>847</sup> DELEUZE, 1993: 98-99. “Le plus souvent, une identification semble faire intervenir trois éléments, qui peuvent d'ailleurs s'échanger, permuter: une forme, image ou représentation, portrait, modèle; un sujet au moins virtuel; et les efforts du sujet pour prendre forme, s'approprier l'image, s'adapter à elle et l'adapter à lui. C'est une opération complexe qui passe par toutes les aventures de la ressemblance, et qui risque toujours de tomber dans la névrose ou de tourner en narcissisme. C'est la «rivalité mimétique», dit-on”.

<sup>848</sup> DELEUZE e GUATTARI, 2005 (1991): 23. “monde possible, visage existant, langage réel ou parole”.



ritornelos que afectam de igual modo os dois corpos intervenientes, constituindo ou não uma mesma harmonia, pois o *encontro* pode muito bem desencadear uma desarmonia sustida sobre um mesmo ritmo soltando um devir harmónico a caminho do cosmos, ou então os dois corpos criam um mesmo tema com os seus encontros internos de vaivém, de onda, com diferentes graus de velocidade.<sup>849</sup>

Como exemplo, recorreremos a duas composições: *Arbos* de Arvo Pärt e *Music with Changing Parts* de Philip Glass, isto porque o minimalismo nos parece demonstrar muito bem como através de um número limitado de notas em variação rítmica, de tempo, de tom, faz soltar novas linhas criativas. No primeiro caso o compositor faz com que diferentes conjuntos de sopros metálicos promovam um encontro singular de conjunto; cada subconjunto partilha o mesmo tema melódico, porém cada um move-se a ritmos, tons e tempos diferentes que, no registo circular e repetitivo, formam o *encontro* das singularidades da árvore com o vento. No segundo caso, uma composição dos primeiros tempos do minimalismo musical americano dos anos sessenta, ganhou todo o seu vigor, conta o autor do libreto, Tim Page,<sup>850</sup> que acompanha a edição, quando estando Glass a ensaiar uma outra composição notou o surgimento de sons que se formavam no encontro dos vários módulos temáticos dos instrumentos:

“«Por essa altura, tocávamos no centro de um salão com as nossas colunas colocadas nos quatro cantos», lembra Glass em 1993. «E durante um ensaio notámos uns sons sustidos emergindo das batidas repetidas da música. Parei e perguntei quem estava a cantar e ninguém estava; era somente um efeito psicoacústico da música.

Assim, na sua próxima composição, *Music with Changing Parts*, Glass decidiu aumentar aquilo que já ocorria naturalmente. Para o fim da sua nova composição ele acrescentou tons longos, alocados a instrumentos

<sup>849</sup> É nesse sentido que entendemos o argumento de Waldenfels em torno do conceito *encontro-entre* (“*Zwischenereignisse*” or “*In-between-events*”). Estes são, para o fenomenólogo, “events in which something appears [*auftritt*], while they connect to something else, without having being connected or related to it before. (Waldenfels 2002, 174, see also: Waldenfels 1987, 46-48). Thus, Waldenfels inscribes the in-between-events of attention in his philosophy of the «strange» or the «other». In-between-events of attention happen either a) between me and the others or b) between a group (us) and another group or c) in general between the «proper» [*dem Eigenem*] and the strange [*dem Fremdem*] that unfolds in the phenomenon of attention consisting of a double event in *auffallen-aufmerken* and is irreducible to one of its double events. This means that “(...) between the proper and the strange occurs something that can neither be traced back to the initiative or capacity of singular individuals or groups, nor to a mediating ordering instance, nor to codified rule-sets. Something happens in between us, that shocks [*aufschreckt*] us, touches us, concerns us, addresses us, that unites us by separating and separates us by uniting” in GERNER, 2011: 145-146. O choque, de que Waldenfels afere, é um que nos força a pensar, tal como Laura Cull também o entende, na esteira de Deleuze: “Shock — as a form of affective experiment — is not a means to ‘constant questioning’ as an end, it *is* an instance of thought in its own way”. Para ser uma instância do pensamento é necessário, no entanto, “distinguish between the ‘shattering power’ of an encounter with difference as an ontological force and shock as a conscious reaction to a different opinion to one’s own” (CULL, 2013: 91).

<sup>850</sup> É possível ter acesso ao libreto através do site: [www.glasspages.org/changing.html](http://www.glasspages.org/changing.html)

de sopro e vozes, sustidos pela duração de uma inspiração, para amparar as notas que emergiam dos padrões do órgão, com a regra de que cada intérprete podia reforçar qualquer tom emergente do turbilhão.<sup>851</sup>

Esse efeito psicoacústico, como uma mais-valia que brota da mistura de vários agenciamentos sonoros, capturado e introduzido em *Music* demonstra exemplarmente como de um *encontro* se cria um *novo* que alterará outras criações.

O *encontro* de corpos, esse que consubstancia uma ética, deve procurar, igualmente, ou estar atento, ao brotar desse novo ritmo, tom, ritornelo, começando antes de mais com outro processo de identificação.<sup>852</sup> Já antes nos tínhamos referido à importância de um desnudamento do corpo, esse desnudar de subjectividade e significância de modo a se produzir uma zona de indiscernibilidade, passível de fazer ressaltar o comum entre duas vidas e soltar as linhas de um devir, um momento de criação. Este parece-nos ser o traço que falta às três características distintivas do processo oferecido por Deleuze em *Bartleby*, embora o desnudar possa ser entendido, também, como um dos resultados finais do *encontro*. Por outras palavras, é preciso um desnudamento forçado para se alcançar um desnudamento vital. Assim, o *encontro*, de acordo com a fórmula deleuzo-bartlebyana, requer:

1) **traço de expressão**: opõe-se à apropriação e adaptação da imagem ou da forma, para uma recolha e procura de conexão das marcas dos corpos e do agenciamento a ser produzido;

2) **zona de indistinção** ou **indiscernibilidade**: trata-se de estabelecer um espaço de forças de onde se pode traçar um devir, no qual um sujeito afim de uma subjectividade e significância se desvanece, é o espaço de relação das pequenas-percepções, das singularidades, das quedas das sensações, de choque de ritmos pessoais para um impessoal, da própria zona;

3) **função de fraternidade universal**: a terceira impede a rivalidade mimética desencadeada pelo processo de identificação, indicado anteriormente. Tal como nos informa Deleuze, essa rivalidade mimética decorre da mobilização de uma função paterna, “a imagem é por excelência uma imagem de pai, e o sujeito é um filho, mesmo se as determinações se alterarem”;<sup>853</sup>

<sup>851</sup> PAGE, *op. cit.* “«In those days, we'd play in the center of a hall, with our speakers placed in the four corners of the room», Glass recalled in 1993. «And during one rehearsal we noticed sustained sounds emerging from the repeated beats of the music. I stopped and asked who was singing. and nobody was singing; it was just a psychoacoustical effect of the music»// And so, in his next piece, *Music With Changing Parts*, Glass decided to augment what was already occurring naturally. Toward the end of this new composition, he added in long tones, allotted to wind instruments and voices, held for the length of a breath, to support the notes that emerged from the keyboard patterns, with the rule that a player could reinforce any tone emerging from the whirl”.

<sup>852</sup> CULL, 2013: 93-94. “Deleuze suggests that the body’s affective encounters with other bodies are that which forces thought, understood first as an unconscious movement and only subsequently as conscious recognition. Artaud’s aim to immerse the spectator in the event is understood as a means to ‘conduct them by means of their organisms to an apprehension of the subtlest notions’ (Artaud in Schumacher 1989: 81)”.

<sup>853</sup> DELEUZE, 1993b: 99. “l’image est par excellence une image de père, et le sujet est un fils, même si les déterminations s’échangent”.

esta função de fraternidade faz-se sobre a ruína dessa imagem, busca a solvência da imagem-pai, da lei, da moral, afim de instaurar laços de aliança fazendo com que cada um seja irmão/irmã do outro, mas também um outro nó nos laços de coração, uma amizade que já não será “uma circunstância exterior mais ou menos favorável, mas, permanecendo todavia a mais concreta, uma condição interior do pensamento como tal”,<sup>854</sup> pois é com o amigo/a concreto e com aquele que não há, dir-nos-ia Derrida, o amigo por vir, do porvir ou no devir desse povo que falta e que vem que, afirma Deleuze “se atravessa as provas como a amnésia, a afasia, necessárias a todo o pensamento”.<sup>855</sup>

É deste modo que o *encontro* afecta ambas dimensões, o corporal e o incorporeal. Há — através da prática do corpo, tais como exercícios de ritmo, de resistência, de agilidade, de fluidez que ajudam a desnudar, forçam o desnudamento, o qual implica uma paulatina dilatação do estado de atenção — alterações de ritmos vitais (o biológico, por exemplo), transformações que obliteram as estratificações. Lembremo-nos do estranho kata cabalístico de Antonin Artaud em “Um atleta da afectividade”: mediante três tipos diferentes de localização da respiração, conjuntamente com o deslocamento de forças que alteram o equilíbrio, identificadas pelo poeta como masculino, feminino e neutro, chegamos a uma experimentação dos afectos, das emoções e sensações que em nada depende de um psicologismo, de memória, de um eu significante e subjectivo.

Ou então, ainda, o particular exercício, dentro e fora de cena dos actores Nô e Kabuki e recuperado pelo Butoh, denominado de *jo-ha-kyu*, que significa à letra princípio-quebra(ou mudança)-rapidez, amplamente analisada por Eugenio Barba em *Canoa de Papel* (2005). Trata-se de uma estrutura rítmica e de movimento que se desdobra em acções internas e externas: localiza-se um ponto interno onde se vai avolumando uma certa intensidade justo ao momento em que está prestes a explodir (*jo*), de seguida dá-se início à transformação dessa energia e que originará um movimento, porém essa quebra-mudança (*ha*) compreende em si três tempos diferentes, um *jo* do *ha*, um *ha* do *ha* e um *kyu* do *ha*. Ou seja, o movimento que irá ser desencadeado caracteriza-se por ser um movimento dentro de um movimento, como uma corrente que passa sob outra corrente e que altera o movimento à medida que se move. Por fim, dá-se a explosão dessa concentração de energia (*kyu*) levando, quer o movimento, quer a própria energia, até ao seu limite implicando um clímax e um anti-clímax, sendo que esse momento negativo é rigorosamente activo, um retorno a uma posição estática vibrando de energia já encaminhada para um novo *jo*.

Dizemos que o *jo-ha-kyu* é interno e externo porque muitos bailarinos e actores destas

<sup>854</sup> *id.*, 2003b: 307. “une circonstance extérieur plus ou moins favorable, mais, tout en restant la plus concrète, une condition intérieure à la pensée comme telle”.

<sup>855</sup> *Ibid.* “on traverse des épreuves comme l'amnésie, l'aphasie, nécessaires à toute la pensée”.

práticas de teatro-dança afirmam que, mesmo quando parados, em momento algum, deixam de estar a dançar, podendo-se aduzir que há um *jo-ha-kyu* interno que antecede e precede a sua expressão exterior, que o *jo-ha-kyu* exterior afecta de igual modo o interior dando mesmo origem a ele. Esta é uma estrutura rítmica e de movimento que nada depende, também como o kata de Artaud, de estratificação. Trata-se, cremos, de um particular *encontro* com o ritmo vital, o *ritmo de uma Vida*, pois não há possível mecanização do movimento em si e a atenção se concentra em absoluto no devir do próprio movimento, nas flutuações de energia, nas quedas das sensações. Todas estas experimentações de ritmos, sensações, respirações, movimento têm o seu reflexo no incorporal, alteram os esquematismos miméticos de identificação, do próprio pensamento, do estado de atenção.

Ora, se o *encontro* se diz como propulsor de uma ética-estética constituído por quatro condições — *desnudamento, traço, zona e função* — teremos, igualmente, de evidenciar que não se ampara por uma qualquer condição transcendental, uma moral aquém das condições imanentes que se produzem com a produção de um plano de criação. Aqui, o *encontro*, como também já tínhamos adiantado, surge tal como o plano de imanência deleuzo-guattariano. O *encontro*, por um lado, é estritamente amoral, não se funda de acordo com pressupostos, juízos, axiomas, um Bem e um Mal e, por outro lado, à medida que o *encontro* se vai dando vai criando a sua consistência, encontrando os seus ritmos, deixando as suas marcas, definindo as suas zonas, descortinando o modo da sua função, a diferentes graus de intensidade.

A cada *encontro* a sua ética. De um *encontro* entre dois corpos resulta uma ética, mas o reencontro desses mesmos dois corpos pode resultar no desconcerto do anterior, um ganho ou uma perda, ou mais precisamente uma *queda*. Todavia, é certo que haverá sempre um plano, por mais frágil que seja resultante do primeiro *encontro*, que será transportado para o próximo. O que nunca será certo é que a ética criada num *encontro* seja a mesma num outro com dois corpos diferentes, entre um que já passou por um e outro que produzirá com esse corpo um novo *encontro*. Dir-se-á, por um lado, que há uma *ética* do encontro, dependendo das quatro condições e resultando uma ética e, por outro, há o *encontro* de éticas, no sentido de mistura de ritmos de dois modos de existência. De um modo ou de outro há criação de um novo corpo, um diferente do corpo-quotidiano e o propósito será o de contagiar todas as relações, atravessá-las, colocando em questão o problemático de cada corpo e do seu *êthos*, como se de um *teatro invisível* ou *teatro fórum* de Augusto Boal se tratasse. A criação de um impessoal, de uma sociedade de impessoais e sem apropriação:

“O homem é efectivamente o irmão de sangue do homem, e a mulher é a sua irmã de sangue: é a *comunidade de celibatários*, segundo Melville, arrastando os seus membros para um devir ilimitado. *Um irmão, uma irmã*, tanto mais verdadeiro quanto já não é o seu, a sua, toda a «propriedade» desaparece. Ardente paixão mais profunda que o amor, visto que ela já não tem substância nem qualidades, mas traça uma zona de indiscernibilidade na qual ela percorre todas as intensidades em todos os sentidos, estende-se até à relação homossexual entre os irmãos e passa pela relação incestuosa do irmão e da irmã.”<sup>856</sup>

Todavia, uma vez que falamos de um processo que se desenrola no seio de uma máquina abstracta, a Arte, imersa num *socius* de modos capitalistas com os seus fatais buracos negros, as suas reterritorializações, o *encontro* deve ser proporcionado com cautela e de cariz semelhante ao *immediatismo* de Hakim Bey, pelo menos na sua transposição para o social.

Há diferenças que se podem esboçar entre o *encontro* desenvolvido numa ascética da prática do corpo, um trabalho solitário ou em grupo e essoutro que atravessa a máquina da arte e contagia o social. Na máquina o *encontro* é todo o processo que tende para um *espaço do Acontecimento*, máquina dentro da máquina com o propósito de arrancar a vida, espécie de ante-cena do social, experimentalismo com o intuito próprio da criação artística. Porém, tratando-se de uma *ascética* e de uma real ante-cena, o *encontro* deve ser lançado para fora de toda a cena, ou seja, se produzimos um corpo-extra-quotidiano que este não fique encerrado e não se deixe territorializar pela máquina, nem mesmo, risco de todas as técnicas e práticas, deixar-se estratificar. Os corpos-extra-quotidianos terão de percorrer as mesmas ruas por entre os corpos-quotidianos, contagiá-los, arrastá-los nos seus devires, espécie de electrões radicais que afectam uma molécula e a excitam de modo a atingir outro grau de intensidade, para desintegrá-la e saltar em direcção a outra. Este é a grande diferença entre os dois *encontros*, um é ainda mediático e mediado, o outro, o segundo, imediático e imediado, um outro tipo de *espaço do Acontecimento* ou, nas palavras de Hakim Bey, uma *zona autónoma temporária* (*temporary autonomous zone*).

Este autor anarquista, com fortes afinidades com o pensamento deleuzeano, entre outros filósofos, poetas, místicos, cria, rouba e desenvolve uma panóplia de conceitos, como se seguisse as prerrogativas adejadas por Deleuze e Guattari no seu último livro em conjunto, fazendo da escrita

<sup>856</sup> *Id.*, 1993b: 108. “L’homme est effectivement frère de sang de l’homme, et la femme, sa sœur de sang: c’est la *communauté de célibataires* selon Melville, entraînant ses membres dans un devenir illimité. *Un frère, une sœur*, d’autant plus vrais de ne plus être le sien, la sienne, toute «propriété» disparue. Brûlante passion plus profonde que l’amour, puisqu’elle n’a plus de substance ni de qualités, mais trace une zone d’indiscernabilité dans laquelle elle parcourt toutes les intensités dans toutes les sens, s’étend jusqu’au rapport homosexuel entre les frères et passe par le rapport incestueux du frère et de la sœur”. Itálico do autor.

uma verdadeira festa.<sup>857</sup> Para além da já citada zona autónoma temporária (ZAT), fala-nos de imediatismo, anarquismo ontológico (uma leitura do caosmos), terrorismo poético (amparado pela festa ou o potlatch), a criação de sociedades secretas como as dos Tong na China do século XIX, o levantamento como oposição à revolução, o desaparecimento (que nos recorda o devir-imperceptível), uma psicotopologia ou psicotopografia (construções de mapas de desejo à escala de 1:1 segundo o devaneio, a deriva, o nomadismo). Embora fosse de extremo interesse fazer-se uma leitura profunda do seu pensamento através de cruzamentos transversais com Deleuze, interessá-nos, aqui, desenvolver a noção de *encontro* a par do *imediatismo* e das ZAT.

Reconhecendo que tudo tem um grau de mediatismo — no sentido em que alguma coisa é mediada e mediatizada — das percepções, experiências, à arte (como mediadora da experiências e das percepções), Hakim Bey procura recuperar uma situação que escapa à territorialização do capitalismo e da «alienação» da força que foi mediatizada — quanto mais mediato/mediado fôr a situação, ou seja, abrindo uma separação entre, digamos, o objecto em si e o sujeito, passando por vários circuitos, maior o grau de alienação. Bey concentra o seu interesse, no capítulo homónimo do seu ensaio, *Imediatismo*,<sup>858</sup> no campo da arte, uma vez que este, mais do que nenhum outro, tem sempre conseguido criar linhas de fuga e mantém, de certa forma, uma qualidade insurrecta associada ao *jogo (play)*<sup>859</sup> e à festa, mas, simultaneamente, o que mais rapidamente se deixa apanhar pela *rede* do mediato/mediado.

Como exemplo, o autor refere a paixão crescente da arte pelo *Hi-Tech* acompanhando o capitalismo contemporâneo, paixão essa que, por um lado, impele os artistas a novas descobertas e, por outro, se afundam em formas mais extremas de mediação, ambos, artistas e capitalismo, “expandem o fosso entre a produção e o consumo da arte, com um correspondente aumento de «alienação»”.<sup>860</sup> Acompanhando esse processo encontra-se, igualmente, o fim das vanguardas históricas artísticas, cujos gestos radicais foram engolidos pela imensa máquina abstracta do *socius* e pelos *media*. Assim, o seu ponto de partida crítico passa pelo rebuscar do que considera ser o traço essencial da arte:

<sup>857</sup> Os seus textos são, de facto, uma imensa manta de retalhos, um pensamento em constante variação e transformação seguindo, parece-nos, dois objectivos únicos: nunca deixar fixar uma teoria, ou escola, evitando, assim, seguidores, bem como, através de uma recusa constante de todas as formas de poder, dispositivos de vigilância e de controlo, acompanhada por uma atenção perspicaz a todas as formas de contra-cultura, propõe gestos ou acções de substituição positivos, de modo a que se criem as possibilidades da Anarquia

<sup>858</sup> BEY, 1994.

<sup>859</sup> Uma vez que não encontramos tradução possível para a diferença existente em inglês entre «play» e «game», termos usados pelo autor no presente ensaio, optámos por usar o itálico quando o conceito é o de «play».

<sup>860</sup> *Ibid.*: 8. “widen the gulf between the production & consumption of art, with a corresponding increase in «alienation»”.

“A verdadeira arte é o *jogo* e o *jogo* é das mais imediatas de todas as experiências. Daqueles que cultivaram o prazer do jogo não se pode esperar que dele desistam facilmente para afirmarem um ponto político (como na «Greve da Arte», ou na «supressão sem a realização» da arte, etc.). A Arte persistirá, um pouco no mesmo sentido em que persistirão o respirar, comer ou foder.”<sup>861</sup>

Não que as tecnologias não sejam importantes, o autor não professa, de todo, um retorno a um estado «selvagem», a-culturado. A questão será sempre: como controlar o que temos em mão ao invés de sermos controlados pelas tecnologias, pois como nos diz, conseguimos agora quebrar barreiras espaciais e temporais entrando em contacto com qualquer pessoa, porém vamos aos poucos e poucos perdendo o corpo, “o menos mediado de todos os meios”.<sup>862</sup> Como tal, dando bem conta do meio em que nos encontramos, todos os circuitos da *rede* (a totalidade da transferência de comunicação, informação, relações de poder e saber, disposta hierarquicamente) em que estamos enredados, a questão torna-se, então, como fazer *teias* (estruturas alternativas e horizontais, imperceptíveis no seio da rede, de comunicação, transferências de informação, relações) nos interstícios dessa *rede*, a qual passa por um estado de atenção totalmente outro e alerta ao imediato/imediato e como o implementar “imediatamente (de uma só vez, já) e imediadamente (sem mediação)”.<sup>863</sup> Mas como realizamos actos imediatos/imediados que escapem ao mediatismo?

O próprio ensaio do autor, tendo sido ele impresso, publicado, passado de mão em mão, cai no mediatismo. Ora, Hakim Bey reconhece e não o nega. Contudo, o *immediatismo* deverá ser uma prática levada a cabo em secretismo, é a ocupação ou a produção de uma teia na rede, partilhada livremente, sem qualquer propósito comercial, evitando todo e qualquer modo de captação ou meio de mediatismo e “pode tomar a forma de qualquer *jogo* criativo praticado por duas ou mais pessoas, por ou para eles, cara-a-cara e juntos. Neste sentido é como um jogo e, assim, podem ser aplicadas certas «regras»”.<sup>864</sup> Neste tipo de *jogo* não existem espectadores, todos os participantes terão de entrar no processo criativo e se houver gastos estes serão partilhados, bem como o produto criado. Outra regra é a proibição, ou pelo menos o uso reduzido ao mínimo, de qualquer tecnologia de gravação audio-visual — gravadores de som, câmara de filmar, fotográfica, etc. — de modo a que

<sup>861</sup> *Ibid.*: 9. “Real art is play, & play is one of the most immediate of all experiences. Those who have cultivated the pleasure of play cannot be expected to give it up simply to make a political point (as in an «Art Strike», or «the suppression without the realization» of art, etc.). Art will go on, in somewhat the same sense that breathing, eating, or fucking will go on”.

<sup>862</sup> *Ibid.*: 10. “the least mediated of all media”.

<sup>863</sup> *Ibid.* “immediately (at once) & immediately (without mediation)”.

<sup>864</sup> *Ibid.*: 9-10. “It may take the form of any kind of creative play which can be performed by two or more people, by & for themselves, face-to-face & together. In this sense it is like a game, & therefore certain «rules» may apply”.

se consiga chegar a técnicas cada vez mais imediatas, as quais envolvem a presença física, a comunicação directa, os sentidos. Assim, um jantar, ou uma festa, pode ser um *jogo* do imediatismo, mas também certas formas de *terrorismo poético*, tal como a construção de uma pequena escultura num jardim e rapidamente destruída o é. Longe de se tornar uma prática em si, um mero convívio criativo entre conhecidos e desconhecidos, o imediatismo deve contagiar a vida de cada um, transformá-la, expandir um estado de atenção estético, ético e político, de modo a que mesmo a arte mais mediada se transforme e que “as duas se aproximem mais e mais e, eventualmente, talvez se tornem uma”.<sup>865</sup> O imediatismo nada mais é que uma prática da amizade no seu pleno estado de proximidade e criativo. E o primeiro passo é o *encontro*.

Falamos, claro está, de um encontro físico, tão banal e casual quanto é um café ao fim da tarde. O *encontro* pode ser nada mais que isso, o que já é muito e raro nos tempos que correm, mas é muito mais. A dificuldade do *encontro* está no que ele implica, o desnudamento, a procura de uma desestratificação, um abandono de toda a moral e ética, ancoradas num transcendental, de modo a que se criem outras. Contudo, não se pense que seja um espaço de pura vontade, crítica tão comum e estúpida que se faz à Anarquia. Melhor, é um espaço de pura vontade e desejo, mas outro, de outra natureza. Na verdade, essa crítica surge — «se tudo é livre posso fazer o que quiser, matar se me apetecer, violar se assim o desejar, etc.» — precisamente porque se faz dentro de um molde capitalista que alimenta o sentido do desejo enquanto falta, da luta cega por uma individualidade, um subjectividade votada a desprezar a vida e todas as suas potências, porque nada mais é que a expressão execrável de uma sub-vida de remorsos e ressentimentos.

O *encontro* é um espaço de vontade de vida, de força, de procura da fluidez do desejo, experimentação do que pode um corpo, o qual só pode acontecer se se deixar de tomar o corpo como meio de uma qualquer instância fora da imanência. O que há a fazer é *aqui*, de mão-a-mão, de boca-a-boca, de respiração-a-respiração, face-a-face, corpo-a-corpo, tornando horizontais todo o tipo de relações, as quais, há que reconhecer, nunca chegarão alguma vez a sê-lo se não se procurar, também, transfigurar os processos de identificação miméticos em poiéticos. É um trabalho duro, solitário, secreto, uma *ascese* infinita porque nunca se sairá da fronteira, mas também é uma certa *arte de si* feita em conjunto entre corpos, falhando uma e outra vez, caindo uma e outra vez.

*Uma vez mais e com sentimento*: é na prática artística do corpo, uma que não se deixe acomodar a uma só técnica mas respigada aqui e ali, como que construindo um agenciamento, pelo que implica de dilatação do estado de atenção, de abertura atenta às pequenas-percepções, aos

---

<sup>865</sup> *Ibid.*: 12. “the two will grow closer & closer, & eventually perhaps become one”.



devires, às forças, prática que não se feche somente à arte mas que se execute na vida quotidiana a cada passo, cada gesto, cada respiração, cada olhar, cada palavra, que conseguimos arranhar a superfície do problema do Corpo-Vida. Talvez a questão até nem seja como construir para si um CsO. Ao invés como construir para si um ritornelo, como encontrar o seu ritornelo, pois este passa por um CsO: ir ao *encontro* de *uma Vida*, dançar os seus sins apai-apai-xonadamente, com um salto da vontade até que corpo e pensamento caiam com o mesmo peso.

## CONCLUSÃO

Quando terminamos a leitura de Se numa noite de Inverno um viajante — e se fomos atentos aos títulos dos capítulos — são-nos revelados os versos de um belo poema. Também aqui de certo notaram, desde logo, que a breve descrição da tese «fundamental» de cada capítulo deste texto, quando alinhados em sequência, dão-nos conclusivamente a tese subterrânea ou o incorporal — a «essência» como sói dizer-se — deste corpo aqui exposto. Apresentamo-la, então, integral:

Tudo o que é, do inorgânico ao orgânico, é constituído por duas forças afectando-se mutuamente, andando a par: a *mimésis* e a *poiésis*. Segundo processos de dobragens e desdobragens das matérias, ou seja, variações de velocidade ou paragens no seu movimento e relações entre os seus componentes, estas duas forças constituem e formam todo e qualquer corpo ao longo de uma cada vez maior *complicação* das matérias e das singularidades nelas encerradas. Todo e qualquer corpo é, assim, a actualização de um possível, *uma vida*, ou seja, uma expressão possível de *uma Vida* enquanto imanência, sendo ela impessoal, neutra, a-significante: *o vir à vida de uma Vida na expressão de um corpo*.

À medida da *complicação* um corpo produz uma *dobra* caracterizada pela capacidade de auto-afecção, ou seja, produz um sujeito e uma subjectividade, daí resultando igualmente a ilusória cisão entre o corpóreo (corpo) e o incorpóreo (alma) no mesmo espaço topológico que é o Corpo de *uma Vida*. A diferença dos corpos não é de natureza mas de grau.

A cisão não é determinante e o corpóreo e o incorpóreo não deixam, na verdade, de estar conectados, de comunicarem. Ao espaço da conexão, esse entre-dois, chamamos de *singrama*, ou *superfície singramática*. É a superfície ou plano sobre o qual todos os dispositivos de controlo e diagramas de subjectivação e significância se avolumam. É nessa fronteira que todos os processos de produção e reprodução, construção e desconstrução de um sujeito e de uma subjectividade, resultantes da relação *mimésis* e *poiésis*, se dão. Conquanto sejam as duas forças maiores de *uma Vida*, é no *singrama* que as suas acções têm mais relevância no ser humano.

A *mimésis* capta as singularidades presentes nas experiências, estabelece a reprodução e a construção de formas segundo a produção de diagramas (esquemas de relações de força entre singularidades), bem como traça linhas duras e segmentadas de subjectivação. A *poiésis*, por outro lado, atravessando em diagonal ou agindo no espaço entre diagramas, arrasta singularidades capturadas, faz distribuições intensivas de conteúdo promovendo uma dessubjectivação. Por exemplo, a primeira possibilita um hábito e a segunda o corte nesse mesmo hábito levando à

criação. Para tal deve-se reconhecer a impropriedade da experiência. A experiência é um acontecimento. O que nos acontece acontece de modo impessoal, é-se envolvido por uma bruma de micro-percepções cujas singularidades constituintes se conectam a esse espaço virtual do *singrama* (imediatamente) e só num segundo momento se vêem diagramatizadas, ou seja, tornadas subjectivas e significantes pela captura mimética de apropriação e constituição do próprio, solidificando a bruma numa macro-percepção.

Num corpo mais complicado, por exemplo o do animal humano, esta vida impessoal, neutra, a-significante que vem à vida na expressão de um corpo, está continuamente a ser afectada pela *mimésis* e a produção de uma subjectivação. Daí resulta uma apropriação e a formulação de um próprio associado a um sujeito, linguisticamente reconhecidas nas expressões «este é o meu corpo, esta é a minha vida, etc.». A *poiésis*, por seu lado, age desconstrutivamente sobre a apropriação e a propriedade.

O eu não é nem um segredo, nem é inato, é uma produção, entre outros elementos, de um *socius*. Estaremos tanto mais alienados quanto pensemos que somos isto ou aquilo. Nascemos numa rede intrincada de sujeição, lançados num projecto infinito de «normalização». Objectos de uma antropotécnica. Funâmbulos balanceando entre a atracção e a repulsa. Ginastas e acrobatas de *uma vida*, praticantes do próprio, da propriedade e da apropriação.

O propósito das técnicas e práticas das artes do corpo será menos a construção de uma subjectividade, de um eu, do que a desconstrução dessa mesma subjectividade e desse eu monólito. Menos a construção de um corpo como meio capaz e eficaz para fins artísticos, do que a procura das suas potências para libertar a vida onde ela está presa, como diz Deleuze sobre a arte. É nesse sentido, também, que entendemos a *ascese*, um incessante exercício de práticas e técnicas procurando evitar qualquer estratificação de uma subjectividade e de uma significância. Assim, a análise das práticas e técnicas do corpo, pautando-se por questões biológicas, fisiológicas, sociais, políticas e filosóficas, deverá incidir no modo como se faz a passagem, para usar os conceitos de Eugenio Barba, de um corpo-quotidiano para um corpo-extra-quotidiano, um corpo a caminho da sua máxima potência e ao encontro de *uma Vida* impessoal e imanente.

A experimentação segue pela via da desconstrução da propriedade, é a catástrofe de um certo corpo e do seu *êthos*, a fim de recuperar o impróprio e o impessoal da experiência. Dizer que *um corpo* é uma expressão de *uma vida*, um complexo de forças, é igualmente reconhecê-lo como um Acontecimento, que deve ser contra-efectuado a fim de se chegar ao impessoal da *hecceidade*. Por outras palavras, *uma vida na expressão de um corpo* é alcançar uma zona de indiscernibilidade,

na qual sendo-se diferente ser-se-á tão singular quanto um vento, uma hora, um dia, uma planta, uma pedra.

A *ascese* será uma ética a-moral e imanente, procedendo por *encontros*. O *encontro* é o grau zero da ética-estética, é o encontro de ritmos. Se se quiser separar a ética da estética dir-se-á, então, que a separação se faz pela inclusão de um corpo: dois corpos para a ética (sendo este encontro já estético, no sentido etimológico, de sensações) e um terceiro, como *testemunha*, afectando o *encontro* desses dois corpos (entendendo a estética no seu sentido mais geral). A cada *encontro* a sua ética, gerando-se segundo três características, descritas por Deleuze no seu “Bartleby”, mais uma: um *traço de expressão*, uma *zona de indiscernibilidade*, uma *função fraterna* e uma *nudez subjectiva e significante*. Assim, o *encontro* resulta como uma Zona Autónoma Temporária, movida pelo imediatismo e reduzida ao mínimo. Ou seja, tudo o que há a fazer e em qualquer plano, far-se-á de rosto a rosto, boca a boca, mão a mão, corpo a corpo, tornando toda e qualquer relação, que é sempre uma relação de forças de certa verticalidade, mais inclinada para a horizontal. Esse será o *Espaço do Acontecimento*, espaço de vontade, desejo, respeito, responsabilidade e liberdade: *uma anarquia*.

\*

Em nenhum momento deste texto queremos propôr um retorno. *O que deu lá deu o que tinha a dar*. Não somos seguidores dos nossos «pais fundadores», nem gregos ou romanos. Há muito que deixámos de fazer teatro ou performance, embora o desejo persista. Uma comichão impaciente. Quando assistimos a algum espectáculo só muito raramente somos ofuscados por um brilho de surpresa. Na verdade, já ninguém quer mudanças. Recordamos, há uns anos atrás, durante o festival Alkantara, uma jovem companhia belga apresentou uma performance no Museu da Electricidade. 10 ou 12 performers, jovens, de ambos os sexos, sentavam em diferentes bicicletas conectadas a um projector de luz que daria uma volta de 360°, começando nos performers, iluminando depois o público e voltando aos performers. Quanto mais pedalavam mais luz produziam, mas, claro, quanto mais pedalavam mais rapidamente se cansavam e, à medida que iam desistindo, os que permaneciam na desenvoltura mecânica das pernas procuravam manter a intensidade luminosa do projector constante. Dito por outras palavras, a desistência só causa dor a quem permanece a querer dar luz, literalmente dar à luz, não valia a pena o esforço para alguns. Na verdade era tudo muito aborrecido. Muitos desistiam sem parecerem sequer estar cansados. Mas o

que sabemos, na verdade, quanto aos outros, se estão realmente cansados, ou simplesmente crêem não valer a pena continuar?

Há, contudo, sempre quem resista, teimosamente; e embora ligada à corrente seguia contracorrente. E eis que em nós algo se iluminou. Aquele corpo, esse, sim, esgotado, teimosamente persistindo, só esse fez passar qualquer coisa sensitiva. Afectou-nos. Reparámos nos seus colegas. Também eles estavam surpreendidos. Lembrámo-nos de Artaud, quando disse algures que um actor deveria assemelhar-se a um condenado à morte na fogueira e, ardendo, das suas contorções de dor torná-las signos e comunicar connosco. Observando aquele corpo a contorcer-se de esforço dissemos para nós: *agora alguma coisa pode começar*.

Também nós, aqui, pedalámos, dando uma volta de 360°; e tentámos iluminar algumas ideias para, no fim, poder dizer, também, *alguma coisa pode começar*. Partimos de uma noção de vida impessoal. Uma vida que passa, circula por tudo, do inanimado e inorgânico ao animado e orgânico. Uma vida imanente a tudo e concebida, na sua forma mais simples, como um complexo de duas forças que se influenciam uma à outra. A relação destas duas forças é a expressão mais simples de *uma Vida*. Só o produto das máquinas heteropoiéticas — desenhadas pelo animal humano — através da sua mecanização produzem uma expressão unívoca da *mimésis*. Exceptuando o produto por elas realizado, todas as matérias e máquinas autopoiéticas, às heteropoiéticas em si, expressam a articulação da *mimésis* e da *poiésis*. Procurámos, portanto, despir *uma vida* justo à sua mínima e mais simples relação para que alguma coisa pudesse começar. Fundamentámos essa vida articulando o pensamento do «príncipe da filosofia», Baruch Espinosa, com a biologia e a teoria cognitivista de Humberto Maturana e Francisco Varela, porque neles deparámos uma intricada relação, ou um mesmo pensamento expostos em duas linguagens diferentes. Espinosa e os dois biólogos dotaram-nos com as ferramentas necessárias para o desnudamento que procurávamos produzir.

Esse processo associado à revelação da relação mais simples das forças que compõem *uma vida*, conduziram-nos para a análise do conceito de *dobra* em Leibniz. A dobra é indicadora, não só da via expressiva de *uma vida*, justamente do longo caminho do inorgânico-inanimado ao orgânico-animado, do simples ao complexo, como da lenta formação da dimensão autoscópica e depositária de todas as relações que sujeitam um corpo: o *singrama*. A dobra sublinha como uma máquina autopoiética produz uma relação singular na qual devém observador de si e, deste modo, revelando o modo como uma percepção ecológica — a que será, por assim dizer, a mais simples, patente no animal não humano, ou em bactérias, por exemplo — se desenvolve no tempo — se complica, se

complexifica — até à auto-consciência: da afecção e auto-afecção à auto-hetero-afecção de si.

Na sequência deste lento desnudamento foi-nos imperativo despir também a experiência das suas ligações à vivência e ao vivido, da personalização e da apropriação do que nos acontece. É certo que cada corpo é já uma expressão única de *uma Vida*, fazendo-nos crer que cada experiência seja incorporada de acordo com a unicidade dessa expressão e cujos dados (singularidades) sejam apropriados aos esquemas de possibilidades já nele dispostos. Estes esquemas, no entanto, estão abertos à mudança, à transformação. Esta situação agora descrita trata da segunda instância, ou segundo momento da inscrição experiência. É o instante da organização e fixação de um mapa somatossensorial no espaço do corpo. Os diagramas produzidos pelos dispositivos de «normalização» orientam e fixam os mapas e consubstanciam a produção de uma subjectividade. Eles são uma expressão da *mimésis*. Os diagramas, enquanto categoria das relações e de produção de subjectividade, exprimem mimeticamente as relações de poder/força. O mapa somatossensorial é um diagrama, agindo no corporal (no corpo-propriadamente-dito, o qual inclui o cérebro) e no incorporal (na mente). De modo a que um mapa somatossensorial seja produzido, o segundo instante da experiência organiza a bruma de pequenas-percepções, da primeira instância, numa macro-percepção.

Como tentámos relevar, a *poiésis* — como segundo elemento constituinte de *uma vida* — é uma força tanto desconstrutiva quanto construtiva, ou seja, a face diferencial da criação, oposta à face repetitiva da criação — *mimésis* e *poiésis* são duas faces da mesma moeda, por assim dizer. Ela age desconstrutivamente sobre os esquemas miméticos e constrói outros, não necessariamente em direcção à impessoalidade de *uma vida*. Porém, a caminho desse desnudamento que subjaz toda esta dissertação, cremos ser ela, a *poiésis*, quem deve ser privilegiada num «retorno» à impessoalidade de *uma vida* na qual cada corpo é a sua expressão.

O único modo por nós entrevisto, neste momento, de descobrir e praticar um acto de resistência ao sistema político, social, cultural e artístico actual, é o de uma lenta e cautelosa desconstrução do sujeito e da sua subjectividade em prol da impessoalidade própria a *uma vida*. Todas as linhas de fuga expressas por uma radicalidade de acção nestas dimensões acima indicadas são rapidamente reterritorializadas pelo regime vigente, um capitalismo neoliberal. Este sistema faz da radicalidade um dos seus instrumentos de atracção e normalização do sujeito. A liberdade que este crê ter é-lhe ditada subrepticamente, quase subliminarmente não fosse tão explícita. Quanto a isso muito nos acautelaram Deleuze e Foucault e, seguindo as suas pisadas, mais recentemente temos Byung-Chul Han mapeando os instrumentos do capitalismo neoliberal. Instrumentos que já

nem sequer nos forçam, entregamo-nos de livre vontade. Uma das pedras de toque deste regime e em cujo território nos movemos é a afirmação do sujeito, da individualidade, da subjectividade, mas todas as possibilidades de expressão delas estão já prescritas. A «alma», como conceito englobante desse segredo que cada um busca apresentar, é um *prêt-à porter*. O que é único, singular é essa impessoalidade de *uma vida*, o que nos liga a tudo. O mais feroz rizoma: a-subjectivo e a-significante. Toda a criação que afirma o sujeito, o nome do criador, nunca liberará *uma vida* e permanecerá enredado no regime. A criação que procura libertar a vida onde ela está presa tem de esquecer o sujeito, o nome do criador, só assim se pode realmente conceber o devir-imperceptível. Criação e criador fazem parte da mesma zona de indiscernibilidade. Impessoalidade é assim, também, o fim de todas as máscaras.

Esse o propósito de definirmos — Deleuze e Foucault forçaram mesmo o nosso pensamento — o *singrama*. A grande zona de guerra. A zona de convergência de *uma vida* e do *socius* na qual um corpo como expressão de uma vida está/é lançado. A impessoalidade que subjaz a superfície singramática não é elidida, não desaparece. São mapas, máscaras diagramáticas que se avolumam sobre ela. A pessoa, *persona*, é uma máscara e num só corpo há já várias pessoas, uma para cada dispositivo, para cada relação, para cada *encontro*. As relações definem também uma pessoa para o corpo. Mimamos o outro, cobrimo-nos com uma máscara. Será ainda possível viver sem máscaras? Será ainda possível alcançar a impessoalidade de *uma vida*? Como isso se faz? O que é preciso?

Para tal, para saber como as máscaras sujeitam um corpo, foi preciso analisar a constituição do sujeito, da disciplina do corpo, da ética e de uma certa leitura da ascética. Que relação se pode esboçar entre esses temas e o trabalho do actor/performer e o Corpo, os quais pretendemos também pensar? Pautámo-nos pela interpretação do poder-saber realizado por Michel Foucault e como esse par se construiu para e em nós. As marcas geodésicas contemporâneas prescrevem um ilusório engrandecimento do corpo, enquanto matéria através dos enunciados da higiene, da saúde, do desporto, bem como a visibilidade de uma imagem do corpo belo, jovem, forte, atractivo, desejante, encaminhando-nos para uma quase imortalidade. Este é um falso engrandecimento do corpo, porque é o ego, uma vez mais, a meta final desta biopolítica, ou *psicopolítica*.

Somos um corpo «normalizado», corpo que se viu hasteado a pórtico de insurreições, pilar da crítica à sociedade, mas que sempre retorna às malhas da «normalização» pelas mesmas máquinas que o põem em fuga. Ora, Foucault mapeou exemplarmente todo o processo de sujeição do corpo à forma de um sujeito razoável, «normal», reduzido a uma mesmidade onde persistem ainda sinais de classes, traços fortemente identificatórios e estigmatizados de pertença a grupos

sociais, a género, idade, etc.

É um corpo ainda soterrado pela história hierárquica da essência sobre a existência, reduzido a matéria, a carne barrenta, superfície de projecção e retro projecção de imagens. Corpo produzido por dispositivos que ascendem aos primórdios do capitalismo e do liberalismo. Outrora a presença desses mesmo dispositivos aparentavam uma estranheza necessária, pelos procedimentos que indiciavam a favor de uma ideia de humanidade. Sujeitavam os corpos a abruptos cortes de uma naturalidade orgânica para mais facilmente se moldar a «alma» ao indivíduo. Desenvolveram-se técnicas que desvirtuavam uma organicidade de excesso do corpo, de ritmos biológicos; regimes acordados a certos modos de tempo e adequados a espaços cujas relações sociais se misturavam mais fluidamente, de modo a que essa mesma organicidade, através da mecanização ao pormenor, ao detalhe do movimento, se transformasse numa outra. Hoje, esses mesmos dispositivos já nem cenários de vigilância ou de controlo talvez se poderão denominar. Os dispositivos disciplinares «naturalizaram-se», tornaram-se estruturas totalmente implantadas na sociedade, alcançando o seu maior vigor e rigor, de acordo ainda com a proposta foucauldiana do «poder», na mais pequena célula das relações sociais, digamos na família, ou no casal, quando não na própria relação de si a si — uma *psicopolítica*, tal como Byung-Chul Han tem vindo a evidenciar.

Não há forma de escapar a uma subjectivação e a uma significação. Permanecemos, mesmo quando pensamos que a escolha é nossa, a ser produtos. Perante este cenário, não se deveria perguntar, *para quando a tua catástrofe?* Reconhecer, sim, as marcas de subjectivação e de significação, mas para quando reconhecer e assumir de vez, não o centro mas, a multiplicidade de centros e cada um propugnar a sua própria catástrofe, questionando como nos sentamos, como andamos, como falamos, como caímos, apertamos uma mão, corremos, saltamos, cumprimentamos de perto ou de longe, nos situamos no espaço, etc.?

A este corpo justapusemos o conceito de *corpo-quotidiano* de Eugenio Barba. É o corpo lançado na rede do *socius*, sub-repticiamente manipulado, manietado, dolosa e dolorosamente formado a ser uma utilidade do dia-a-dia. Por outras palavras, o corpo a que se chama de *próprio*, que antes de o ser já foi apropriado e que de próprio só tem o de ser o lugar da própria sujeição. O *corpo-quotidiano* é o corpo enredado nas tramas das relações, sujeito aos seus ritmos. Inquestionado, inquestionáveis as suas capacidades, os seus limites, as suas potências, as suas forças: do que ele é capaz. Um corpo expositor, que procura impôr-se e somente expõe a subjectividade de um indivíduo, superfície reflectora de significações aprofundada, ou seja sujeitada/subjectivada e significada, pelo olhar dos outros corpos. Toda a profundidade de um corpo



vem do outro, por um olhar háptico segundo um circuito de projecção-retro projecção de signos, enquanto a potência de *uma vida* se vê silenciada por uma história disciplinar.

Todavia, o sujeito é igualmente produtor do seu corpo, da sua subjectividade e significações. Assim é, pois uma das mais importantes forças de *uma vida*, dessa *uma Vida* que perpassa o orgânico e o inorgânico, é exactamente apropriativa. Não haveria apropriação/desapropriação de um corpo, por parte dos dispositivos condicionantes do *corpo-quotidiano*, se a própria *vida* não se guiasse por modos apropriantes. Todo o *corpo-quotidiano* é um *corpo diagramatizado*, isto é, um corpo incessantemente lançado no seio de relações que o subjectivam e o significam, um corpo segundo um certo tipo de regime disciplinar e reduzido à mecânica e a desatenção do dia-a-dia.

Ora, quando nos debruçamos no projecto ético-estético greco-romano tal como Foucault nos legou, interessou-nos essa atenta e particular relação com o corpo, como um certo pensamento — que não deixou de ser disciplinar, embora segundo um outro ponto de vista — pode levar à transformação do corpo, tendo muitos pontos afins com o que cremos ser o intuito das técnicas corporais do actor/performer. Uma transformação que vai do *corpo-quotidiano* ao *corpo-extra-quotidiano*. De certo uma outra mecanização perpassava pela subjectivação grega, toda uma outra coreografia de posturas físicas sociais, de disposição do corpo para uma sua maior visualização, passando pelo cumprimento de um cidadão com mais poder, um mestre, ou um inferior mas igualmente «livre», ou ainda como andar em público, ou seja, toda uma disciplinarização do corpo que igualmente o organiza, enquanto desvirtua esta ou aquela potência. De uma forma ou de outra, este tipo de subjectivação apelou a uma consideração do corpo ímpar, se comparada com a da Idade Moderna. Foucault dá-nos a impressão de que havia uma certa escuta, uma atenção ao corpo enquanto estrutura expressiva de *uma vida*.

Pode-se ainda repensar a moral criando-se a sua ética, a relação a si de acordo com uma condução e uma conduta, em qualquer momento da sua vida e quaisquer que sejam os tipos de relação em que estamos enredados. À medida que as relações de poder se estendem disseminando e descentrando o poder, o *êthos* que cada um desenha para si, por mais estranho possa ser, pode conviver com o *socius* e a moral vigente, desde que aparentemente o seu *telos* se dirija no mesmo sentido da do *socius*. Cada um está a representar um papel, ainda hoje se trata da constituição de uma imagem, de um exemplo, de um enunciado e de uma visibilidade que podem encobrir outra coisa. Porém, não é a formação de imagem, nem mesmo a representação de um papel e ser-se a visibilidade de um enunciado aquilo que nos interessa. É, pelo contrário, esse olhar em direcção a um potenciamento da vida que os mecanismos de subjectivação gregos e estóico-romanos apontam

e que queremos sublinhar.

Tal como concebemos o conceito de *corpo-extra-quotidiano* de Eugenio Barba, ele trata tanto de um potenciamento da vida, como reflecte uma momentânea intensificação das potências de um Corpo acontecendo num determinado tempo e num determinado espaço. Acrescentámos mais dois elementos à sua definição e denominá-mo-lo de *corpo singramático*. Assim o *corpo singramático* ou *extra-quotidiano* foi definido por quatro características:

1) é um corpo disciplinado, ou seja, é tanto uma construção como o *corpo diagramático* ou quotidiano, o que significa que implica um conjunto de técnicas subjectivantes e significantes. O propósito da sua disciplinarização, o *telos* desta *ascese*, aponta, porém, para uma direcção totalmente oposta, o de um aumento da expressividade do corpo, significando igualmente o de *uma vida*;

2) se ele é suscitado por um regime disciplinar poiético (criativo), pelo exercício constante de técnicas e práticas corporais segundo a moldura da relação a si (interiorização e isolamento das relações), não podemos esquecer que a ele chegamos com o apoio de um certo *ambiente* ou *atmosfera*, para usarmos um conceito de José Gil, ou aquilo que denominamos como *Espaço do Acontecimento*. Chegamos a esse corpo como resultado de uma experimentação, trazendo essa *atmosfera* ou espaço a relação com outro(s) (exteriorização e partilha de relações) que podem ajudar a expandir esse corpo singramático, a intensificar a sua vida;

3) o que marca a sua passagem a *corpo singramático* — uma vez que um *corpo extra-quotidiano* não deixa de ser *diagramático*, por exemplo quando um actor/performer trabalha apenas com uma técnica e todo o seu corpo se vê moldado segundo uma certa linguagem, um certo regime de signos — depende de uma pautada *catástrofe* da subjectividade e da significação (e do organismo, dirão Deleuze e Guattari, seguindo o juízo artaudiano), dos diagramas que distribuíram, organizaram e estruturaram as singularidades capturadas das experiências, resultantes de prévias estratificações diagramáticas (tal como o dispositivo familiar ou escolar). Ele é singramático porque se trata da reunião de todas as estratificações diagramáticas seguida da desconstrução dessas mesmas estratificações e,

4) se tivermos em conta que o processo de «normalização» é infinito, por mais que evitemos um ou outro aspecto, encontrando-nos constantemente na encruzilhada de uma qualquer relação subjectivante e significativa, também este processo deve ser concebido como infinito. Ao contrário da «normalização», que tende para a *mimésis*, o trabalho singramático é experimental, poiético, criativo. Ao invés do *corpo-extra-quotidiano*, cuja condição somente é reconhecida no

domínio das artes corporais e lá se encerra, o *corpo singramático* é a prática da intensificação de *uma vida*, da expansão do estado de atenção, da ruína das estratificações, da afirmação de um Corpo-vida no seio do *socius*. Como tal, já não acontecendo num determinado espaço e num determinado tempo, como num espectáculo teatral ou numa performance, num bailado, etc. O *corpo singramático* é um corpo relaxado e simultaneamente tenso, pronto a agir, intensamente atento, aberto a todos os ritmos. Tal como o entendemos, deve ser vivido em todas as relações, transportado para o quotidiano e disseminado tal como o poder, minando as hierarquias que subsistem nas relações. Ser-se sempre activo-passivo a qualquer momento em vez da flutuação das posições de força.

Da mesma maneira, o que nos interessou e pretendemos sublinhar com os estóicos e os romanos, através do seu pensamento em torno da *ascese*, foi identificar procedimentos de relação a si muito particulares, que apontam para elementos do trabalho do actor/performer, tais como a *escuta* e a *atenção*, ou a construção de uma subjectividade pela amálgama de discursos díspares, heterogéneos, como um gigantesco *cadavre exquis*, ou plano de multiplicidades, esboçar um entendimento da técnica e da prática enquanto *ascese*. A *ascese* é um outro nome para a experimentação.

Ela não vale por si, a experimentação. Melhor, não deveria haver a experimentação pela experimentação. Enquanto exercício laboratorial das experiências-acontecimentos, ela procede como um trabalho sobre a experiência. Primeiro, o derrube da sua diagramatização subjectivante e de significância das singularidades de modo a que, segundo, se retorne, dentro do possível (o que significa, antes de mais, o reconhecimento da impossibilidade da organização «original» das singularidades que compõem a experiência), à sua impessoalidade e a-significância. A experimentação enquanto *ascese* deve igualmente ser reconhecida como um dispositivo disciplinar, embora, como temos vindo continuamente a afirmar, com um outro propósito. Falamos de disciplina, aqui, no sentido de um certo rigor, seriedade, uma certa austeridade muitas vezes confundida com teimosia, recusa, resistência. Numa palavra, *crueidade*, porque o que há de mais difícil é justamente a *catástrofe*, a desconstrução necessária para a criação artística e o contágio do resto das relações sociais e diariamente sem se ter a certeza de que alguma situação está a mudar, porque se trabalha sempre, quer para a cena (o extra-quotidiano) quer para a obs-cena (o quotidiano), na e com a fragilidade do *encontro* e nunca na imposição, no autoritarismo, na coerção.

Essa a razão por termos explorado, nos estóicos, a noção de uma pré-ocupação a que chamámos de *potência de futuro*. Ora, podendo parecer paradoxal, quando falamos de uma prática

diária do corpo através de exercícios dos mais diversos, em nenhum momento nos interessa o cuidado com a saúde, ou a construção de uma certa imagem. Pelo contrário, a prática dirige-se antes no sentido da exploração do que pode um corpo, quais as suas potências, indo, assim, num sentido diferente de valorização de *uma vida*. Não a «nossa», mas essa imanente do orgânico ao inorgânico, do corpo mais simples ao mais complexo, do infinitamente pequeno ao infinitamente grande e dotá-la de uma diferente qualidade. De certa maneira, sim, trata-se de «qualidade de vida», mas não para viver mais e ser-se jovem e belo.

Sabemos que, mesmo sugerindo um outro olhar sobre o corpo, uma outra intenção para a prática, reflectimos uma imagem (um enunciado e uma visibilidade), projectada por nós e alimentada por retroprojectões dos outros. Quer queiramos fugir ou não da produção da imagem, sempre uma imagem se adere ao corpo. Então, como chegarmos à imperceptibilidade, a esse devir-imperceptível deleuzo-guattariano? A nossa proposta passa por esta noção de *potência de futuro*, que nada tem a ver com privações e radicalidades que aderiram ao conceito de estóico no senso comum.

Como vimos essas privações dificilmente não as reconhecemos como experimentações guiadas pelo rigor e no sentido de um domínio da vontade, do corpo, da atenção. Não levaremos tão longe a nossa argumentação de modo a professar a frugalidade, ou um contínuo sofrimento como formas de aprendizagem e de domínio do corpo, da vontade, etc.. Isso dependerá de cada actor/performer. Também não cremos que essas experimentações radicais estejam intimamente relacionadas com a construção de personagens, no caso particular do actor. Dizemos particular pois muitas performances, especialmente na *Body Art*, são verdadeiras provas do estoicismo no senso comum, provas de *endurance*, de resistência e pouco, na verdade, tem a ver com o corpo tal como procuramos apresentar. Como procurámos clarificar, de facto, a *Body Art* trata mais de um *Self Art*, a afirmação de um nome enquanto criador, de um ego-narcísico a ser admirado, a construção de um indivíduo com uma certa subjectividade tratando o corpo exactamente da mesma forma, senão por vezes mais radicalmente e próximo das descrições das punições violentíssimas, como a que abre o Vigiar e Punir.

Tal como argumentámos, a partir da teoria das séries e fazendo um reaproveitamento do *fantasma* sem o peso negativo dotado pela psicanálise e que arrasta, a construção da personagem muito pouco tem a ver com memórias afectivas e possessões. A *potência de futuro*, essa reserva capital, é somente uma inscrição de singularidades, uma estriagem que pode ser revisitada podendo tornar-se parte de uma *história*, ou simplesmente uma resistência à estratificação subjectivante. Por

um lado, aponta para os marcadores somáticos, por outro lado, é um indicativo da força de vontade, enquanto aponta para uma “imunologia mental”, como um anticorpo antipaixões. De uma forma ou de outra, a construção é um *encontro* de séries de singularidades, constituindo blocos de afectos-perceptos, de um corpo com as de outro corpo (de palavras, por exemplo). Se Deleuze e Guattari apelam a uma precaução na construção do seu CsO, sentenciando a necessidade de, na experimentação, guardar um pouco de estratificação, esta *potência de futuro*, enquanto ganho da experiência e da experimentação, é como os marcos geodésicos, fogachos ou pequenos faróis indicando uma parte de horizonte com determinada forma e uma certa organização de elementos, que pode ser recuperada na resolução de uma situação problemática. Isto não é uma memória, simplesmente o esquema de uma distribuição de singularidades que pode ser repetida, ou catapultada na criação de um novo esquema.

Estas *potências de futuro* são como que resistências a estratificações duras, a segmentações duradouras. Numa experimentação, por exemplo, pode ser entendida como uma via que se entreviu, ou se percorreu, mas que foi deixada de lado para outras vias. Como tal, pode ser sempre revisitada. Igualmente neste sentido, as anotações num diário, a criação de poemas, colagens como registo imediato do que aconteceu, são exemplo de *potências de futuro*. O uso destas potências podem servir para a *catástrofe* do «pessoal», da subjectividade; são elementos para o desnudamento. Os instrumentos que nos providenciam esses elementos são, como procurámos elucidar através do indicar de um outro *telos*, os do regime disciplinar das técnicas corporais para um corpo-extra-quotidiano. Enquanto regimes disciplinares há que ter a prudência de não se deixar «normalizar». É certo, não sabemos o que pode um corpo, mas igualmente não sabemos o que pode a total *catástrofe*. Se o esquizofrénico e o CsO são os limites da mente e do corpo, nas suas expressões incorporais e corporais, a *catástrofe* vai justo ao limiar, à franja. Esse é o aviso que escutamos de Deleuze e Guattari. Contudo, para que alguma coisa possa enfim começar, cremos pela nossa parte, as técnicas corporais para um corpo-extra-quotidiano devem ser praticadas com o intuito de conduzir à *catástrofe* e ao desnudamento.

A prática de desnudamento e da *catástrofe* tem como propósito final ou *telos*, uma vez que falamos de um modo de existência, uma transformação em todos os dispositivos e dimensões em que nos movemos. Assim, é uma prática política, social, cultural, culminando na produção de um *Espaço do Acontecimento*.

Muitas são as expressões que um espaço deste tipo pode tomar. O amor é um deles, decorrendo numa velocidade lenta. A paixão, como outro exemplo de um *Espaço do Acontecimento* move-se a uma velocidade bem mais alta. São dois ritmos aiónicos e pulsionais diferentes, relacionando-se com as dimensões da pele, da carne e do osso também de maneiras diferentes. De outro modo se dá a amizade. Estes são exemplos de *espaços de acontecimento*, com as suas próprias *atmosferas* e reduzidos ao encontro mais simples de corpos. São *encontros* éticos — e estéticos na sua «profundidade» — e, como tal, já políticos. Outros espaços produzem-se com a introdução de um ou mais corpos, devindo ético-estéticos — sendo que, aqui, a estética sobe à «superfície» se o terceiro, ou os  $n+1$  corpos, se se apresentar(em) como *testemunha(s)*. Afirmamos uma vez mais, ambos encontros são ético-estéticos, a diferença esboça-se no modo presencial do corpo  $n+1$ . É com a introdução deste corpo que o *Espaço do Acontecimento* pode perder a sua tendência de resistência e ser reterritorializado pela política, a arte, a cultura «estatal». A linha de fuga que ainda concebemos como passível de resistir é a proposta de Hakim Bey e do *imediatismo*. A diferença que a prática do imediatismo insere quando comparada com, por exemplo, o *Happening*, é, justamente, a recusa absoluta de qualquer mediação, de registo providenciado por qualquer objecto: o corpo é o espaço do registo.

Há demasiada exposição e demasiada sobreposição de máscaras. A cada exposição outra máscara se coloca, como tantos outros papéis sociais a desempenhar. O desnudamento de que falamos, que toda esta dissertação, enfim, procurou mapear, tracejando linhas da filosofia à biologia e às artes performativas, é o que se nos afigura como o corpo dessa rapariga exausta, esgotada e persistindo. Procuramos um desnudamento. É um combate. Aqui chegados, pode alguma coisa agora começar.

## **BIBLIOGRAFIA**

AAVV

s.d. *Teatro e Vanguarda*, Lisboa, Editorial Presença, col. Biblioteca das Ciências Humanas.

AAVV

s.d. *The Twentieth Century Performance Reader*, Michael Huxley and Noel Witts (ed.), London and New York, Routledge, col. Theatre History/Performance Studies.

AAVV

1990 *O corpo o nome a escrita*, revista de comunicação e linguagens, nº10/11, Lisboa.

AAVV

1995 *Twentieth-century Theatre, a sourcebook*, Richard Drain (ed.), London and New York, Routledge, col. Theatre History/Performance Studies.

AAVV

1996a *Deleuze: A Critical Reader*, Paul Patton (ed.), Oxford and Massachusetts, Blackwell Publishers, col. A Blackwell Critical Readers.

AAVV

1996b *Estética Teatral, textos de Platão a Brecht*, Monique Borie, Martine de Rougemont e Jacques Scherer (eds.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviços de educação.

AAVV

1997 *By means of performance, intercultural studies of theatre and ritual*, Richard Schechner and Willa Appel (ed), Cambridge, Cambridge University press, 4ª edição (1990).

AAVV

2001 *The Body and The Self*, José Luiz Bérnudez, Anthony Marcel and Naomi Eilan (eds.), Cambridge and London, The MIT Press, A Bradford Book (1995/1998).

AAVV

2002a *Acting (Re)considered. A theoretical and practical guide*, London and New York, Phillip B. Zarrilli (ed.), Routledge, col. Worlds of Performance, 2<sup>nd</sup> edition (1995)

AAVV

2002b *Le corps*, Éva Lévine e Patricia Touboul (org.), Paris, GF Flammarion, col. Corpus.

AAVV

2004 *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory*, André Lepecki (ed.), Middletown, Wesleyan University Press.



AAVV

2005 *Discursos do Corpo: biologia, construção, consciência*, Lisboa, coord. e org. Fernanda Mota Alves e Maria Helena Gonçalves da Silva, Edições Colibri, Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa, Redes nº 1.

AAVV

2009 *Deleuze and Performance*, Edinburgh, Laura Cull (ed.), Edinburgh University Press, col. Deleuze Connections.

AAVV

2011 *Deleuze and the Body*, Edinburgh, Laura Guillaume and Joe Hughes (ed.), Edinburgh University Press, col. Deleuze Connections.

AGAMBEN, Giorgio

2010 *Nudez*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, col. Filosofia.

ALLAIN, Paul

2003 *The art of stillness. The theatre practice of Tadashi Suzuki*, Hampshire & New York, Palgrave Macmillan.

ALLIEZ, Eric

1995 *A Assinatura do Mundo*, São Paulo, Editora 34, col. TRANS.

1996 *Deleuze Filosofia Virtual*, São Paulo, Editora 34, col. TRANS.

2004 *The BwO Condition or, The Politics of Sensation in Multitudes*, revue politique artistique philosophique (<http://multitudes.samizdat.net/The-BwO-Condition-or-The-Politics>), consultado a 26/09/2013.

ÁLVAREZ, Elaine Centeno

2005 *Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba in Scielo Revista de Filosofia*, RF v.23 n.50, Maracaibo ([www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=50798-11712005000200004&script=sei.arttext](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=50798-11712005000200004&script=sei.arttext)), consultado a 26/09/2013.

BAIRD, Bruce

2012 *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a pool of gray grits*, New York, Palgrave Macmillan

BARBA, Eugenio

1999 *Théâtre, Solitude, métier, révolte*, Saussan, L'Entretemps Éditions.

2000 *La terre de cendres et diamants. Mon apprentissage en Pologne suivi de 26 lettres de Jerzy Grotowski à Eugenio Barba*, Saussan, L'Entretemps Éditions.

2005 *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*, London and New York, Routledge, eBook (1995).

2010 *On Directing and dramaturgy. Burning the House*, London and New York, Routledge.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola

2004 *A Dictionary of Theatre Anthropology: the secret art of the performer*, London and New York, Routledge, 5ª edição (1991).

BEAULIEU, Alain

2011 *The Status of Animality in Deleuze's Thought*, s.l., Journal for Critical Animal Studies, Volume IX, Issue 1/2.

BEISTEGUI, Miguel de

2010 *Immanence — Deleuze and Philosophy*, Edinburgh, Edinburgh University Press, col. Plateaus — New Directions in Deleuze Studies.

BEY, Hakim

1994 *Immediatism, Essays by Hakim Bey*, Edinburgh and San Francisco, AK Press, 2<sup>nd</sup> edition, 1992.

BLAU, Herbert

2009 *Performing in the Chaosmos: Farts, Follicles, Mathematics and Delirium in Deleuze*, 22-34 in AAVV (Laura Cull ed.), *Deleuze and Performance*.

BLANCHOT, Maurice

1988 *Morte Suspensa*, Lisboa, Edições 70, col. Caligrafias.

BOAL, Augusto

2002 *Forum Theatre*, 268-276 in AAVV, 2002a, *Acting (Re)considered*, Phillip B. Zarrilli (ed.).

BOGUE, Ronald

1996 *Gilles Deleuze: The Aesthetic of Forces*, 257-269 in AAVV, 1996a, *Deleuze: A Critical Reader*, Paul Patton (ed.)

2013 *Deleuze. On Music, Painting and the Arts*, London and New York, Routledge, (2003)

BRAGANÇA DE MIRANDA, J.A.

2008 *Corpo e Imagem*, Lisboa, Nova Vega, col. Passagens.

BROOK, Peter

s.d. *O diabo é o aborrecimento*, Porto, Edições Asa, col. Teatro.

BRUN, Jean

1991 *A mão e o espírito*, Lisboa, Edições 70, col. Biblioteca de filosofia contemporânea.

BUCHANAN, Ian

1997 *The Problem of the Body in Deleuze and Guattari, Or, What Can a Body Do?*, London, Thousand Oaks and New Delhi, Sage Publications, *Body & Society*, Vol 3(3): 73-91, (<http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1357034X97003003004>)

2006 *Deleuze's Life Sentences*, s.l., Polygraph nº18: 129-147.

BUTTERWORTH, George

2001 *An Ecological Perspective on the Origins of the Self*, 87-106 in AAVV, 2001, *The Body and the Self*, José Luiz Bértudez, Anthony Marcel and Naomi Eilan (eds.).

CALDAS, Luísa Gama; OLIVEIRA, Manuel Duarte de

2005 *Body, Intelligence and the Divinely Artificial*, 29-51 in AAVV, *Discursos do Corpo: biologia, construção, consciência*.

CARLSON, Marvin

1999 *Performance, a critical introduction*, London, Routledge, col. Theatre History/Performance Studies, 3ª edição (1996).

CARVALHO, Nuno

2009 *A imagem-sensação: Deleuze e a pintura*, Lisboa, Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, col. Thesis, vol.2.

CHIESA, Lorenzo

2009 *A Theatre of Subtractive Extinction: Bene Without Deleuze*, 71-88 in AAVV, 2009, *Deleuze and Performance*, Laura Cull (ed.).

COLEBROOK, Claire

2006 *Gilles Deleuze*, London and New York, Routledge, col. Critical Thinkers, 5ª edição (2002).

CROWTHER, Paul

- 2015 *On Why We Need Art — The Aesthetics of Self-Becoming*, s.l., conferência, in [https://www.academia.edu/13714594/On\\_Why\\_We\\_Need\\_Art\\_-\\_The\\_Aesthetics\\_of\\_Self-Becoming](https://www.academia.edu/13714594/On_Why_We_Need_Art_-_The_Aesthetics_of_Self-Becoming)).

CRUCIANI, Fabrizio

- 2004 *Apprenticeship, Occidental examples*, 26-29 in BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (ed.), *A Dictionary of Theatre Anthropology: the secret art of the performer*.

CULL, Laura

- 2011 *Attention Training Immanence and ontological participation in Kaprow, Deleuze and Bergson*, London, Routledge, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, Vol.16(4): 80-91, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2011.606053>).

- 2013 *Theatres of Immanence. Deleuze and the Ethics of Performance*, Hampshire and New York, Palgrave Macmillan.

DAMÁSIO, António

- 2011 *O Erro de Descartes*, s.l., Temas e Debates — Círculo de Leitores.  
2012 *Ao Encontro de Espinosa. As emoções sociais e a neurologia do sentir*, s.l., Temas e Debates — Círculo dos Leitores.

DANAHER, Geoff; SCHIRATO, Tony; WEBB, Jen

- 2000 *Understanding Foucault*, London, Thousand Oakes, New Delhi, Sage Publications.

DELANDA, Manuel

- 2002 *Intensive Science and Virtual Philosophy*, London and New York, Continuum, col. Transversals. New directions in Philosophy.

DELEUZE, Gilles

- 1969 *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, col. «Critique».  
1993a *Différence et répétition*, Paris, Presse Universitaire de France, col. Épiméthée, 7<sup>ème</sup> édition (1968).  
1993b *Critique et Clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, col. «Critiques».  
2002a *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Paris, Seuil, col. L'ordre Philosophique, (1981).

2002b *Immanence. Essays on A Life*, New York, Urzone and MIT Press, 2<sup>nd</sup> edition (2001).

2003a *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Éditions Minuit, 2<sup>nd</sup> édition (1981).

2003b *Pourparler, 1970-1990*, Paris, Éditions de Minuit, col. Reprise, (1990).

2003c *Deux Régimes de Fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, col. Paradoxe.

2004a *Le bergsonism*, Paris, PUF, col. Quadrige, 3<sup>e</sup> édition (1966).

2004b *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, col. «Critique», (1986).

2009 *Le Pli, Leibniz et le Baroque*. Paris, Les Éditions de Minuit, col. «Critique», (1988).

DELEUZE, Gilles; BENE, Carmelo

1997 *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, col. «Critique», 2<sup>nd</sup> édition (1979).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix

1973 *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, col. «Critique», nouvelles éditions augmentée (1972).

1980 *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, col. »Critique».

2005 *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, col. «Critique», (1991).

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire

1996 *Dialogues*, Paris, Flammarion, col. Champs essais, (1977).

DERRIDA, Jacques

1972 *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, col. «Critique».

1998 *Demeure, Maurice Blanchot*, Paris, Éditions Galilée.

2000 *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Éditions Galilée

2004 *Le souverain Bien. O soberano Bem*, Viseu, Palimage Editores.

DERRIDA, Jean

2010 *La Naissance du corps*, Paris, Galilée, col. La philosophie en effet.

DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul

1983 *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics, with an afterword by and an interview with Michel Foucault*, Chicago, The University of Chicago Press, 2<sup>nd</sup> edition (1982).

ESPOSITO, Roberto

2010 *Bios. Biopolítica e filosofia*, Lisboa, Edições 70, col. Biblioteca da Filosofia Contemporânea.

FÉRAL, Josette

1982 *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*, Toronto, University of Toronto, *Modern Drama*, Vol.25(1), Spring: 170-181, (<http://muse.jhu.edu/article/498016>).

FIADEIRO, João; EUGÉNIO, Fernanda

s.d. *Manifesto AND\_Lab e Jogo das Perguntas*, [www.and-lab.org](http://www.and-lab.org)

FOLEY, Kathy

2002 *My Bodies: The performer in West Java*, 168-180 in AAVV, 2002a, *Acting (Re)considered*, Phillip B. Zarrilli (ed.).

FOUCAULT, Michel

2005a *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Éditions Gallimard, col. Quarto Gallimard, 2001 (1994).

2005b *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Éditions Gallimard, col. Quarto Gallimard, 2001 (1994).

2009 *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, col. tel, 1993 (1975)

2010a *Histoire de la sexualité II: L'usage des plaisirs*, Paris, Éditions Gallimard, col. Tel. 1997 (1984).

2010b *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard, col. tel. 1976 (1972).

2011a *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, col. Tel. 1994 (1976).

2011b *Histoire de la sexualité III: Le souci de soi*, Paris, Éditions Gallimard, col. Tel. 1997 (1984).

FRALEIGH, Sondra

2010 *Butoh. Metamorphic Dance and Global Alchemy*, Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois Press.

FRALEIGH, Sondra; NAKAMURA, Tamah

2006 *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, New York & London, Routledge, col. Routledge Performance Practitioners.

GADAMER, Hans-Georg

2009 *O Mistério da Saúde. O Cuidado da Saúde e a Arte da Medicina*, Lisboa, Edições 70, col. Biblioteca 70.

GATENS, Moira

1996 *Through a Spinozist lens: Ethology, Difference, Power*, 162-187 in AAVV, 1996a, *Deleuze: a Critical Reader*, Paul Patton (ed.).

GERNER, Alexander Mathias

2011 *Philosophical investigations of attention* (dissertação de doutoramento), Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências, Secção Autónoma de História e Filosofia das Ciências.

GIL, José

1990 *O corpo, a arte e a linguagem: o exemplo de Alberto Caieiro*, in AAVV, *O corpo o nome a escrita*, revista de comunicação e linguagens, nº10/11, Lisboa.

1996 *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções. Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água, col. Filosofia.

1997 *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d'Água, col. Antropos, 2ª edição (1981).

2001 *Movimento total — O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio d'Água, col. Antropos.

2008 *O Imperceptível Devir da Imanência*, Lisboa, Relógio d'Água, col. Filosofia.

GOLDBERG, RosaLee

2001 *Performance Art, from Futurism to the Present*, London, Thames & Hudson, col. world of art, 3ª edição (1979).

GORDON, Edwin G.

2000 *Teoria da Aprendizagem Musical, competências, conteúdos e padrões*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviços de educação.

GORDON, Mel

2002 *Meyerhold's Biomechanics*, 106-128 in AAVV, 2002a, *Acting (Re)considered*, Phillip B. Zarrilli (ed.).

GROTOWSKI, Jerzy

2002 *Towards a poor Theatre*, New York, Routledge, col. A Theatre Art Book.

HAN, Byung-Chul

- 2014a *A Sociedade do Cansaço*, Lisboa, Relógio d'Água, col. Antropos.
- 2014b *A Sociedade da Transparência*, Lisboa, Relógio d'Água, col. Antropos.
- 2014c *A Agonia de Eros*, Lisboa, Relógio d'Água, col. Antropos.
- 2015 *Psicopolítica*, Lisboa, Relógio d'Água, col. Antropos.
- 2016a *O Aroma do Tempo*, Lisboa, Relógio d'Água, col. Antropos.
- 2016b *A Salvação do Belo*, Lisboa, Relógio d'Água, col. Antropos.

HOWIE, Gillian

- 2002 *Deleuze and Spinoza. Aura of Expressionism*, New York, Palgrave.

JAMESON, Frederic

- 2000 *Brecht and Method*, London and New York, Verso.

JORGE, Luíza Neto

- 2001 *Poesia*, Lisboa, col. Documenta Poética, 2ª edição. 1993.

JÚNIOR, Redondo

- s.d. *O teatro e a sua estética*, Lisboa, Editora Arcádia.

KAUFMAN, Eleanor

- 2001 *The Delirium of Praise. Bataille, Blanchot, Deleuze, Foucault, Klossowski*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, col. Parallax, Re-visions of Culture and Society.

KASAI, Toshiharu

- 1999 *A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration*, Sapporo, Hokkaido Institute of Technology, Department of General Education, in *Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology*, Vol. 27: 309-316 (<http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/method/butoh-method.pdf>).
- 2000 *A Note on Butoh Body*, Sapporo, Hokkaido Institute of Technology, Department of General Education in *Memoirs of Hokkaido Institute of Technology*, Vol. 28: 353-360 (<http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/method/butoh-body.pdf>).
- 2005 *The Arm-Standing Exercise For Psychosomatic Training*, Sapporo, Sapporo Gakuin University, Bulletin of the Faculty of Humanities, nº77: 77-81 (<http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/method/butoh-4armstanding.pdf>).



2009 *New understandings of Butoh Creation and Creative Autopoietic Butoh — From Subconscious Hidden Observer to Perturbation of Body-Mind System*, Sapporo, Sapporo Gakuin University, Bulletin of Faculty of Humanities, nº86: 21-36 ([http://butoh.us/butohpapers/butoh\\_creation\\_kasai\\_2009x2.pdf](http://butoh.us/butohpapers/butoh_creation_kasai_2009x2.pdf)).

KASAI, Toshiharu; PARSONS, Kate

2003 *Perception in Butoh*, Sapporo, Hokkaido Institute of Technology, Department of General Education in Memoirs of Hokkaido Institute of Technology, Vol. 31: 257-264 (<http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/method/butoh-perception.pdf>)

KONIJIN, Elly

2002 *The Actor's Emotions Reconsidered: A psychological task-based perspective*, 62-81 in AAVV, 2002a, *Acting (Re)considered*, Phillip B. Zarrilli (ed.).

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe

2011 *O paradoxo e a mimese*, s.l., Projecto Teatral.

LAWLOR, Leonard

1998 *The end of phenomenology: Expressionism in Deleuze and Merleau-Ponty*, s.l., Kluwer Academic Publishers, *Continental Philosophy Review* 31: 15–34, (<http://link.springer.com/article/10.1023/A%3A1010004210178>).

2006 *The Implications of Immanence. Toward a New Concept of Life*, New York, Fordham University Press, col. Perspectives in Continental Philosophy.

LECOQ, Jacques *et al.*

2006 *Theatre of movement and gesture*, David Bradby (ed.), London and New York, Routledge, eBook.

LENDRA, I. Wayan

2002 *Bali and Grotowski: Some parallels in the training process*: 148-162 in AAVV. 2002a, *Acting (Re)considered*, Phillip B. Zarrilli(ed.).

LEVINAS, Emmanuel

2003 *Deus, a Morte e o Tempo*, Coimbra, Almedina.

2008 *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70, col. Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 3ª edição (1988).

LORRAINE, Tamsin

2011 *Deleuze and Guattari's Immanent Ethics. Theory, Subjectivity, and Duration*, Albany, State University of New York Press.

LOUPPE, Laurence

2012 *Poética da dança contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro.

MACCORMACK, Patricia

2011 *Multi-Dimensional Modifications*, 188-202 in AAVV (Laura Cull & Joe Hughes eds.), *Deleuze and the Body*.

MACHADO SILVA, Fernando

2007 *Da Literatura, do Corpo e do Corpo na Literatura: Derrida, Deleuze e monstros do Renascimento* (dissertação de mestrado), Évora, Universidade de Évora.

MACHEREY, Pierre

1996 *The Encounter with Spinoza*, 139-161 in AAVV, 1996a, *Deleuze: A Critical Reader*, Paul Patton (ed.).

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J.

1980 *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Dordrecht, Boston and London, D. Reidel Publishing Company.

1998 *The Tree of Knowledge. The Biological Roots of Human Understanding*, Boston & London, Shambala Publications.

MASSUMI, Brian

2002 *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*, Durham & London, Duke University Press, col. Post-contemporary interventions.

MELTZOFF, Andrew N.; MOORE, M. Keith

2001 *Infants' Understanding of People and Things: From Body Imitation to Folk Psychology*, 43-70 in AAVV, 2001, *The Body and the Self*, José Luiz Bértudez, Anthony Marcel and Naomi Eilan (eds.)

NANCY, Jean-Luc

2001 *L'«il y a» du rapport sexuel*, Paris, Éditions Galilée

2006 *Corpus*, Paris, Métailié, col. Sciences humaines, édition revue et complétée (2000).

2008 *Le poids d'une pensée, l'approche*, Strasbourg, Éditions La Phocide, col. Philosophie — d'autre part.

2011 *O Peso de um Pensamento, a Aproximação*, Coimbra, Palimage, col. Skiagraphia's.

ODDEY, Alison

1994 *Devising Theatre, a practical and theoretical handbook*, London and New York, Routledge.

OIDA, Yoshi

1997 *The invisible actor*, New York and Oxon, Routledge.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna

2010 *An actor's tricks*, London, New Dehli, New York, Sidney, Bloomsbury (2007)

OLKOWSKI, Dorothea

1999 *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, Berkeley, University of California Press.

2002 *Flesh to Desire: Merleau-Ponty, Bergson, Deleuze*, s.l., Carfax Publishing. Taylor and Francis Group, in *Strategies*, Vol. 15, nº1: 11-24.

O'REILLY, Sally

2009 *The body in contemporary art*, London, Thames & Hudson world of art, col. Modern and contemporary art.

ORLAN

2013 *Manifesto of Carnal Art* in [www.orlan.eu/texts/](http://www.orlan.eu/texts/), consultado a 26/09/2013.

OZAWA DE SILVA, Chikako

2002 *Beyond the Body/Mind? Japanese Contemporary Thinkers on Alternative Sociologies of the Body*, London, Thousand Oaks and New Delhi, Sage Publications, *Body & Society* Vol. 8(2): 21–38, consultado no site ResearchGate a 16/11/2016 ([https://www.researchgate.net/publication/240700570\\_Beyond\\_the\\_BodyMind\\_Japanese\\_Contemporary\\_Thinkers\\_on\\_Alternative\\_Sociologies\\_of\\_the\\_Body?ev=prf\\_pub](https://www.researchgate.net/publication/240700570_Beyond_the_BodyMind_Japanese_Contemporary_Thinkers_on_Alternative_Sociologies_of_the_Body?ev=prf_pub))

PAGE, Tim

1998 *Notes* in [www.glasspages.org/changing.html](http://www.glasspages.org/changing.html), 1994.

POWELL, Jim

1997 *Derrida for Beginners*, New York, Writers and Readers.

RIBEIRO, António Pinto

1997a *Corpo a Corpo, possibilidades e limites da crítica*, Lisboa, Edições Cosmos,

1997b *Por exemplo a cadeira*, Lisboa, Livros Cotovia.

RICHARDS, Thomas

1995 *At work with Grotowski on physycal actions*, London and New York, Routledge.

ROYLE, Nicholas

2003 *Jacques Derrida*, London and New York, Routledge, col. Routledge critical thinkers.

SCHECHNER, Richard

1985 *Between theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press,

2003 *Performance Theory*, London and New York, Routledge, col. Routledge Classics (1977/ 1988).

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine

2009 *The corporeal turn, an interdisciplinary reader*, Exeter and Charlottesville, Imprint Academic.

SIBERTIN-BLANC, Guillaume

2010 *Deleuze et l'Anti-Oedipe. La production du désir*, Paris, Presses Universitaire de France, col. Philosophies.

SOUSA DIAS

1995 *Lógica do Acontecimento*, Porto, Edições Afrontamento, col. Biblioteca das Ciências do Homem.

SLOTERDIJK, Peter

2013 *You must change your life. On Anthropotechnics*, Cambridge and Malden, Polity Press.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo

2007 *Jerzy Grotowski*, London and New York, Routledge, col. Performance Practitioners.

STANISLAVSKI, Konstantin

1989 *A Construção da Personagem*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

STATES, Bert O.

2002 *The Actor's Presence: Three phenomenal modes*, 25-38 in AAVV, 2002a, *Acting (Re)considered*, Phillip B. Zarrilli (ed.).

SUZUKI, Tadashi

2002 *The Culture is the Body*, 163-167 in AAVV, 2002a, *Acting (Re)considered*, Phillip B. Zarrilli (ed.).

2003 *The way of acting. The theatre writings of Tadashi Suzuki*, New York, Theatre Communications Group, 7<sup>th</sup> printing (1985).

TUCHERMAN, Ieda

2004 *Breve História do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Nova Vega, col. Passagens, 2<sup>a</sup> edição (s.d.).

VIALA, Jean; MASSON-SEKINE, Nourit

1988 *Butoh. Shades of Darkness*, Tokyo, Shufunotomo Co., Ltd.

VERGINE, Lea

2007 *Body art and Performance*, Milano, Skira Editore, (2000).

WEISS, Gail

1999 *Body images. Embodiment as intercorporeality*, New York and London, Routledge.

YOURCENAR, Marguerite

s.d. *Mishima ou A visão do vazio*, Lisboa, Relógio d'Água, col. À volta da Literatura.

ZAHAVI, Dani

1994 *Husserl's Phenomenology of the Body*, Bruxelles, in *Études Phenomenologiques*, Éditions Ousia, n°19: 65-84.

ZARRILLI, Phillip B.

2002 “*On the edge of a breath, looking*”: *Cultivating the actor's bodymind through Asian martial/meditation arts*, 181-199 in AAVV, 2002a, *Acting (Re)considered*, Phillip B. Zarrilli (ed.).

ŽIŽEK, Slavoj

2008 *Organes sans Corps*, Paris, Éditions Amsterdam.

ZOURABICHVILI, François

2004 *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses Éditions.