



Universidade de Lisboa
Faculdade de Motricidade Humana

LISBOA | **UNIVERSIDADE
DE LISBOA**

Ciro Aprea

O Toque e a Diferença

Um estudo da emergência criadora na formação
do intérprete contemporâneo.

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Doutor no ramo
de Motricidade Humana na Especialidade de Dança

Orientador: Professor Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães
Co-orientador: Professor Doutor Gonçalo M. Tavares

Juri:

Presidente: Professora Doutora Maria Leonor Frazão Moniz Pereira da Silva

Vogais:

Doutor Danis Bois

Professor Catedrático Convidado - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Fernando
Pessoa

Doutor Duarte Fernando da Rosa Belo Patronilho de Araújo

Professor Associado com Agregação - Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães

Professor Associado - Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Doutora Isabel Maria Galhano Rodrigues

Professora Auxiliar - Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Doutora Maria João Fernandes do Nascimento Alves

Professora Auxiliar - Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

2014

Universidade de Lisboa/Faculdade de Motricidade Humana



Universidade de Lisboa
Faculdade de Motricidade Humana

LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

Ciro Aprea

O Toque e a Diferença

Um estudo da emergência criadora na formação
do intérprete contemporâneo.

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Doutor no ramo
de Motricidade Humana na Especialidade de Dança

Orientador: Professor Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães

Co-orientador: Professor Doutor Gonçalo M. Tavares

Juri:

Presidente: Professora Doutora Maria Leonor Frazão Moniz Pereira da Silva

Vogais:

Doutor Danis Bois

Professor Catedrático Convidado - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Fernando Pessoa

Doutor Duarte Fernando da Rosa Belo Patronilho de Araújo

Professor Associado com Agregação - Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães

Professor Associado - Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

Doutora Isabel Maria Galhano Rodrigues

Professora Auxiliar - Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Doutora Maria João Fernandes do Nascimento Alves

Professora Auxiliar - Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

2014

Universidade de Lisboa/Faculdade de Motricidade Humana

Direitos de reprodução reservados. © Ciro Aprea, Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa

Para a realização desta tese de Doutoramento, Ciro Aprea usufruiu de uma bolsa de doutoramento da FCT, durante o período compreendido entre 2008 e 2012.

Dedicatória

Dedico este estudo a Maria, Simón e Chiara
aos meus pais e irmãos Andrea e Serena
aos meus alunos
a João Mota

Agradecimentos

Em primeiro lugar, ao Professor Daniel Tércio pela extraordinária abertura na escuta, competência serena e apoio constante. Tem sido um privilégio e uma aprendizagem partilhar com ele este tempo de pesquisa.

Professor Danis Bois, pelo tempo dado aos tempos do corpo.

Professor Duarte Araújo, com quem partilhei as primeiras ideias nas quais assenta a presente tese. Sem o seu generoso apoio, este estudo não teria começado. Professor Gonçalo M. Tavares, pelas suas preciosas indicações, sobretudo na fase inicial deste estudo.

João Brites e a equipa d'O Bando com quem tenho partilhado belas tardes de ensaios rurais. A Comuna Teatro de Pesquisa, por tudo.

Basile Doganis, filósofo e realizador. Rogério de Carvalho, pelas conversas sobre potência, “zona” e palavra. Ana Mira, Vera Melo, pelas reflexões e práticas sobre potência do corpo. Marcos Magalhães e Marta Araújo pelas conversas sobre “autonomia” e “autopoiesis” na música.

Catarina Vieira, Catarina Câmara, Catarina Santos, Cristiana Castro, Guilherme Noronha, Sara de Castro, Bernardo Zabalaga, Tiago Mateus, Wagner Borges, Joana Craveiro, David Pereira Bastos, Miguel Sopas, Bruno Simão pela inestimável colaboração nos laboratórios de pesquisa.

Aos meus colegas doutorandos do centro de investigação INET-MD com quem tenho vivido tardes de dúvidas intensas.

Aos meus colegas da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC/IPL) por contribuírem para criar um espaço de pesquisa de grande rigor e liberdade criadora.

Estou também muito grato à Fundação da Ciência e Tecnologia (FCT) pelo apoio concedido durante o período de investigação.

Resumo

Palavras chaves:

toque, diferença, emergência criadora, corpo sensível, autonomia, *ambiance*.

Este estudo analisa o lugar do corpo sensível na formação do intérprete contemporâneo à luz dos conceitos de *toque* e de *diferença*. A investigação partiu do encontro entre estes dois conceitos que, inicialmente, refletem modos distintos de pensar a vida sensível.

Por um lado, o *toque* como tato, como sentido do tangível, estatui-se ao mesmo tempo como o mais difícil de definir entre todos os sentidos, pela sua duplicidade e plasticidade. O toque apresenta duas dimensões: uma focada, local, coincidente com os contornos objetivos do contacto físico; outra mais difusa, global, que se estende interiormente a todo o corpo. Este toque interno do corpo tem sido objeto de explorações filosóficas intensas seja como “sentido dos sentidos”, o sentido no qual convergem todos os outros na apreensão complexa da realidade, mas também como fundo perceptivo que sustenta a percepção de si e o sentimento de existência.

Por outro lado, a *diferença* é o conceito pelo qual Gilles Deleuze pensa a vida sensível do ponto de vista das relações de força que a fundamentam. A *diferença* é o que permite acolher o movimento de forças que constituem o mundo concreto “entre” e “para além” das formas organizadas. Deleuze fala de um “puro sensível”, um “ser do sensível” que excede o sensível sentido e representado, e que se manifesta por uma espécie de “mouvance”, “uma diferença na intensidade”, uma variação contínua da matéria, que leva o existente, a vida, a diferir perpetuamente de si mesmo.

As noções de *toque* e de *diferença* revelam-se regimes de exploração da vida sensível à partida distintos: o campo da intencionalidade e da experiência vivida; o campo intensivo da experimentação, o plano da vida vivida e não reconhecida.

O intérprete encontra-se numa posição paradoxal: a sua pesquisa obriga-o a gerir constantemente análise e imersão, a situar-se entre o plano de experimentação e o plano da experiência. Ele deve gerir dois estados de presença que parecem, à primeira vista, excluir-se um ao outro. No nosso estudo, para além da tensão epistemológica inicial, este binómio configura um campo para a exploração prática da emergência criadora onde o toque é encarado como o elemento técnico que pode ligar e tornar mais perceptíveis as vias de passagem entre o campo da experiência e o campo da experimentação, os procedimentos que permitem a transição do corpo intencional ao corpo intensional.

Finalmente, a reflexão que move o presente estudo assenta numa intensa prática pedagógica onde as noções de *toque* e *diferença* operam não apenas como conceitos mas como ferramentas práticas, quadros de experiência concretos, para a abertura intensiva do corpo.

Abstract

Keywords:

touch, difference, creative emergence, sensitive body, autonomy, *ambiance*.

This study analyses the place of the sensitive body within the training of contemporary performers in the light of the concepts of *touch* and *difference*. The investigation consequently started with these two concepts, which, initially, reflect distinct modes of thinking the sensitive life.

On one hand, *touch* as tact, as the sense of the tangible, simultaneously being the most difficult to define amongst all senses due to its duplicity and plasticity. The touch presents two dimensions: a focus, local, coinciding with the objective contours of the physical contact; and another, more diffuse, global, which extends internally throughout the entire body. This internal touch of the body has been an object of intense philosophic exploration, whether as "sense of the senses", the sense in which all the others converge in the apprehension of reality, or as percipient background sustaining perception of oneself and the feeling of existence.

On the other hand, the *difference* is the concept employed by Gilles Deleuze to think the sensitive life from the viewpoint of the forces that comprise its foundation. The *difference* is what allows receiving the movement of the forces that constitute the concrete world "between" and "beyond" the organized forms. Deleuze talks about a "pure sensitive", a "sensitive being", which exceeds the sensed and represented sensitive, which manifests as a kind of "mouvance", "a difference in intensity", a continuous variation of matter, which causes the existing, the life to differ perpetually from itself.

The notions of *touch* and *difference* reveal to be two essentially distinct regimes of exploring the sensitive life: the field of intentionality and the lived experience; and the field of intense experimentation, the level of lived yet not recognized life.

The performer faces a paradoxical situation: his research obliges him to constantly balance analysis and immersion, to situate himself between the plane of experimentation and the plane of experiencing. He must balance two states of presence, which at first sight seem to mutually exclude one another.

In our study - beyond the initial epistemological tension - this binomial configures a field for the practical exploration of the creative emergence where the touch is considered a technical element that can connect and make the passages between the plane of experimentation and the plane of experiencing more perceptible, as well as the procedures which allow the transition from the intentional to the intensional body.

Finally, the reflection at the core of the present study is based on intense pedagogical practice, in which the notions of *touch* and *difference* not only operate as concepts, but as practical tools, as concrete experiential dimensions facilitating an intense opening of the body.

Índice

Introdução geral	1
Preâmbulo: O Toque e a Diferença	1
Contexto e problemática	8
Flexibilidade	8
Velocidade	11
Pluralidade	13
Escrita e inscrição	15
Experiência	18
Awareness ou wireless?	21
Questão de pesquisa	23
Metodologia	23
Campo de estudo	23
Performatividade da teoria	26
Reflexividade da prática	27
Escrever	28
A escrita como movimento	30
Laboratório artístico	32
Capítulo 1: Presenças	39
1.1. Preâmbulo	39
1.2. A presença do corpo entre <i>carne</i> e <i>signo</i>	42
1.2.1. “Pura sensibilidade”	46
1.2.2. Corpo-discurso	49
1.2.2.1. <i>Différance</i>	51
1.2.2.2. Apresentar a presença	53
1.2.2.3. Cultivar a debilidade	54
1.2.2.4. Pensar a ausencia	56
1.3. Além da polaridade carne / signo	58
1.3.1. Presença como devir	62
1.3.1.1. Diferença	62
1.3.1.2. “Differential presence”	66
1.3.1.3. O teatro das forças	70
1.3.1.4. CsO como <i>spatium</i>	74
1.3.1.5. Experiência e experimentação	78
1.3.2. Presença como espacialidade sensível	81
1.3.2.1. <i>Ambiance</i>	82
1.3.2.2. <i>Ambiances situées</i>	83
1.3.2.3. Sintonia	87
1.3.2.4. Atmosfera	90
1.3.2.5. Sincronia	93
1.4. Conclusão	96

Capítulo 2: A emergência criadora em ciências cognitivas	99
2.1. Preâmbulo	99
2.2. Emergência	103
2.2.1. Emergência e ciências cognitivas	109
2.3. Autonomia	115
2.3.1. Clausura e espontaneidade	116
2.3.2. O sistema nervoso como sistema autónomo	118
2.4. Incorporação	121
2.4.1. A ancoragem fenomenológica	121
2.4.2. A cognição criadora	123
2.4.2.1. Afeto	126
2.4.2.2. Reciprocidade	128
2.5. Neurofenomenologia	131
2.5.1. O presente vivido	134
2.5.1.1. O <i>agora</i> husserliano	134
2.5.1.2. O <i>nowness</i> vareliano	137
2.5.2. Método	141
2.5.2.1. Uma tradição filosófica não-ocidental	143
2.5.2.2. Atenção	145
2.5.2.3. A <i>epochè</i> à prova da experiência	150
2.5.2.4. A experiência intuitiva	153
2.6. Conclusão	156
Capítulo 3: O toque do corpo	159
3.1. Preâmbulo	159
3.2. Da sensação	162
3.2.1. <i>Aisthēseis</i> .	162
3.2.2. Um " <i>sentido de tudo</i> "	164
3.2.3. O " <i>agora</i> " da sensação	165
3.2.4. <i>Sunaistesis: co-sensação</i>	166
3.2.5. <i>Oikeiosis: apropriação</i>	167
3.3. Dualidade vs Continuidade	169
3.3.1. Sentir por <i>diferença</i>	169
3.3.2. As percepções <i>insensíveis</i>	174
3.4. Toque interno.	178
3.4.1. Esforço	178
3.4.2. Cenestesia	182
3.4.3. Proprioceção	185
3.5. Volume / espaço	187
3.5.1. Propagação	187
3.5.2. A mão, o mundo	190
3.6. Virtualidade	195
3.6.1. Quiasmas	195
3.6.1. Projeção	198
3.7. Conclusão	203

Capítulo 4: O toque e a diferença	205
4.1. Preâmbulo	205
4.2. A presença criadora como toque do corpo	210
4.2.1. Uma pedagogia do toque	210
4.2.1.1. Práticas	217
4.2.2. Laboratório sobre emergência criadora	220
4.2.2.1. Contexto	220
4.2.2.2. As descrições dos intérpretes	221
1) primeiras percepções	221
2) a percepção do movimento interno	222
3) pequenas percepções e amplitude subjetiva do movimento	224
4) percepção do corpo	226
5) o campo da imediatez criadora: o Sensível	227
6) a apreensão sensível do real	229
4.2.2.3 Nota de síntese	231
4.3. Praticar a diferença	232
4.3.1. Práticas prévias	233
4.3.1.1. Peso	233
4.3.1.2. A palavra e o toque	235
4.3.2. Práticas	236
4.3.2.1. “Eu vejo-vos”	236
4.3.2.2. A mão e o rosto	237
4.3.2.3. Coro	238
4.3.2.4. Pausa	239
4.3.2.5. O “espaço da frase”	240
4.3.2.6. Arbitrariedade	242
4.3.2.7. Microscopia	242
4.3.2.8. <i>Sim - não</i>	243
4.3.2.9. O <i>sim</i> e a diferença	245
4.3.3. As palavras dos intérpretes	246
1) praticar a diferença	246
2) evolutividade	249
3) reciprocidade	251
4) resistências	253
4.4. Conclusão	253
Capítulo 5: Conclusões gerais	255
5.1. Potencialidade	255
5.2. Que <i>abertura</i> para o corpo do intérprete contemporâneo?	259
Bibliografia	265
Índice de quadros	286
Apêndices	286

Cd com documentos de texto

Nota

O cd que acompanha esta tese contém:

- a) Cópia da tese em formato pdf
- b) Artigos publicados
- c) Curriculum em formato digital com os links relativos aos espetáculos de ópera referidos, com resenhas, entrevistas, críticas e programas
- d) Declaração assinada pelos participantes nos laboratórios de pesquisa

Introdução geral

Preâmbulo: O Toque e a Diferença

Esta tese estuda o lugar do corpo sensível na formação do intérprete contemporâneo, à luz dos conceitos de *toque* e de *diferença*. A reflexão que move este estudo tem como ponto de partida a tensão gerada pelo encontro entre estes dois conceitos que, inicialmente, refletem modos distintos de pensar a vida sensível.

Por um lado, o *toque* como tato, o sentido do tangível, mas ao mesmo tempo o mais difícil de definir entre todos os sentidos, pela sua duplicidade e plasticidade. O toque apresenta duas dimensões: uma focada, local, coincidente com os contornos objetivos do contacto físico; outra mais difusa, global, que se estende interiormente a todo o corpo. Este toque interno do corpo tem sido objeto de explorações filosóficas intensas, seja como “sentido dos sentidos”, o sentido no qual convergem todos os outros na apreensão complexa da realidade, seja como fundo perceptivo que sustenta a percepção de si e o sentimento de existência.

Na sua obra *De Anima*, Aristóteles chega a considerar a existência de uma faculdade comum, uma “sensação de tudo” que constitui fundamento para os outros sentidos; um “sensível em si”, perceptível num só ato e por vários sentidos ao mesmo tempo; um sensível que coordena, unifica e distingue os cinco sentidos sem, no entanto, coincidir com nenhum deles e que dá origem à sensação difusa de “sentir que sentimos”; uma constatação que o leva à determinação do “agora” como instante indivisível no qual a sensação emerge e que revela ao ser que sente o facto primitivo de existir.¹

É pelo sentido do toque que Husserl distingue o “corpo material” (*Körper*) e o “corpo próprio” (*Leib*), órgão de percepção do sujeito da experiência². Pelo princípio da *dupla apreensão*, somente no toque, segundo Husserl, o *senciente*, o *sentido* e a *experiência* se dão ao mesmo tempo. Husserl refere-se a um toque que se propaga interiormente e que unifica o corpo. O *lugar do Leib* não se dá como uma extensão horizontal à superfície

¹ Heller-Roazen D. (2012). *Une archeologie du toucher*. Paris: Seuil.

² “The Body as such can be constituted originally only in tactuality and in everything that is localized with the sensation of touch (...).” [Husserl E. (1989). *Ideas Pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological Philosophy II, Studies in the phenomenology of constitution*, (trad. Rojcewicz R., Schuwer Kluwer A.) Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. (p.158.)]

da pele, mas antes como uma *difusão por dentro*, pela qual o sujeito sensível *se torna volume*³. Merleau-Ponty fala da comunicação entre os diversos sentidos, tornada possível pela unidade primitiva do sentir. Para ele, a articulação do sistema sensorial em cinco sentidos pressupõe um fundo indiferenciado onde há confusão de sentidos⁴. Apenas o sentir confuso é capaz de recuperar a unidade real da coisa, a sua carne (*chair*), perante a diferenciação sensorial. Em *Le visible et l'invisible*⁵ ele situa explicitamente o sentir primordial no contacto tátil. O olhar, tal como a voz, a vista tal como o ouvido, “tocam”. É todo o corpo que toca e este toque difunde-se, não apenas interiormente, mas num espaço de contacto que vai além dos contornos visíveis do corpo. Um toque primordial, na base do qual se constrói a continuidade corpo-mundo: “Toucher, c’est se toucher. À comprendre comme: les choses sont le prolongement de mon corps et mon corps est le prolongement du monde (...). Il faut comprendre le se toucher et le toucher comme envers l’un de l’autre.”⁶ O mundo, e não apenas o corpo, é feito de carne (*chair*), pois existe entre o corpo e as coisas uma profunda continuidade, uma participação do mundo inteiro no corpo e do corpo no mundo.

Por outro lado, a *diferença* é o conceito pelo qual Gilles Deleuze pensa a vida sensível, do ponto de vista das ralações de força que a fundamentam. Para Deleuze, a vida sensível estende-se muito para além das formas reconhecidas pelos nossos sentidos e a *diferença* é o conceito que permite acolher o movimento de forças que constituem o mundo concreto, “entre” e “para além” das formas organizadas. Deleuze fala de um “puro sensível”, um “ser do sensível”⁷ que excede o sensível sentido e representado, e que se manifesta por uma espécie de “*mouvance*”, “uma diferença na intensidade”, uma variação contínua da matéria, que leva o existente, a vida, a diferir perpetuamente de si mesma. Para Deleuze, é nos limites do corpo e nas margens da experiência quotidiana que corre a verdadeira potência da vida sensível que excede a experiência vivida. Para Deleuze, a experiência vivida limita a vida à experiência clara e ordenada, sem nunca

³ Richir, M. (2006). *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*. Grenoble: Millon. (p. 256)

⁴ Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. (p. 368).

⁵ Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard. (p. 189).

⁶ Idem, (p. 303).

⁷ Deleuze G. (1968). *Différence et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France. (p. 304-305)

integrar o caráter ininteligível das forças. A sua noção de *diferença* pretende, pois, descrever esta vida, a vida vivida mas não reconhecida pelos sentidos. Deleuze designará com o nome de "empirismo transcendental" este campo de criação filosófica. Como explica Slavoj Žižek⁸, o transcendental deleuziano é infinitamente mais rico que a realidade, e a junção dos dois termos "empírico" e "transcendental" abre para um campo da experiência que ultrapassa a experiência da realidade constituída ou percebida. Um campo que Deleuze define como um fluxo de vida, para além dos termos opostos de sujeito e objeto, um campo de puras intensidades sem um sentido que tem que ser desvendado pela interpretação.

As noções de toque e de diferença abrem dois campos ou regimes de exploração da vida sensível à partida distintos. Por um lado, o campo da intencionalidade e da experiência vivida; por outro, o campo intensivo da experimentação, o plano da vida vivida e não reconhecida, o plano das forças que dilatam os contornos e o domínio da experiência real que se desdobra “entre” e “para além” do sensível sentido pelos sentidos.

O intérprete encontra-se numa posição paradoxal: o seu trabalho obriga-o a gerir constantemente análise e imersão, a estar situado entre o plano da experimentação (a vida que nos vive) e o plano da experiência (a experiência vivida e a reflexão sobre a experiência). Ele deve gerir dois estados de presença que parecem, à primeira vista, excluir-se um ao outro.

No presente estudo, para além da tensão epistemológica inicial, este binómio configura um campo para a exploração prática da emergência criadora, onde o *toque* é encarado como o elemento técnico que pode ligar e tornar mais perceptíveis as vias de passagem entre o campo da experiência e o campo da experimentação, os procedimentos que permitem a transição do corpo intencional ao corpo intensional.

No nosso estudo, do encontro entre o campo do toque e o campo da diferença, resulta um espaço de pesquisa no qual a emergência criadora é encarada, não tanto como criação de ideias ou conceitos, mas antes como um particular estado de abertura à percepção de “mudanças”.

⁸ Žižek, S. (2003). *Organs without Bodies: Deleuze and Consequences*. London and New York: Routledge. (pp. 3-5).

Seguindo a reflexão de Michel Bernard⁹ sobre a natureza quiasmática do sentir e da sensorialidade, trata-se de conceber a dinâmica emergente da criação, como ligada a um movimento perpétuo de auto-diferenciação do sentir para consigo próprio. Na reflexão de Bernard, o imaginário é imanente ao movimento do sentir e à duração que constitui este movimento. Um movimento, sensível a si próprio e que, durando, difere. Para Bernard, o imaginar, o pensar, é engendrado pela dinâmica imanente de diferenciação auto-afetiva que move o ato de sentir, um fluir que ele designa também como “movimento oculto”: “chaque vision ou audition la plus simple soit-elle implique l'expérience temporelle d'un passage subreptice d'une intensité à l'autre et par là d'un mouvement caché”.¹⁰ A mudança, pois, como desvio, alteração primordial da qual brota a criação. A mudança como manifestação primitiva de sentido. Para o intérprete, trata-se de uma abertura à percepção do movimento do movimento; trata-se de fazer da mudança um encontro.

Como aprender hoje a abertura; como é (ainda) possível fazer da mudança um encontro?

Uma certa velocidade, uma nova urgência, parecem hoje caracterizar a experiência de formação. Ao longo dos últimos anos, tenho sentido uma transformação da relação dos intérpretes com a experiência de formação e, em particular, no que se refere aos tempos “internos” de aprendizagem, isto é, o tempo que os jovens intérpretes se concedem a si próprios para aprender. Na prática, como pedagogo, tenho a sensação de ter menos tempo para abordar a relação com o corpo. Uma “aceleração” que parece procurar na relação com o corpo mais a possibilidade de produzir discurso do que os impactos “corporais” que resultam do encontro perceptivo, bruto, com a sua potência concreta, material. Uma velocidade que parece “questionar” as condições de experiência do corpo sensível, os seus “tempos” de abertura, a mesma “tangibilidade” das suas manifestações intensivas no limiar do imperceptível.

⁹ Bernard M. (2002). “De la corporéité fictionnaire”. *Revue internationale de philosophie*, n. 222, 523-534. Acedido em setembro 16, 2012. Disponível em <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm>

¹⁰ Idem, (p. 530).

A problemática que motiva a minha reflexão sobre o lugar do corpo sensível, na formação do intérprete contemporâneo, poderia ser resumida assim: de que forma o contexto da criação contemporânea influi na experiência do corpo que nos seus aspetos mais “corporais” parece continuar a falar a linguagem da profundidade e portanto da lentidão e da continuidade? Até onde é possível levar a exploração do corpo sensível no processo criativo do intérprete? Como preservar, no âmbito da prática pedagógica, o espaço para uma certa prática percetiva, sendo que esta experiência pode expor a relação pedagógica a tempos e práticas que parecem em contradição com os tempos e as práticas da criação contemporânea?

A reflexão que move a presente investigação assenta numa intensa prática pedagógica, onde as noções de *toque* e *diferença* operam não apenas como conceitos mas como ferramentas práticas, quadros de experiência concretos, que levaram à necessidade de estruturar este estudo em ciclos de revisão teórica e de experiência pedagógica.

Assim, a introdução divide-se em duas partes: a primeira é uma descrição do contexto e da problemática que motivam o estudo; a segunda parte diz respeito à metodologia de pesquisa, onde se reflete sobre a relação entre a teoria e a prática, entre a ação e a escrita, e sobre os contornos epistemológicos do laboratório artístico de pesquisa.

O primeiro capítulo é uma reflexão sobre os modos de presença do intérprete na escrita cénica contemporânea. A primeira parte é uma leitura da presença cénica, à luz da polaridade *chair / signo*, apoiada no conceito de *differance* de Jacques Derrida; a segunda parte é um estudo da presença como devir, inspirada no conceito de *diferença* de Gilles Deleuze. Ainda no quadro desta segunda abordagem, introduzimos as noções de *ambiance* do coreógrafo japonês Yoshio Agamatzu e de *atmosfera* do filósofo português José Gil, entre outros, para uma leitura da presença criadora enquanto “espacialidade sensível”, lugar de convergência e de fusão do espaço interior e exterior do corpo.

O segundo capítulo é uma leitura da emergência criadora, à luz das ciências cognitivas. No quadro dos estudos cognitivos, refiro-me em particular às correntes ditas emergentistas que, a partir dos anos 70, desenvolveram uma abordagem do conhecimento humano como ação incarnada (*embodiment*). No contexto das correntes emergentistas, é

explorada em particular a abordagem enativa de Francisco Varela, uma pesquisa fortemente marcada pelas investigações conduzidas com Humberto Maturana, no início da década de 70, sobre a dinâmica constitutiva dos organismos vivos (autopoiese). Considerarei também os aspectos da pesquisa de Varela que dizem respeito à postura dos investigadores na exploração da experiência cognitiva na primeira pessoa. Uma parte da minha investigação apoia-se em descrições feitas, na primeira pessoa, por intérpretes em fase de formação ou profissionais de artes cênicas. A exploração que Varela propõe da *epoché* husserliana permite-me encarar, concretamente, o campo do acolhimento perceptivo, no qual se opera o processo de afinação do intérprete cênico ao momento presente.

Ainda do lado experimental, a sua abordagem da neurotemporalidade é também relevante para este estudo, em particular pelas consequências que acaba por ter na reflexão de Varela sobre o sujeito e a intencionalidade. Com efeito, do seu estudo da neurotemporalidade, emerge uma figura de subjetividade *descontínua*, fruto de atualizações sucessivas sobre o fundo da tonalidade afetiva. Nesta figura de subjetividade, Varela identifica o fundamento do comportamento ético, entendido como ação *desprovida de eu*, como um estado transparente daquele que se deixa agir na ação: uma atitude alimentada por uma espécie de “vazio criador”, que está em consonância com o estado de passividade recetiva, frequentemente evocado pelo intérprete cênico como condição de acolhimento da emergência criadora. Uma dimensão que para Varela não permanece apenas teórica: ele vê, no espaço das articulações do presente imediato, o lugar da tomada de consciência progressiva ou direta desta virtualidade do eu, o lugar da aprendizagem de uma postura afetiva geradora da *epoché*.

O terceiro capítulo é uma reconstrução das explorações filosóficas que têm tido por objeto o sentido comum (cenestesia) ou toque interno do corpo. A primeira parte do capítulo sustenta-se essencialmente em duas leituras de Daniel Heller-Roazen, com as quais o meu estudo dialoga: a primeira cobre o período que vai desde as pesquisas de Aristóteles sobre *aisthēseis* até à aparição, entre os séculos III e II a.C., do conceito estoico de *oikeiosis* (apropriação); a segunda descreve as pesquisas de Descartes, Leibniz e Maine de Biran e desemboca na noção de *cenestesia* de Hübner. A segunda parte do capítulo aborda alguns aspectos das explorações fenomenológicas de Husserl e Merleau Ponty,

ligados ao espaço do toque e ao toque interno enquanto suporte da relação com o mundo; neste âmbito, é considerada também a reflexão de Michel Bernard sobre a natureza difusa do sentir e da sensorialidade que me tem levado a explorar a dimensão prospetiva do toque interno na relação com a pintura e com a escrita como movimento.

O quarto capítulo aborda alguns aspetos da minha prática pedagógica, ligados ao *toque* e à *diferença* como princípios chave para uma abordagem da emergência criadora, vinculada ao corpo sensível. A primeira parte é uma síntese dos princípios teóricos e metodológicos da pedagogia do Sensível, elaborada por Danis Bois, seguida da descrição dos aspetos mais relevantes do laboratório de investigação consagrado ao seu método, que realizei com bailarinos e atores entre 2010 e 2011; a segunda parte descreve alguns aspetos da minha abordagem da emergência criadora, inspirada pelas noções de *toque* e *diferença*, desenvolvida durante os três últimos anos, no âmbito das aulas de movimento na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Trata-se de dois contextos fortemente interligados. Poderíamos até considerar o primeiro contexto como o preâmbulo teórico e prático do segundo. De facto, foi no enquadramento da pedagogia perceptiva de Bois que encontrei as ferramentas que me levaram a refletir, em termos práticos, na presença como diferença, na palavra como movimento e na tensão entre experiência e experimentação, na formação cénica do intérprete contemporâneo.

Na conclusão, proponho algumas reflexões finais, relacionadas com a nossa questão de pesquisa. Nomeadamente, surgirá aqui como proposta, a configuração de um território infradisciplinar, distinto e até oposto às zonas do interdisciplinar e do transdisciplinar, exploradas pelas velocidades contemporâneas.

Contexto e problemática

a) Flexibilidade

No pequeno texto “*Movement Should Not Be Flexible*”, que anunciava a sua conferência no Teatro Maria Matos em Lisboa, a filósofa e dramaturga Bojana Kunst¹¹ propõe uma interessante reflexão sobre a relação dos intérpretes, em particular bailarinos, com os contextos e as práticas da criação contemporânea. É um texto surpreendente, aparentemente deslocado das narrativas correntes sobre a mestiçagem artística, a intermedialidade, a *indisciplinaridade* ; um olhar dissonante sobre a multiplicidade de estados de presença do intérprete e a flexibilidade da escrita cénica contemporânea. Cito:

Actualmente, a dança e a performance contemporâneas são muitas vezes criadas segundo formas que apagam continuamente as diferenças e nuances entre expressões e subjetivizações. Por exemplo, a prática da dança na Europa, especialmente na última década, passou a estar subjugada à ilusão de uma flexibilidade e produção colaborativa constantes, à mobilidade pela mobilidade, em que as subjetividades do artista têm de tornar-se incorpóreas sob pena de perder ligação e perder oportunidades. Parece existir algo nos modos temporais das obras contemporâneas que, com a sua imaterialidade e flexibilidade, elimina a variabilidade das modulações nas formas de vida, a necessidade de diferentes articulações temporais daquilo que é vivido e as potencialidades da vida. Nesta palestra, falarei sobre esta peculiar forma de cansaço relacionada com a flexibilidade e o movimento contínuo que caracterizam a produção artística e o mercado artístico contemporâneos. Por conseguinte, perante as actuais condições culturais e económicas, a questão central será: como persistir na materialidade contingente das várias expressões que não pertencem a uma temporalidade acelerada de acumulação, mas sim à dinâmica política da mudança.¹²

Este “fragmento” é o primeiro esboço de uma reflexão que pretende ser aprofundada. No entanto, nestas linhas condensa já uma crítica às condições de criação contemporâneas, que me parece de singular densidade e pertinência. Em primeiro lugar, considero interessante o facto de ligar a “não inscrição da subjetividade” à “necessidade de ficar

¹¹ Bojana Kunst trabalha como filósofa, dramaturga, teórica da dança e do teatro. Dedicou especialmente a sua pesquisa e ensino à filosofia e teoria do corpo, novos *media* da arte, abordagens teóricas à coreografia e dramaturgia, e ainda arte visual contemporânea. Nos últimos anos tem-se interessado, sobretudo, pela reflexão em processos sociais e estéticos na coreografia e artes performativas, desenvolvendo o seu trabalho em torno da dramaturgia, com fortes conexões entre teoria e trabalho prático (<http://kunstbody.wordpress.com>).

¹² Jornal nº 10 do Teatro Maria Matos, setembro-dezembro de 2012. O jornal contém igualmente um dossiê onde são recolhidos extratos de artigos e reflexões de teóricos e artistas convidados para *master-classes*, *workshops*, conferências. Acedido em Janeiro 7, 2013. Disponível em <http://www.gazetadosartistas.pt/?p=8700>

em conexão”. Também me parece “polémico”, e tanto mais intrigante, o facto de dar um traço “normativo”, portanto teórico, a um aspeto “débil” do processo criativo do intérprete. De facto, uma relação mais ou menos “flexível” com o movimento parece, à primeira vista, um aspeto “local” do processo criativo, relacionado com as capacidades individuais de cada intérprete, um elemento difícil de destacar como orientação geral. Todavia, é precisamente esta fragilidade que, a meu ver, confere a esta reflexão toda a sua pertinência. Kunst traz para primeiro plano do debate sobre o intérprete contemporâneo um aspeto pouco visível, quase paradoxal: a progressiva perda de inscrição corporal do movimento em favor da conexão. No quadro que Kunst descreve, manter-se flexível significa ficar-se aberto à conexão, sendo que é flexível um movimento liberto de inscrição corporal. Como se as condições de criação pedissem implicitamente ao intérprete para cultivar uma singularidade sem acentos, uma abertura “horizontal”, uma abertura sem inscrição, “branca”, capaz de oferecer a menor fricção possível à adaptação; uma abertura isenta de “verticalidade”, como se a subjetividade pudesse opor alguma resistência à permeabilidade do movimento.

A flexibilidade, entendida como abertura perceptiva a todos os possíveis, é um dos aspetos chave da emergência orgânica da criatividade; a capacidade de adaptação é o objetivo último da “desaprendizagem” do intérprete.¹³ Mas Kunst, quando fala da flexibilidade do movimento, não está a evocar o mesmo fenómeno ou estado de presença: na sua crítica, a flexibilidade do movimento ganha antes os contornos de uma “abertura ilusória”, baseada numa presença “*tout-prête*”, capaz de aderir fluidamente aos diferentes contextos. Kunst move uma crítica às condições contemporâneas de criação que não permitem - diz ela - “persistir na materialidade contingente das várias expressões que não pertencem a uma temporalidade acelerada de acumulação, mas sim à dinâmica política da mudança”. Uma crítica que diz respeito à rapidez dos processos, a uma velocidade que acaba por definir as suas próprias condições de contacto e de abertura. É como se a tão desejada *indisciplinaridade* cénica, em vez de constituir um campo de questionamento e de abertura real ao acontecimento cénico, tivesse já encontrado e

¹³ A noção de desaprendizagem dá relevo à dimensão “impressiva” do processo criativo do intérprete. Nesta perspetiva, o processo criativo do intérprete consiste essencialmente num trabalho de diluição progressiva das resistências perceptivas e motoras que condicionam a plena abertura do corpo. Jerzy Grotowski denominava este processo “via negativa”. [Grotowski, J. (1970). *Per un teatro povero*, Roma: Bulzoni]

fixado os seus esquemas básicos de auto-reprodução. Neste sentido, a flexibilidade evocada por Kunst poderia também ser interpretada como uma “resposta” dos intérpretes às condições de criação contemporâneas. Uma “resposta técnica” pois, como se o intérprete tivesse a capacidade de reduzir voluntariamente a força da sua presença cénica e ir ao encontro de uma abertura mais próxima da conexão do que da inscrição.

Wireless Relationships: Attraction, Emotion, Politics é o título de um outro texto no qual Kunst reflete sobre a noção de conexão, estabelecendo uma relação com o conceito de *wireless*, “sem fios”:

*If we lay out the main characteristics of our life in the contemporary post-capitalist society one of the most important is definitely being wireless. (...) what does it exactly mean to be wireless? We cannot be wireless if not at the same time fully connected.*¹⁴

O *wireless* não pode ser concebido sem conexão. Ao mesmo tempo, é justamente o “sem fios” que determina a consistência virtual da conexão em rede. O *wireless* dá força à conexão porque a torna invisível e, portanto, virtualmente permanente. A ausência de fios faz com que não seja possível cortá-los. É o *wireless* que faz da conexão uma espécie de modo de ser (*état d'être*), uma maneira de sentir, um sentimento, bem mais do que uma escolha:

*Today the notion of connection has become quite unspecific; it is not so easy to pinpoint it at all. Not only is connection a major characteristic of contemporary media and information society; it has also become our main mode of being - the core of ontology of our wireless world and being.*¹⁵

Paradoxalmente, é a rutura da conexão que torna visível a ausência de fios, que torna o *wireless* frágil e, portanto, concreto. Uma fragilidade que se estende ao indivíduo sempre mais inclinado para associar a não conexão ao isolamento. Estar conectado quer dizer ficar virtualmente em movimento, em rede. A rede torna-se o lugar da *presença em movimento*, mas também o lugar onde se procurar enquanto movimento.

Que importância pode ter esta figura de *presença em movimento* na reflexão de Kunst?

¹⁴ Kunst, B. (2004). “Wireless Relationships: Attraction, Emotion, Politics”. Lecture at the Conference: *Ohne Schnur; Art and Wireless Communication*. Cuxhaven, Germany. (3-4. April).

¹⁵ Ibid.

Que relação pode existir entre a noção de *wireless* e a flexibilidade do movimento?

b) Velocidade

Enquanto pedagogo, observei ao longo dos últimos quinze anos uma significativa transformação da relação dos intérpretes com a experiência de formação e, em particular, com os tempos de aprendizagem. Mais precisamente, tenho a sensação de ter menos tempo para trabalhar a relação com o corpo. Mesmo trabalhando no enquadramento “lento” de um programa de formação acadêmica, uma certa velocidade, uma nova urgência, parecem pautar e filtrar o sentido da experiência formativa. Uma “velocidade de edição” motivada, parece-me, pela necessidade de ligar imediatamente as descobertas individuais, decorrentes da experiência do corpo, aos discursos do mundo. A velocidade e o *wireless* parecem constituir condições prévias de aprendizagem, uma verdadeira “técnica” para a emergência de experiências significativas. A experiência de formação tem, pois, que ser pertinente, tem de “fazer sentido”; mas que sentidos pode gerar a experiência corporal “rapidamente”? Evidentemente, qualquer “exercício”, do mais técnico ao mais “abstrato”, pode desencadear narrativas. Conseguimos facilmente imaginar a força evocativa de certas ações que exploram a performatividade dos limites do corpo ou dos limites do representável, no espaço de fronteira entre a ficção e o real. Imaginemos, por exemplo, um certo trabalho sobre o peso, que o intérprete executa sob o olhar imóvel de um jovem que perdeu a perna por causa de uma mina. Mas, pergunto-me: que sentidos pode suscitar no intérprete este mesmo trabalho *antes* que o trabalho de montagem e composição explore a suas múltiplas valências simbólicas? Que sentidos pode produzir, para o intérprete, um certo trabalho sobre o toque *antes e para além* da possibilidade (urgência?) de o pôr a “vibrar” com os corpos de duas jovens afegãs? Que sentidos pode exprimir, para o intérprete, um certo trabalho sobre a imobilidade *antes* de acelerar a sua força de impacto, associando à sua presença uma projeção silenciosa do rosto da sua mãe, abrindo e fechando os olhos lentamente?

No entanto, é justamente pelo trabalho de montagem que, mais facilmente, um elo com o processo de formação se estabelece. Ações, presenças, corpos capazes de produzir imediatamente um impacto, isto é, um discurso. Muitas vezes, a “forma” da prática impõe-se e perdura para lá das ressonâncias sensíveis desencadeadas pelo exercício no

momento da experiência. Mais do que pelos seus efeitos sensíveis, é o potencial discursivo que emana a sua forma, que parece motivar a ligação com o trabalho. Por vezes, os intérpretes chegam a apreender melhor o “valor” de certas práticas pelo facto de as reencontrarem em espetáculos onde são utilizadas como material cénico.

Porém, para além desta necessidade de *linkagem* de formas e discursos, distingo também outros tipos de acontecimentos, *factos* para significações mais *lentas*, não imediatamente reconhecidos ou traduzíveis em discurso e, porém, determinantes para a ligação do intérprete com o contexto da ação. Acontecimentos ligados às flutuações dos estados de presença ou aos ajustamentos percetivos para se manterem em sintonia com o espaço da relação. É o lado “virtual” e, portanto, *concreto* da presença em devir, ou do *devir-presença* do intérprete. Factos que os intérpretes vivem no momento, mesmo sem os distinguir claramente; no momento, o trabalho “toca”, “faz sentido”; porém, na passagem de uma sessão à outra, a experiência dissipa-se. As nuances intensivas da experiência foram vividas mas não retidas. Para além disto, o facto de conhecer o trabalho constitui por vezes um obstáculo para voltar a repetir a experiência. Tem-se quase a sensação de uma erosão da experiência. Perante o “já feito” sente-se a necessidade de passar a outra coisa; a ideia de procurar a novidade em profundidade não parece ter nenhum sentido. O “já feito” é um travão e, portanto, um risco para a velocidade da conexão.

No entanto, é justamente a partir dos impactos lentos e “insensíveis” da experiência corporal que a minha reflexão se move. Pergunto-me: que conhecimento engendra a perceção do corpo? Que conhecimentos podem trazer as manifestações do corpo consideradas impercetíveis? Esta é uma dimensão da experiência de formação que considero, ainda, relevante para os intérpretes.

É possível que a flexibilidade procurada pelos intérpretes contemporâneos seja a expressão de uma necessidade encontrada e cultivada, bem antes e para além do contexto das artes cénicas. A flexibilidade evocada por Kunst, como também a velocidade e a urgência de *linkagem* que eu próprio sinto, frequentemente, no trabalho com os intérpretes em formação, podem talvez ser vistas como a reprodução no campo da sua prática pro-

fissional de um *gesto de pensamento* que alimenta todos os seus contextos de vida; um *gesto de pensamento*, pois, que começa antes e que atravessa o campo da prática artística, entre muitos outros, e que pode estar a transformar a maneira de procurar o corpo, criando para ele um novo regime de agenciamento, de elo, de desejo e de sentido.

Interessa-me compreender o contexto desta transformação, posto que o que está em causa não é, parece-me, a "renovação" do corpo nas artes cénicas contemporâneas, e então a apuração de novos conceitos para o corpo dos quais surgiriam novas práticas do corpo, de um *novo* corpo, adaptado aos novos tempos; mas antes, e mais radicalmente, compreender os efeitos desta transformação na relação com o corpo material e com a sua potência concreta. O que acontece com as manifestações sensíveis do corpo que parecem persistir aquém e para além do discurso?

c) Pluralidade

O filósofo italiano Giovanni Vattimo refletiu sobre o advento da cultura dita pós moderna, tentando explicar as causas da sua emergência numa perspectiva histórica¹⁶. Jean-François Lyotard foi o primeiro a introduzir a noção de *postmoderne*¹⁷, referindo-se a uma época que ele descrevia como a do fim das meta-narrativas e da emergência de uma racionalidade plural, que já não era controlável centralmente. Já não existem meta-narrativas que deem um fio condutor ao conjunto das conceções da história humana, mas apenas formas de racionalidade local, estabelecidas pontualmente com uma validade parcial e provisória. Vattimo mostra-nos que a reflexão de Lyotard é, em si mesma, uma narrativa, uma forma de relato: um acontecimento teve lugar, esse acontecimento tem um sentido, e esse sentido é interpretado e proposto aos outros. Para Vattimo é essencial inscrever o advento da pós-modernidade numa continuidade histórica de forma a compreendê-lo mais profundamente. Todas as culturas se sentiram sempre *novas* em relação às anteriores. Precisamos sempre de uma meta-narrativa, diz Vattimo, mesmo quando é a meta-narrativa do fim das meta-narrativas. O que motivou, então, a passa-

¹⁶ Vattimo, G. (1985). *La fine della modernità*. Milano: Garzanti.

¹⁷ Lyotard, J.-F. (1979). *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Ed. de Minuit.

gem da modernidade à pós-modernidade? Para Vattimo, a pós-modernidade começa com a inovação tecnológica dos meios de comunicação. No livro *La società trasparente*¹⁸, ele estabelece uma relação direta entre a pós-modernidade e o desenvolvimento da comunicação generalizada. Na passagem ao pós-moderno já não existe um único ponto de vista universalmente válido, mas assistimos a uma verdadeira explosão de perspectivas, de concepções e de ideias, que impossibilitam pensar a história como uma sucessão de acontecimentos que se desenrolam de forma unitária. Esta proliferação de visões do mundo deve-se ao crescimento dos novos média a que Vattimo reconhece o grande mérito de ter tornado a sociedade irreduzível a um ponto de vista único. Foram os *mass media* que permitiram a dissolução das grandes narrativas da história da humanidade:

*Derrubada a ideia de uma realidade central da história, o mundo da comunicação generalizada explode como uma multiplicidade de racionalidades "locais" - minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas - que tomam a palavra, finalmente já não silenciadas e reprimidas pela ideia de que só exista uma única forma de verdadeira humanidade a realizar, com prejuízo de todas as peculiaridades, de todas as caracterizações limitadas, efémeras, contingentes.*¹⁹

A proliferação de imagens do mundo traz consigo a consequência da perda de unidade da realidade. O mundo atual, diz Vattimo, parece dirigir-se para uma “fabulação do mundo” que substitui o mundo real por uma poeira caótica de imagens do mundo, todas diferentes entre si, e que vêm a constituir um ideal de emancipação assente na erosão do princípio de realidade.²⁰ Ao mesmo tempo, precisa Vattimo, não devemos interpretar a emancipação das vozes locais como um processo de desvelamento de uma hipotética identidade originária. Emancipação não quer dizer “autenticidade” e não significa a revelação do que cada diferença é na realidade. É necessário encarar as coisas de um modo diverso:

O sentido emancipador da libertação das diferenças e dos "dialectos" consiste mais no efeito global de desenraizamento que acompanha o primeiro efeito de identificação. Se falo o meu dialecto, finalmente, num mundo de dialectos entre outros, se professo o meu sistema de valores - religiosos, estéticos, políti-

¹⁸ Vattimo, G. (1989). *La Società Transparente*. Milano: Garzanti. A seguir é usada a edição portuguesa *A Sociedade Transparente*. (trad: Shooja H., Santos I.) Lisboa: Relógio D'Água.

¹⁹ Idem, (pp. 14-15).

²⁰ Idem, (p. 13).

*cos, étnicos - neste mundo de culturas plurais, terei também uma consciência intensa da historicidade, contingência, limitação, de todos estes sistemas, a começar pelo meu.*²¹

Reencontrar um dialeto é reencontrar uma nova forma de existência, uma outra forma de vida que também desvela a relatividade, o caráter não definitivo do mundo: "Viver neste mundo múltiplo - diz Vattimo - significa fazer a experiência da liberdade como oscilação contínua entre pertença e desenraizamento."²²

d) Escrita e inscrição

Crónicas de la ultramodernidad é o título de uma obra do filósofo espanhol José Antonio Marina, constituída por uma série de artigos sobre o tema do conhecimento na era da técnica. Marina mostra a sua desconfiança em relação às movências líquidas do pós-modernismo. Uma postura que ele nomeia como "ultramoderna", "de solidez", face à que ele define como a "cultura flash de pensadores instantâneos" que, segundo ele, "ha contaminado también la filosofía, que se adelgaza en hermenéuticas interminables, ocurrencias de salón, ensayistas fragmentarios (...)." ²³

O que me intriga em Marina é a sua persistência em afirmar a necessidade de um sujeito forte. Essa persistência é como uma reação a uma situação de risco, fomentada pela ideia de uma autonomia anónima, de uma identidade sem ação. A sua reflexão decorre em favor de um sujeito presente, nem que seja enquanto "ruído", como interferência à fluidez pós-moderna: "A los ultramodernos, que somos cautos y pacientes, nos gusta someter a prueba las teorías que nos presentan, porque creemos que es posible justificar su verdad o falsedad."²⁴ Particularmente interessante é a sua reflexão sobre o conceito de *hipertexto*, porque esclarece o papel fundamental da escrita, antes da imagem e da voz, no extraordinário desenvolvimento dos novos média, e, em particular, da internet, nos últimos quarenta anos. O conceito de *hipertexto* foi criado por Theodor H. Nelson nos anos '70 e reporta-se ao tratamento dos textos em rede. A cada instante, podemos

²¹ Idem, (p.15).

²² Ibid.

²³ Marina, A. (2000). *Crónicas de la ultramodernidad*. Barcelona: Anagrama. (p. 57)

²⁴ Idem, (p. 63).

seguir a sequência de uma exposição ou concentrarmo-nos num aspeto do texto e procurar as suas derivações. Cada palavra do texto é um nó de uma rede, unida por diferentes nexos a outros nós:

Al navegar por este texto no lineal, multívoco, plural, en estado fluido, riquísimo en asociaciones, construyo mi propio texto, me convierto en autor; aumento mi libertad. (...) abundan las redes que actúan entre sí, sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es un galaxia de significantes, y no una estructura de significados; no tiene principio, pero si diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal. El sujeto es un nudo más en esta red de significados. (...) ¿No es esto el colmo de la democracia? Pues me temo que no. El mundo de la informática se ha apropiado del pensamiento postmoderno porque este había realizado previamente el "giro lingüístico". Todo había quedado convertido en lenguaje.²⁵

A informática assumiu a dimensão da escrita. A evolução tecnológica, em vez de determinar o desaparecimento da escrita, foi caracterizada precisamente pelo contrário, pela sua explosão inesperada. Parecia há tão pouco tempo que a escrita seria o vestígio de uma época em desaparecimento, e que o futuro estaria ligado à voz e à imagem, duas funções aparentemente muito mais imediatas, primárias e intuitivas. Mas não. A escrita explodiu e invadiu todos os recantos da nossa vida. O filósofo italiano Maurizio Ferraris aborda esta questão em *Dove sei? Ontologia del telefonino*²⁶, um ensaio no qual reflete sobre o papel do telemóvel na transformação da nossa realidade social. Ferraris, que descreve o telemóvel como uma máquina de escrever, antes mesmo do que uma máquina para falar, refere-se assim à escrita:

Mentre ci si estenuava nell'analisi della televisione e della civiltà dell'immagine, ci siamo resi ciechi nei confronti della scrittura e della sua esplosione che ha caratterizzato questi ultimi 30 anni (...). Forse eravamo ciechi perché è una cosa fin troppo evidente (...) fin troppo antica.²⁷

De acordo com Ferraris, as novas tecnologias comunicacionais apresentam-se como máquinas maravilhosas não pelo seu carácter surpreendente, como acontecimentos que alterassem a história do mundo, mas por partirem do mais antigo dos recursos técnicos,

²⁵ Idem, (p. 31).

²⁶ Ferraris, M. (2005). *Dove sei? Ontologia del telefonino*. Milano: Bompiani.

²⁷ Idem, (p. 35).

isto é, a capacidade de deixar marcas e depois vir a registá-las por escrito. tendemos a insistir na ideia que a nossa sociedade contemporânea é uma sociedade da comunicação, mas, se assim fosse, observa Ferraris, o telemóvel ter-se-ia convertido num auricular minúsculo com um microfone continuamente em contacto com o mundo. No entanto as coisas desenvolveram-se de maneira diferente. Após uma primeira corrida para a sua redução, os telemóveis recomeçaram a crescer, aumentaram as suas memórias, melhoraram o teclado, e tornaram-se máquinas de escrever. Em um ensaio mais recente²⁸, Ferraris precisa essa reflexão referindo-se ao iPad como o objeto que melhor ratifica o facto de que ler e escrever se tornaram definitivamente mais importantes que telefonar, ao ponto de aceitar também um objeto que já não cabe confortavelmente no bolso. Um objeto impensável, do qual há cerca de vinte anos não teríamos imaginado a possibilidade nem a utilidade, e que parece ter-se tornado, pelo menos para muitos, indispensável:

*(...) in pieno Novecento la scrittura (...) sembrava agonizzante, sotto l'urto e l'urlo di radio, televisione, telefono. Ma nella svolta del secolo è risorta ed è esplosa, invadendo ogni angolo delle nostre vite. È stato un trionfo che nessuno aveva previsto, anche solo un istante prima che si verificasse, e fossimo travolti da uno tsunami di computer e telefonini. Perché la moribonda ha trionfato? Anzitutto per motivi pratici: non è sincrona come la parola, è meno invasiva, è una presenza meno piena e perentoria.*²⁹

Mas “escrever” porquê? Para Ferraris, e contrariamente ao que se acredita, a escrita serve para comunicar apenas acidentalmente. Ela serve essencialmente para registar. Podemos constatá-lo nas nossas vidas. Estamos rodeados por memórias e sistemas de registo. A vida já não é volátil, nota Ferraris, a primeira coisa que nos dizem na rádio é que poderemos voltar a escutar a transmissão em *streaming*: somos a sociedade mais *horizontalmente registada* da história. Escrever, portanto, significa essencialmente produzir inscrições, produzir provas de existência. Escrever seria sobretudo um gesto de resistência, de persistência.

Do ponto de vista da composição, a escrita cénica contemporânea parece decalcar o conceito de hipertexto de que José Antonio Marina nos fala, na medida em que não temos apenas palavras, mas também gestos, ações, e outros materiais que conformam o

²⁸ Ferraris, M. (2011). *Anima e iPad*. Parma: Guanda.

²⁹ Idem, (p. 74).

texto performativo, assumidos como marcas linguísticas de diferenciação. Cada marca é funcional ao desenvolvimento da sequência na qual está inserida, mas constitui também um polo, um nó a partir do qual criar novas sequências.

No contexto da experiência de formação, a escrita está provavelmente presente na procura de ligação da experiência individual aos discursos do mundo de que falei anteriormente. Neste sentido, a *linkagem* não seria simplesmente um gesto de acumulação ou um sinal de mera impaciência, mas responderia a uma necessidade vital de inscrição. Não perder de vista o campo, não perder a conexão, permanecer “aberto”, esse é o gesto através do qual “provamos” (*éproover*) a nossa presença em movimento: “provar”, no duplo sentido de sentir e validar.

Finalmente, José António Marina põe-se a seguinte questão: como pode ou como deve o sujeito articular-se com a sociedade inter-comunicada globalmente? Devemos nós dissolver-nos na rede ou continuar a afirmar a nossa individualidade?³⁰ Marina entrevê ainda a possibilidade de situar a questão nestes termos. Considero isso interessante. No entanto, tenho a sensação de que essa tensão se exprime doravante noutros termos. Já não sentimos, talvez, uma tensão entre a individualidade e a rede, mas antes uma necessidade de compreender até que ponto o nosso modo de procurar o conhecimento, e de pensar em rede, está a influenciar a nossa maneira de procurar o sentido, de ter experiência e de agir em relação.

e) Experiência

O escritor italiano Alessandro Baricco, no seu livro *I Barbari. Saggio sulla mutazione*³¹, estuda em quê e como a inovação tecnológica, que supôs o aparecimento dos novos *media*, mudou a nossa maneira de conhecer e de procurar a densidade do sentido. Para ele, o que se tem produzido nos últimos vinte anos é a radical transformação da nossa maneira de fazer experiência: “Probabilmente, quello che in Google è un movimento che

³⁰ Marina, J.A. (2000). *Crónicas de la ultramodernidad*. Barcelona: Anagrama. (p.32).

³¹ Baricco, A. (2006). *I Barbari. Saggio sulla mutazione*. Milano: Ed. Feltrinelli.

insegue il sapere, nel mondo reale diventa il movimento che cerca esperienza.”³² A experiência, diz Baricco, é uma passagem-chave na vida quotidiana: um lugar onde, em determinado momento, a percepção do real se intensifica e se torna singular, individual. Para ele, é precisamente aqui que uma transformação radical se está a produzir. Houve modelos e técnicas que, durante séculos, tiveram o objetivo de levar o indivíduo a fazer a experiência, mas que, a um certo ponto, têm deixado de funcionar:

*Il punto esatto in cui scatta la loro differenza (dei barbari) è la valutazione di cosa possa significare, oggi, fare esperienza. Si potrebbe dire: incontrare un senso. È lì che loro non si riconoscono più nel galateo della civiltà che li aspetta: e che, ai loro occhi riserva solo cervelotiche non-esperienze. I vuoti di senso. È lì che scatta questa loro idea di uomo orizzontale, di senso distribuito in superficie, di surfing dell'esperienza, di rete di sistemi passanti: l'idea che l'intensità del mondo non si dia nel sottosuolo delle cose, ma nel bagliore di una sequenza disegnata in velocità sulla superficie dell'esistente.*³³

O próprio facto de ligar o conhecimento à ideia de que é necessário entrar em profundidade, para ir ao encontro da “essência” do que está a ser estudado, é uma ideia pronta a ser superada: em seu lugar, diz Baricco, encontramos “l’istintiva convinzione che l’essenza delle cose non sia un punto ma una traiettoria, non sia nascosta in profondità ma dispersa in superficie, non dimori dentro le cose, ma si snodi fuori di esse, dove realmente incominciano, cioè ovunque.”³⁴ Velocidade, horizontalidade, superfície: eis os traços de uma nova maneira de procurar o sentido. É no entanto importante, afirma Baricco, lembrar o que significava para a civilização antiga descobrir o sentido das coisas: significava parar, isolar um segmento de mundo, aplicar um determinado esforço, consagrar tempo, dissipar o mundo em volta e em determinado momento acontecia que uma relação particular, íntima, com esse segmento de mundo, efetivamente, aparecia. E nesse momento, fazíamos a experiência. Na origem da descoberta do sentido, havia aquele tipo de gesto que identificava a profundidade como a dimensão mais importante da relação com o sentido e com a experiência. Agora, fazer a experiência parece residir em algo que nada mais tem a ver com a profundidade:

³² Idem, (p. 95).

³³ Idem, (p. 133).

³⁴ Idem, (p. 93).

Sembra che per i mutanti (...) la scintilla dell'esperienza scocchi nel veloce passaggio che traccia tra cose differenti la linea di un disegno. È come se nulla, più, fosse esperibile se non all'interno di sequenze più lunghe, composte da differenti "qualcosa". Perché il disegno sia visibile, percepibile, reale, la mano che traccia la linea deve essere un unico gesto, non la vaga successione di gesti diversi: un unico gesto completo. Per questo deve essere veloce, e così fare esperienza delle cose diventa passare in esse giusto per il tempo necessario a trarne una spinta sufficiente a finire altrove.³⁵

Ter experiência agora liga-se à capacidade de manter juntos diversos segmentos de mundo numa única sequência vivida como um único gesto. É isso que motiva a relação com a velocidade. Se ter experiência é atravessar pontos diferentes do real, mantendo-os unidos numa única forma, a velocidade é indispensável para manter coeso o gesto.

Onde para Kunst, e também para mim, a velocidade é um “limite” do contexto criativo, aqui ela é descrita como uma necessidade, uma pré-condição da experiência, o próprio meio de a fazer surgir: um modo de conhecimento. “Levar o seu tempo” pode significar perder a tensão que mantém juntos os pedaços do real que conformam a experiência; “ter tempo” pode levar à profundidade, e a profundidade implica o risco de perder a conexão, o “*wireless*”. Nesta perspectiva, todo o trabalho de ancoragem corporal que levaria o intérprete à profundidade, poder-lo-ia afastar da conexão indispensável ao resto; concentrá-lo-ia demasiado sobre si, quando é no *wireless* que ele procura a experiência. Ao refletir sob este ângulo, voltar-se para o seu corpo pode significar um abrandamento perigoso para um sentido procurado em rede. É como se, na configuração em rede da experiência, nenhum dos diferentes elementos que a conformam à ordem que o engloba: a presença do intérprete, também. Aqui, a ideia de presença estende-se ao “desenho” por inteiro: estamos perante uma presença distribuída.

No quadro descrito até aqui, o termo de abertura parece ter a particularidade curiosa de designar duas visões do processo criativo do intérprete, claramente distintas. Por um lado, uma abertura divergente, horizontal, no sentido do mundo, do *wireless*; por outro lado, uma abertura convergente, “para trás”, no sentido do corpo, da *awareness*. A expressão “abertura para trás” é de José Gil e refere-se ao gesto de dirigir conscientemente a atenção ao corpo e aos seus movimentos internos. O filósofo faz da “abertura para

³⁵ Idem, (p. 96).

trás” e da mudança de escala da percepção as premissas do processo de “abertura do corpo”. É abrindo-se à microscopia, aos movimentos subtis do corpo, que a consciência pode corporalmente ser tocada pelo movimento:

A consciência não se abre apenas “para a frente” para se centrar num objecto que, na percepção, deve aparecer “em carne e osso”. Temos de considerar um outro tipo de abertura (aquela que tem estado sempre em causa ao longo deste livro): “para trás”, em direção ao corpo e já não directamente em direção ao mundo.³⁶

Os termos *awareness* e *wireless* parecem abrir um espaço de reflexão interessante. Mas será que podemos verdadeiramente falar de dois processos que se opõem um ao outro?

f) *Awareness* ou *wireless*?

Antes que uma oposição, o binómio *awareness-wireless* parece, de fato, exprimir uma sinergia essencial e estruturante para o processo criativo do interprete. Além disso, uma multiplicidade de noções que exprimem a “abertura” é válida para cada um dos dois termos: ligação, movimento, contato, flexibilidade, sintonia, são palavras que exprimem o que a *awareness* e o *wireless* podem significar singularmente como “abertura”.

Ora pergunto-me: mesmo considerando a centralidade desta sinergia no processo criativo do intérprete em formação, haverá outra maneira de pensar a relação entre *awareness* e *wireless*, para além da complementaridade? Penso que sim. Parece-me possível refletir nesse binómio, não só do ponto de vista do que ele produz em termos de sinergia, mas também a partir do que cada um dos dois termos pode ter de limitador para o outro. Refletir então no o que *sobra*, para além do que estes dois termos geram em conjunto. Considerar o que *dura*, o que *persiste* para além da sinergia. Considerar a *persistência* do que *excede*, o que resta de cada elemento aquém do binómio. Interesse-me pelas resistências manifestadas por cada termo, no enquadramento deste elo concreto. Poderíamos considerar esta abordagem demasiado teórica, e além disso, exprimindo uma forma curiosa de reducionismo onde a emergência (neste caso, a sinergia fundamental entre os dois elementos) não esgota o potencial das suas componentes de base.

³⁶ Gil, J. (2001). *Movimento Total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d’Água. (pp.176-177).

Mas trata-se na realidade de uma reflexão que decorre da minha prática pedagógica. Como dizia anteriormente, a experiência de formação dos intérpretes que encontro quotidianamente, parece ser caracterizada pela insistência de um “excesso” de corpo que persiste além, ou aquém do discurso. Um excesso que não é absorvido pela complementaridade, que não entra nos termos da sinergia, e que no entanto persiste, e surpreende. Apesar da velocidade da edição, muitas vezes os intérpretes são surpreendidos pela maneira como o corpo, a sua matéria, impõe os seus tempos e a sua maneira de evoluir. Uma certa lentidão, uma lentidão que não pertence apenas ao “tempo” mas também ao “espaço” e ao “movimento”, invade a experiência. Um espaço de indescernibilidade, de plenitude sem mensagem, de força, abre-se e surpreende; por vezes os intérpretes em formação não encontram o modo de conectar imediatamente essa estranheza às suas narrativas de vida; muitas vezes o que é vivido não se transforma imediatamente em significado. No entanto, uma potencialidade perceptiva imanente à matéria do corpo não recua, persiste, e surpreende: o toque do corpo.

Atualmente, o filósofo Maurizio Ferraris é o promotor de um debate sobre o futuro da filosofia. O que Ferraris pressupõe para a filosofia ocidental contemporânea é um retorno inevitável ao realismo, em resposta às falhas do pós-modernismo, alimentado pela confusão essencial entre ontologia e epistemologia, ou seja, entre o que existe e o que sabemos a propósito do que existe:

È chiaro che per sapere che l'acqua è H₂O ho bisogno di linguaggio, di schemi e di categorie. Ma l'acqua bagna e il fuoco scotta sia che io lo sappia sia che io non lo sappia, indipendentemente da linguaggi e da categorie. A un certo punto c'è qualcosa che ci resiste. È appunto quello che chiamo “inemendabilità”, il carattere saliente del reale.³⁷

Na sua obra recente, *Manifesto del nuovo realismo*, afirma:

[O real] è qualcosa che resiste e che insiste, ora e sempre, come un fatto che non sopporta di essere ridotto a interpretazione, come un reale che non ha voglia di svaporare in reality. (...) L'esperienza storica dei populismi mediatici, delle guerre post 11 settembre e della recente crisi economica ha portato una pesantissima smentita di due dogmi centrali del postmoderno: l'idea che la realtà sia socialmente costruita e infinitamente

³⁷ Ferraris, M. (2011). “Nuovo Realismo FAQ”. *Noéma*, n. 2. (p. 14). Acedido em Julho 4, 2013. Disponível em <http://riviste.unimi.it/index.php/noema/article/view/1413/1629>

manipolabile, e che la verità e l'oggettività siano nozioni inutili. (...) Quello che ora è necessario non è tanto una nuova teoria della realtà (...) quanto piuttosto un lavoro che sappia distinguere, con pazienza e caso per caso, che cosa è naturale e cosa è culturale, che cosa è costruito e cosa no.³⁸

g) Questão de pesquisa

É necessário distinguir, com paciência e caso a caso, o que é natural e o que é cultural, o que está construído e o que não está. É assim que Ferraris encara o gesto dos futuros filósofos. Mas como transpor este gesto para a formação do intérprete? Como abordar o excesso do corpo na experiência de formação do intérprete contemporâneo, à luz do que nos mostra Baricco? O que pode significar esta mutação na maneira de procurar e experienciar o sentido, para a experiência do corpo que, nos seus aspetos mais “corporais”, parece continuar a falar a linguagem da profundidade e, portanto, da lentidão e da continuidade? Como abordar essa persistência? Que sentido dar a essa “abertura”? Que “abertura” para o corpo do intérprete contemporâneo?

Metodologia

a) Campo de estudo

Uma relação de reciprocidade liga o conhecimento ao contexto. Definir um campo de estudo é definir as condições de conhecimento do que é investigado. O que pode ser conhecido e o modo de o conhecer dependem das condições específicas do campo, no interior do qual um novo conhecimento pode ser aceite como verdadeiro. As metodologias que interrogam a experiência e a subjetividade, por exemplo, reconheceram a necessidade de definir paradigmas que podiam acolher os conhecimentos produzidos por uma abordagem compreensiva de fenómenos humanos muito complexos, muitas vezes imprecisos e contraditórios.

Atualmente, os programas académicos de investigação destacam a importância da experiência prática, em particular a prática criadora, como modo de conhecimento es-

³⁸ Ferraris, M. (2012). *Manifesto del Nuovo Realismo*. Roma: Laterza. (pp. xi-xii).

pecífico relativo a factos, fenómenos, competências emergentes do contacto direto com o terreno:

The turn to creative practice is one of the most exciting and revolutionary developments to occur in the university within the last two decades and is currently accelerating in influence. It is bringing with it dynamic new ways of thinking about research and new methodologies for conducting it, a raised awareness of the different kinds of knowledge that creative practice can convey and an illuminating body of information about the creative process.³⁹

“Practice-led research” e “research-led practice” são os termos utilizados pela Academia para definir os contornos de um campo epistemológico no qual a prática de criação e a investigação académica podem interrogar-se reciprocamente. Estes paradigmas assumem a prática artística como forma de investigação em si e como fonte inesgotável de *insights* para a pesquisa teórica, que se alimenta da reflexão e da conceptualização emergentes do próprio trabalho de criação.⁴⁰ Smith e Dean dão a essa interdependência todo o seu valor:

We wish to suggest that there are many rich and innovative ways in which creative practice can constitute, or contribute to, research in the university environment. But we are also committed to the reciprocal relationship between research and creative practice. So as well as considering how creative practice can revolutionise academic research, we wish to ponder how academic research can impact positively on creative practice (...).⁴¹

Noções como “practice-led research”, por exemplo, foram desenvolvidas por praticantes criadores, precisamente para valorizar as especificidades de uma abordagem prática da

³⁹ Smith, H. & Dean, R.T. (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edimburgh: Edimburgh University Press. (p. 1). Neste livro, os autores abordam os recursos metodológicos, teóricos, práticos e políticos emergentes da relação entre prática criativa e investigação, dentro da Universidade. Da mesma forma, propõem modelos metodológicos entre a abordagem criativa e a investigação, de maneira a dar aos praticantes de investigação pontos de referência para compreender melhor e desenvolver a sua abordagem. Os conceitos de “practice-led research” e de “research-led practice”, dão resposta à necessidade de acolher um corpo de conhecimento significativo sobre o processo criativo, emergente do cruzamento entre a prática artística e a investigação.

⁴⁰ Smith & Dean referem-se ao emprego dos termos ‘practice-based’ e ‘practice-led’ propostos por Linda Candy em *Practice-based Research: A Guide, Creativity and Cognition Studios Report*, -Creativity and Cognition Studios, University of Technology. 2006. “For her – explicam os autores - in practice-based research the creative work acts as a form of research, whereas practice-led research is about practice leading to research insights; however, these terms are often used much more loosely. Increasingly it seems that practice as research can best be interpreted in terms of a broader view of creative practice which includes not only the artwork but also the surrounding theorisation and documentation. Research-led practice is a terminology which we use to complement practice-led research, and which suggests more clearly than practice-led research that scholarly research can lead to creative work. [Idem, (p. 5)]

⁴¹ Idem, (p. 1).

investigação e para definir modos para a transferência de conhecimentos entre a criação e as abordagens teóricas, empíricas ou críticas.⁴² Brad Haseman tem proposto um novo paradigma de investigação a partir da *practice-led research*, chamada “performative research”.⁴³ Ele afirma que a obra de arte encarna os resultados das investigações que nela estão simbolicamente expressos, mesmo quando não são transmitidos por algarismos ou por letras: “symbolic data work performatively. They not only express the research, but in that expression become the research itself.”⁴⁴ Esta visão da investigação ultrapassa a ideia do conhecimento como um dado relativamente estável, generalizável, e muitas vezes associado a uma produção verbal ou numérica precisa. Smith & Dean ainda afirmam, nesse sentido:

*(...) we believe that any definition of knowledge needs to acknowledge these non-verbal forms of transmission. It also must include the idea that knowledge is itself often unstable, ambiguous and multidimensional, can be emotionally or affectively charged, and cannot necessarily be conveyed with the precision of a mathematical proof. This concept of knowledge as unstable is fundamental to a postmodernist view of the world. (...) Research, therefore, needs to be treated, not monolithically, but as an activity which can appear in a variety of guises across the spectrum of practice and research.*⁴⁵

A investigação é uma atividade complexa, que se dá numa grande variedade de formas e que produz conhecimentos que apresentam diversos graus de “estabilidade”. A separação tradicional entre uma visão positivista da realidade, fundada na quantificação e a repetição, e uma visão hermenêutica, para a qual é o sentido singular dos acontecimentos que dá sentido à realidade, já não parece corresponder aos critérios de flexibilidade da investigação contemporânea:

*Il est vraisemblablement plus facile de distinguer que d'intégrer.
Et sans doute, l'étape de distinction - entre le qualitatif et le quantitatif, entre l'explication et la compréhension, entre la co-*

⁴² Barbara Bolt refere-se à prática criadora como a um saber específico, um "praxical knowledge", constituído pelo conjunto das competências tácitas que permitem conduzir um processo criativo: "(...) *theorising out of practice is... a very different way of thinking than applying theory to practice*". [Bolt, B. (2007). 'The magic is in handling'. E. Barrett and B. Bolt (eds), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, London and New York: I. B. Tauris, (pp. 27–34)]

⁴³ Haseman, B. C. (2006). "A Manifesto for Performative Research". *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources*, n. 118, 98–106.

⁴⁴ Smith, H. & Dean, R.T. (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edimburgh: Edimburgh University Press. (p. 6).

⁴⁵ Idem, (p.11).

*hérence et le sens, etc. - a-t-elle été judicieuse à un certain moment pour mieux comprendre les composantes et les logiques propres de chaque orientation. Mais il est temps maintenant de recomposer les éléments dissociés, de retrouver la complexité.*⁴⁶

Trata-se de reencontrar a complexidade. No quadro específico da minha prática pedagógica e de investigação, interessa-me, em particular, o modo como o intérprete consegue gerir a relação entre os conhecimentos emergentes na relação percetiva com o corpo e os discursos que os teorizam. Neste sentido, uma tensão parece-me existir entre a crescente performatividade dos discursos teóricos e a reflexividade imanente a toda a prática cénica, e, muito em particular, à prática do corpo.

b) Performatividade da teoria

Ao dizer performatividade da teoria não me refiro tanto ao campo teórico das artes cénicas, mas antes ao crescente desenvolvimento da "teoria" como material performativo *per se*, e dos impactos desta performatividade sobre o modo como os intérpretes encaram o processo criativo e refletem sobre a sua experiência. Um primeiro traço desta performatividade está, em parte, ligado à referida noção de hipertexto, como possível chave de leitura dos modos da composição cénica contemporânea. A escrita cénica contemporânea apresenta-se como uma escrita aberta à junção, colisão, de materiais e acontecimentos diversos. Neste âmbito, a *teoria* é um dos materiais assumidos diretamente pela cena, sem filtros. Textos, pois, não criados especificamente para a cena, textos "teóricos", que têm como função trazer para a escrita cénica, não apenas conteúdos, mas também uma certa "exterioridade", como se tal escrita se alimentasse dramaturgicamente também da plasticidade resultante da colisão de materiais à partida dissonantes. Neste contexto, a teoria *faz* performance; ela não é apenas *inspirada* mas antes *aspirada* pela cena, transforma-se em material cénico, sem perder o movimento que a distingue.

Um segundo traço performativo da "teoria" deriva, a meu ver, da força renovada com que a escrita se move pelos novos media. A escrita faz presença; ela é o traço que escreve a presença e que a mantém em movimento na rede. Na rede, toda a escrita se torna

⁴⁶ Pourtois, J.P. Desmet H., Lahaye W. (2006). "Postures et démarches épistémiques en recherche. *La méthodologie qualitative. Posture de recherche et travail de terrain*. Paillé, P. (org.) Paris: Armand Colin. (p. 180).

performativa. Neste espaço de comunicação e de inscrição, a palavra fascina-nos pela sua flexibilidade, pela sua rapidez de circulação, pela sua extraordinária capacidade de harmonizar mundos aparentemente inconciliáveis. Uma velocidade e uma abertura assumidas, a meu ver, pelos próprios teóricos das "*performing arts*", tomados pela dupla necessidade de definir os contornos de um campo, o das artes cénicas contemporâneas, guardando ao mesmo tempo a sua dinamicidade interna, a sua provisoriedade, a sua impermanência. É como se os novos media tivessem o poder de transformar toda contribuição teórica, em material editado para ficar em movimento, para ser usado, para ser ligado.

Um terceiro aspeto desta performatividade, parece-me estar ligado aos impactos dos discursos teóricos, na forma como os intérpretes refletem sobre a sua experiência de criação. Tenho observado como nos processos de pesquisa dos próprios intérpretes por vezes o discurso teórico parece muito mais eficaz e performativo do que as práticas a partir das quais tal discurso se move. A reflexão "supera" a prática, o movimento do discurso parece substituir o movimento da experiência.

c) Reflexibilidade da prática

Ao lado da performatividade da teoria, observo também um outro movimento que se relaciona com o que considero uma certa forma de reflexibilidade imanente à prática. O presente estudo tem como ponto de partida uma prática artística e pedagógica de vinte anos na área do corpo e do movimento. Criar quadros de experiências eficazes, e atualizá-los em função das necessidades dos intérpretes em formação, tem sido o meu modo de pensar e praticar concretamente a "abertura do corpo". Considero que nunca cheguei a reflectir *sobre* a prática. Reconheço que a prática possui uma "capacidade" de se pensar a si própria. Muitas vezes, durante o trabalho, tenho a impressão de estar a ser conduzido pela sua lógica interna, pela sua maneira imediata de apreender as necessidades do instante e decidir. Um pensamento que se desdobra em ação, que reclama a ação e o contacto para agir imediatamente. Assim que nos voltamos percetivamente para o corpo, parece que a matéria, feita de carne e de percepção, é levada a evoluir naturalmente, no sentido da sua "abertura". Assim que nos aproximamos do corpo em movi-

mento do intérprete, apercebemo-nos de que, apesar dos contextos, somos levados pelo próprio corpo a abordar sempre o mesmo problema: cuidar da passagem de um corpo intencional para um corpo intensional. Nesse sentido, o exercício de interrogar a prática é desencadeado, a meu ver, por um gesto contrário: ler retroativamente a trajetória de sentido descrita intensivamente pela ação.

A implicação do praticante mede-se com este tipo particular de reflexibilidade. A figura do investigador praticante foi concebida para descrever esta posição particular de escuta, em relação à sua prática. Uma posição privilegiada, que permite o acesso a fenómenos subtis, por vezes observáveis apenas por imersão, e que revelam toda a força criada da experiência direta. Como o afirma Pierre Vermersch:

*Ce rapport vivant à la pratique me paraît essentiel. En effet, je suis arrivé à reconnaître, pour l'avoir plus d'une fois rencontrée, cette 'évidence' qui renverse l'ordre des valeurs de la connaissance : la pratique est toujours très en avance sur la recherche universitaire établie. Pourquoi ? Parce qu'elle est le lieu privilégié de la création, de l'invention.*⁴⁷.

Interpreto esta posição de escuta igualmente como um tipo particular de “competência”, capaz de estabelecer uma reciprocidade com um espaço que responda "à la fois aux enjeux de la connaissance et à ceux de l'action"⁴⁸. É no seio desta reciprocidade que se gesta a escrita do praticante.

d) Escrever

A experiência subjetiva do movimento produz um sentido muitas vezes tácito, um conhecimento ao mesmo tempo flutuante e preciso. A noção de “sentido experiencial” de Pierre Vermersch descreve as implicações de uma procura de sentido ligada à experiência direta, em oposição à produção de conhecimento, resultante das nossas competências conceptuais:

L'idée de base est que tout 'vivre' est potentiellement source de sens pour celui qui le vit, sans pour autant que l'on soit dans le domaine du linguistique, sans pour autant que l'on présuppose en permanence la nécessité d'un discours intérieur sur ce qui

⁴⁷ Vermersch, P. (2006). Prefácio ao livro de Bois, D. *Le moi renouvelé*. Paris: Point d'appui. (pp. 11-15).

⁴⁸ De Lavergne, C. (2007). “La posture du praticien-chercheur: un analyseur de l'évolution de la recherche qualitative”. *Recherches Qualitatives*, Hors Série, n. 3. (p. 29).

*est vécu, ni que toute expérience soit pré-structurée par la langue.*⁴⁹

Vermersch aborda o conceito de “sentido” em modo dinâmico, como algo que excede os contornos do que pode ser expressado pela linguagem, “ce que chaque locuteur ajuste de cette signification pour la comprendre à sa manière, pour exprimer à travers le langage des choses qui ne sont que partiellement recoupées par les significations”.⁵⁰ Trata-se, portanto, de explorar o sentido da experiência permanecendo ligado ao movimento das suas *nuances* sensíveis: o movimento de um *sens en se faisant*.

Nas minhas aulas, peço aos intérpretes que utilizem um caderno de pesquisa, onde descrever as primeiras impressões, imediatamente após a experiência. A minha intenção é a de praticar uma certa relação com a palavra que está em relação com a experiência subjetiva do movimento. Trata-se de levar os intérpretes a reconhecer certos aspetos da experiência do movimento, que normalmente permanecem escondidos, despercebidos. Tentamos praticar uma palavra que, em vez de explicar, constata e “ritma” o movimento da experiência. Por exemplo, levo, frequentemente, o intérprete a tentar perceber a maneira como a experiência evolui; escutar *quando* a relação com o movimento muda, é uma maneira de lhe dar a medida da relação com a palavra que procuro, uma palavra que, em primeiro lugar, constata uma “diferença”, uma transformação, uma mudança de estado na experiência. Trata-se de pequenos gestos internos, de movimentos da atenção poderosos, embora quase imperceptíveis, e que os intérpretes têm por vezes dificuldade em reconhecer ou validar. Progressivamente, trata-se de aproximar a palavra ao sentido experiencial e de manter essa proximidade ao abrigo da aceleração discursiva. Um treino sobre o acolhimento das palavras, antes mesmo de as procurar ou de encontrar as melhores: descrever, antes mesmo de explicar. Na gestão dessa articulação entre o sentido experiencial e o desenvolvimento do discurso, vejo um tempo de latência extremamente rico e que está, a meu ver, em correspondência com o tempo-espaço, no interior

⁴⁹ Vermersch, P. (2006). “Signification du « sens expérientiel », en lisant Laszlo Tengelyi”. *Expliciter* le journal de l’association GREX Groupe de recherche sur l’explicitation n. 63. Paris: CNRS - GREX. (pp. 26-32).

⁵⁰ Idem, (p. 27).

do qual o intérprete gere a relação entre o sentir corporal e a passagem à ação.⁵¹ O exemplo que cito na nota mostra a redução progressiva da distância entre o que é vivido e a palavra escrita, experimentada por uma intérprete em formação. Ela descreve a emergência de uma reciprocidade entre sensação e palavra, como se se tratasse de duas qualidades que alimentam, em tempo real, o mesmo movimento de pensamento.

e) A escrita como movimento

A procura desta sincronia estende-se para além da descrição das vivências de consciência, em ligação com toda a experiência de formação. É um aspeto da emergência criada que me parece solicitar todos os campos de formação. É uma sintonia entre sensação e palavra que, claramente, diz respeito à experiência literária e poética, mas que se estende, a meu ver, a toda a relação de escrita criadora, mesmo nos contornos aparentemente mais espessos de um estudo científico como este. O poeta Henri Michaux conhecia bem esta urgência, este desejo do corpo de permanecer em movimento no interior da escrita, dos "traços", dos signos: a escrita como toque. Para ele, tratava-se de reencontrar, através do signo, o impulso da escrita, da escrita que não opõe resistência ao movimento do pensamento:

Or en ce temps je garde un autre désir, un pardessus tous les autres. Je voudrais un continuum. Un continuum comme un murmure, qui ne finit pas, semblable à la vie, qui est ce qui nous continue, plus important que toute qualité. Impossible de dessiner comme si ce continu n'existait pas. C'est lui qu'il faut rendre. (...) Faute de mieux, je trace des sortes de picto-

⁵¹ Num estudo anterior, pude constatar a força pedagógica da prática descritiva. É um exemplo entre muitos outros possíveis. Relato-o aqui pela maneira como esta intérprete a descreve e que me parece ainda muito viva. O retorno escrito sobre a experiência ajuda a fixar os momentos fortes, a distinguir os fenómenos encontrados e os seus impactos; ao mesmo tempo, a escrita fixa pontos de referência que educam e estruturam a escuta para as experiências no futuro. Esta intérprete, no início da aula, descrevia a sua experiência através de palavras isoladas, como uma espécie de código: "L'identification d'une certaine individualité. La relation invisible avec l'autre. Le temps et le rythme. L'impulsion au «bon» moment. Le rythme, comme il s'altère au fur et à mesure que nous nous approprions du mouvement ! Le tout, la peur... de tomber. La musicalité du moment." Meses depois, escrevia no seu diário: «*Quelques fois j'aimerais avoir un enregistreur à portée de mains quand je fais les exercices et que je pense avec mon coeur. Il se passe tellement de choses que j'ai une sensation abyssale en regardant la feuille blanche et en écrivant, ce que souvent je ne sais même pas expliquer. Nous devrions "re-penser" les mots, beaucoup sont vides de sens.*» Este testemunho, que à primeira vista parece revelar sobretudo a dificuldade em descrever a vivência da experiência, revela, a meu ver, a capacidade em perceber de um modo novo a riqueza contida na experiência extra-quotidiana. Era como se ela começasse a categorizar em tempo real e pudéssemos sentir o ato de escrever, interagir e desenrolar-se durante a experiência prática. Depois, ou fora do contexto extra-quotidiano, fora das condições particulares de escuta, torna-se difícil para ela reencontrar a mesma riqueza, uma riqueza no entanto, que ela sabe ter vivenciado. De facto, meses antes, escreve: «*Les écrits de cours... J'avais un désir secret de me remettre à écrire, je ne savais pas comment et je regardais les pages blanches le crayon à la main et... rien. Peut-être est-il nécessaire d'être poussé. (...) cela parce que je me suis remise à écrire. Pas seulement pour le cours... As-tu notion de la force de cet acte ?*» [Aprea, C. (2006) *La scène pédagogique du sensible et l'émergence créatrice*. Tese de Mestrado em Psicopedagogia Perceptiva. Lisboa: Universidade Moderna.]

*grammes, plutôt de trajets pictographiés, mais sans règles. Je veux que mes tracés soient le phrasé même de la vie, mais souple, mais déformable, sinueux.*⁵²

Michaux pensava na escrita como movimento; uma escrita-potência, uma escrita-toque, mesmo antes da escrita para dizer. Um gesto de escrita que me parece existir também nas breves notas enciclopédicas de Gonçalo M. Tavares sobre a ciência, o medo e as ligações.⁵³ Notas sob a forma de textos curtos, de apenas três ou quatro linhas, apoiadas no fundo da página. Pequenos textos, portanto, que crescem em altura conforme a duração do movimento que os impulsiona. Vêm do baixo da página e elevam-se para o alto, sobre as próprias palavras. Quase um modo de não as esquecer. Um diálogo muito particular com a gravidade, com o peso absoluto da escrita, com a memória que a escrita tem de si própria. Penso igualmente no génio telúrico de Slavoj Zizek, que se define como alguém incapaz de se pensar enquanto escritor:

*C'est psychologiquement impossible pour moi m'asseoir à écrire, et alors je dois me trahir moi même. Et je le fais avec une simple stratégie qui avec moi semble fonctionner. J'annote simplement des idées; mais je les annote normalement d'une façon relativement détaillée, avec une ligne de pensée avec des phrases qu'ensuite je complétera. Comme ça, pendant un certain temps, je me dis moi même: non, je ne suis pas en train d'écrire, je suis seulement en train d'annoter des idées. Jusque au moment où je me dis : tout est déjà ici, il faut seulement que je l'écrive. Et alors une idée se coupe en deux. Je prends des notes et ensuite j'édite. L'écriture disparaît.*⁵⁴

Slavoj Zizek conta o esforço impossível de se sentar ao computador para escrever um texto. Descreve a sua estratégia: anotar as ideias e em seguida abri-las “a partir de dentro”. Anota frases e, em seguida, corta-as ao meio; desta ferida emerge um novo movimento de pensamento. Os textos de Zizek não sobem de baixo para cima, mas movem-se do centro para os extremos. Primeiro, anota simplesmente as frases, e para ele, isso não significa escrever. Anota gestos, intuições que aparecem sob a forma de escrita. Não guarda o rasto de um pensamento, mas de uma força, algo que vem como um único ges-

⁵² Michaux, H. (1993) [1972]. *Emergences-Résurgences*. Genève: Skira ed. (p. 13).

⁵³ Tavares, M. G. (2012). *breves notas sobre ciência; breves notas sobre o medo; breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água.

⁵⁴ Zizek, S. & Taylor, A. (2005). *Zizek!* Documentario realizado por Astra Taylor. Usa-Canada: Zeitgeist Films. Acessado em Dezembro 9, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zjftQTnte8>

to, num único movimento, que não contempla correção. Algo de ativo, de vivo, mantém a intuição criadora ao abrigo da passagem à escrita. Anota ideias enquanto a sua força dura. Escreve enquanto o movimento dura.

f) Laboratório artístico

Este estudo apoia-se em duas explorações práticas, conduzidas no quadro de dois laboratórios de investigação, consagrados à emergência criadora. As notas que se seguem visam introduzir o laboratório artístico como espaço de investigação em movimento. Em *What is an Artistic Laboratory? A metalogue between Peter Stamer*⁵⁵, Peter Stamer reflete sobre o laboratório artístico como lugar de questionamentos que “faz corpo” com o investigador:

*Impossible answers to possible questions. Consequently, each question always results in another question, not in order to make the original question more precise with regard to possible answers, but rather to make the question a sharper tool with which to gain knowledge.*⁵⁶

O laboratório artístico, pois, como processo, motivado por uma postura particular que contrasta com o carácter resolutório do discurso científico, concebido muitas vezes como uma resposta validada a uma pergunta determinada. Neste quadro, a produção de um saber visa justamente a resolução de uma pergunta, ou seja, do seu desaparecimento. Quer dizer “qu'en dehors de cette version résolutoire, il n'est point de réalité. Lorsqu'une ambiguïté subsiste dans la solution présentée, c'est que la réponse ou la réalité reste encore couverte par un élément problématique que la recherche doit clarifier.”⁵⁷ A realidade como resposta é incompatível com a ambivalência. Em contrapartida, o estado de questionamento de que fala Stamer funda-se numa abordagem na qual a realidade se apresenta, em função da maneira como o investigador a interroga, como um problema

⁵⁵ Stamer, P. (2007). “What is an Artistic Laboratory? A metalogue between Peter Stamer”. *Knowledge in Motion. Perspective of Artistic and Scientific Research in Dance*. Gehm S., Husemann P., von Wilcke K. (eds.) Bielefeld: Transcript. (pp. 59-69).

⁵⁶ Idem, (p. 63).

⁵⁷ Pourtois, J.P. & al. (2006). “Postures et démarches épistémiques en recherche. *La méthodologie qualitative. Posture de recherche et travail de terrain*. Paillé, P. (org.) Paris: Armand Colin. (P. 178).

que contém várias soluções ou interpretações possíveis. Como o afirmam Pourtois & al., essa outra vertente relativa ao caráter irresoluto da realidade faz-nos entrever:

*(...) un autre aspect de la scientificité de la recherche souvent négligé (...) par le chercheur qui considère le plus souvent que la qualité d'une étude réside dans la validation des réponses plus que dans celle des questions qui permettent de relire la réalité sous ses différentes facettes.*⁵⁸

No seu ensaio, Stamer refere-se também ao projeto realizado em 1999 por Hans Ulrich Obrist e Barbara Vanderlinden, chamado *Laboratorium*.⁵⁹ O catálogo que acompanhava o projeto começava com estes termos: “*Laboratorium is the answer. What is the question?*” Para estes autores, diz Stamer, o laboratório nunca oferece uma resposta final, mas instaura, essencialmente, um espaço de convergência de experiências: “The laboratory represents the framework of conditions; it is, in the best sense of the word, an episodic armoury, without which questions could not even be posed.”⁶⁰ O catálogo, editado por Obrist e Vanderlinden, integra uma entrevista a Francisco Varela intitulada “The Portable Laboratory”⁶¹, em que o investigador chileno, referindo-se particularmente ao estudo da consciência, liga a atividade de investigação a uma prática íntima que faz corpo com o investigador:

*Become the laboratory by standing still, or sitting on the cushion provided. Proceed to do no-thing. Relax your posture and attitude, and observe, with a light touch, whatever comes into experience. That's the experiment. Note the specific manifestation of mind as if they were data. Repeat as many times as you can this gesture of full presence, of mindfulness. The laboratory is now portable and you may carry it with you wherever you go.*⁶²

⁵⁸ Idem, (p. 172).

⁵⁹ Obrist, H. U. & Vanderlinden B. (eds.) (2001). *Laboratorium*. Antwerp: DuMont.

⁶⁰ Stamer, P. (2007). “What is an Artistic Laboratory? A metalogue between Peter Stamer”. *Knowledge in Motion. Perspective of Artistic and Scientific Research in Dance*. Gehm S., Husemann P., von Wilcke K. (eds.) Bielefeld: Transcript. (pp. 63-64).

⁶¹ Varela, F. (2001). “The portable Laboratory”. *Laboratorium*. Obrist H.U. & Varderlinden B. (eds.) Cologne: DuMont. (n/p)

⁶² Ibid. Obrist é o curador do projeto *Do it*, integrado no quadro de e-flux (Electronic Flux Corporation), uma companhia dirigida por artistas, baseada em Nova Iorque, dedicada à distribuição mundial de informação para instituições de artes visuais contemporâneas, através da Internet. O projeto *Do It* (home version), é descrito por Obrist como uma exposição de instruções do artista a serem executadas pela audiência. *Do It* em e-flux também é um compêndio online de escritos de artistas; uma “webzine” contendo ensaios fascinantes sobre o assunto peculiar de obras de arte na forma de instruções e exposições experimentais. Acedido em Novembro 7, 2013. Disponível em http://www.e-flux.com/projects/do_it/manuals/0_manual.html Aqui estão publicados dois documentos de Varela referindo-se à atividade do laboratório. O primeiro é uma apresentação sucinta “Portable Laboratory”; o segundo é uma ficha, “Untitled”, com “instruções práticas” relativas à própria atividade de investigação. (quadro 1).

Uma ideia retomada também por Stamer, que propõe refletir no laboratório, como um “espaço de conhecimento” que coincide com o próprio investigador:

The decisive step is therefore the attempt, not only to artistically and discursively localise the place in which knowledge is produced but also, inversely, to determine the underlying concept of knowledge topographically. If we adopt this method, we can say that a laboratory is not just a place in which researchers produce knowledge under the given social circumstances, but that it is much rather a black-boxed -thinking space- located within the researcher's body?⁶³

Segundo Stamer, o laboratório não seria apenas um lugar físico, no qual o investigador produz um conhecimento sob determinadas circunstâncias, mas também, e sobretudo, um espaço de investigação que acompanha o investigador. Mais do que um lugar fisicamente determinado, um “estado” que atravessa os contextos, ou melhor, que “faz contexto”, ali onde o investigador se encontra. O laboratório coincide com o investigador, e não devemos confundir esta ideia com uma visão solipsista da abordagem de investigação. Dizer que o laboratório é o investigador, significa que a sua postura “faz contexto”, contém a investigação. O próprio modo escolhido por Stamer para refletir neste tema, precisamente o metálogo, parece-me muito próximo desta ideia do laboratório íntimo. Esta questão diz-me diretamente respeito, considerando o caráter “itinerante” da relação que mantenho com este espaço de conhecimento. É uma dimensão que remete para um aspeto importante da minha pesquisa prática, caracterizada pelas transferências constantes de um contexto para o outro, das descobertas emergentes de processos de trabalho distintos. Já num estudo anterior, tinha realizado uma investigação a partir de diários de intérpretes ligados ao teatro e à dança, e pertencentes a três laboratórios de investigação diferentes, com o objetivo de descobrir algumas invariantes da experiência subjetiva do movimento. O devir-laboratório, descrito por Varela, corresponde a um estado de investigação que se desdobra para além dos contornos físicos e temporais de um estúdio ou sala de ensaios. Um estado que também implica uma inversão da relação com a abordagem da investigação, uma inversão próxima do que Varela nomeia o

⁶³ Stamer, P. (2007). “What is an Artistic Laboratory? A metalogue between Peter Stamer”. *Knowledge in Motion. Perspective of Artistic and Scientific Research in Dance*. Gehm S., Husemann P., von Wilcke K. (eds.) Bielefeld: Transcript. (p. 65).

não-fazer, como condição de acesso à emergência criadora: ir ao encontro do conhecimento transforma-se em um *deixar vir*.

FRANCISCO J. VARELA[CLB_CV001]

Untitled

Ask yourself a question, any question.
In four words or less, but no more.

Now:

breathe in
breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
 breathe in
 breathe out
breathe in
breathe out

Now:

Go back to your question
Or
Turn the page.|

Laboratorium
edited by Hans Ulrich Obrist and Barbara
Vanderlinden published by Dumont in 2001
US distribution DAP⁶⁴

Disclaimer: Religious and political views expressed on this site are those only of the invited author/s, they do not represent or bare claim to views or opinions of e-flux.com. Executing any of the instructions on this website is entirely at your own risk.

Conditions: Should you decide to make this instruction, please send us a picture, your name and the instruction's reference number, and it will probably be added to this page.

Credits: DO IT is a project curated by Hans-Ulrich Obrist. / DO IT at E-flux is produced and presented by **electronic flux corp.** that holds all the publishing rights, copyrights are held by the respective authors. / Architecture, Design and Development by **FDTdesign**, NY.

⁶⁴ Quadro 1: Varela, F. (2001). “Untitled”. *DO IT*, Obrist, H. U. Acedido em Novembro 7, 2013. Disponível em http://www.e-flux.com/projects/do_it/manuals/artists/v/V001/V001.html

Capítulo 1: Presenças

1.1. Preâmbulo

Abertura, contágio, flexibilidade, são alguns dos termos que encontramos nos discursos que procuram refletir sobre a presença cénica do intérprete contemporâneo. O intérprete contemporâneo parece caracterizar-se, cada vez mais, pela sua “abertura” à mestiçagem, à migração, à contaminação das linguagens e dos contextos cénicos; pela capacidade de se situar *no cruzamento* das disciplinas da cena, de habitar territórios estéticos híbridos, de se abrir à flexibilidade dos modos de escrita e de se deixar atravessar por eles. Diz Alain Platel:

*Je comprends qu'il soit nécessaire à certains de décrire ou de définir mon travail, et de le ranger dans ce qu'on appelle la 'danse-théâtre' ou le 'théâtre-danse'. La musique, la danse, les mots, les images, l'opéra...peuvent entrer dans mon travail et les nourrir (...) Je ne me pose pas la question de savoir si je fais de la danse ou du théâtre. Et je crois que très peu d'artistes se posent encore cette question aujourd'hui.*⁶⁵

Uma flexibilidade que se exprime pela confluência de diferentes linguagens cénicas em zonas intermédias de criação, mas também pelo valor atribuído à singularidade e à dissemelhança; um contra-movimento que pertence ainda à flexibilidade, mas que em lugar de ir no sentido da fusão, se exprime pela relevância dada à pluralidade dos pontos de vista, e à sua coexistência numa mesma peça, em tensão. As criações cénicas contemporâneas apresentam-se frequentemente como composições estilhaçadas, textos cénicos que, mais do que uma leitura linear de um tema, uma história, um acontecimento, requerem uma leitura *em rede*. Os artistas contemporâneos não parecem interessados em apresentar uma visão única, global, da “realidade” e optam, em contrapartida, por lhe traçar um retrato fragmentário e multidimensional. Fredrik Jameson afirma:

I would like to characterize the postmodernist experience of form with what will seem, I hope, a paradoxical slogan: namely, the proposition that "difference relates". (...) The former work of art, in other words, has now turned out to be a text, whose reading proceeds by differentiation rather than by unification. (...) This new mode of relationship through difference may sometimes be an achieved new and original way of thinking and per-

⁶⁵ Hespel, O. (2010). “Alain Platel: le singulier au présent pluriel”. *Alternatives théâtrales*, n.105. (p. 21).

*ceiving; more often it takes the form of an impossible imperative to achieve that new mutation in what can perhaps no longer be called consciousness."*⁶⁶

A escrita cénica joga com a instabilidade e a ambiguidade das significações, a deslocação dos códigos procedendo por fragmentação, colagens-montagens, intertextualidade, citações; ela privilegia a *linkagem*, a escrita *em rede*, a colisão entre discursos e materiais diversos, mais do que o desenvolvimento coerente, estável, linear, de um só sentido ou de uma única verdade. Na escrita *em rede*, os materiais relacionam-se entre si num plano de igualdade; não há hierarquias na sua organização.⁶⁷ Cada material está carregado de uma força própria e constitui um polo, um *link*, ao serviço da abertura do sentido. Todos os polos têm por função abrir o espaço das ligações possíveis, de modo a não deixar o sentido deter-se numa só voz. É a circulação, o movimento, que atribui sentido: o sentido reside na força e dinamismo das suas ligações.

Um outro nível de flexibilidade, diz respeito à relação das obras cénicas contemporâneas com o plano da ficção ou ilusão cénica. As obras cénicas contemporâneas tendem a romper com a ilusão narrativa, a afastar-se da representação e a situar, no primeiro plano, a força concreta dos materiais e dos acontecimentos. Marco De Marinis fala de um processo de *performatização* que, ao longo dos últimos quarenta anos, tem determinado uma transformação radical, tanto na forma de conceber a obra cénica, como igualmente na forma de conceber o papel do intérprete e o seu processo criativo⁶⁸. Segundo de Marinis, a obra cénica contemporânea, com uma tendência para a desconstrução, a “exposição” do processo, a irrupção do real, dá-se a ver, não apenas enquanto obra acabada,

⁶⁶ Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Duke University Press. (p. 31). E de seguida Jameson acrescenta: "I believe that the most striking emblem of this new mode of thinking relationships can be found in the work of Nam June Paik, whose stacked or scattered television screens, positioned at intervals within lush vegetation, or winking down at us from a ceiling of strange new video stars, recapitulate over and over again prearranged sequences or loops of images which return at dyssynchronous moments on the various screens. The older aesthetic is then practiced by viewers, who, bewildered by this discontinuous variety, decided to concentrate on a single screen, as though the relatively worthless image sequence to be followed there had some organic value in its own right. The postmodernist viewer, however, is called upon to do the impossible, namely, to see all the screens at once, in their radical and random difference; such a viewer is asked to follow the evolutionary mutation of David Bowie in *The Man Who Fell to Earth* (who watches fifty-seven television screens simultaneously) and to rise somehow to a level at which the vivid perception of radical difference is in and of itself a new mode of grasping what used to be called relationship: something for which the word collage is still only a very feeble name."

⁶⁷ Lehmann, H.T. (2006). *Postdramatic theatre*. (trad. Jürs-Munby K.). London and New York: Routledge. Em particular, "Panorama of postdramatic theatre / Performance text". (pp. 85-107).

⁶⁸ De Marinis, M. (2012). "L'acteur est mort, vive les acteurs! Trasmutations actuelles d'une identité et d'une fonction", Novi Sad 14th International Symposium of Theatre Critics and Scholars. Acedido em 9 janeiro 2013. Disponível em <http://www.pozorje.org.rs/2012/simpozijum/MarcoDeMARINIS-FR.pdf>

mas também, e sobretudo, em termos de relação e de acontecimento. A reflexão de De Marinis faz eco da de Josette Féral⁶⁹, que fala em “obra performativa” para designar a forma cénica que se situa no cruzamento entre a performance, as artes da cena e as artes visuais, o que englobaria uma parte substancial das criações artísticas contemporâneas. Esta forma cénica, observa Feral, caracteriza-se pela sua “eventness”, a sua forma de acontecer no real e de desafiar os limites do representável, por uma escrita que convoca o intérprete a agir e a mostrar esse agir, a afirmar a autorreferencialidade de um processo, muitas vezes desligado da dependência exterior de uma mimese ou ficção:

*L'œuvre performative fait dialoguer ensemble se compléter et se contredire tout à la fois les spectacles d'Alain Platel ou Coco Fusco. Elle impose le dialogue des corps, des gestes et touche à la densité de la matière, qu'il s'agisse de celle des performer sur scène ou de celles des machines performantes: vidéo, installation, cinéma, art virtuel, simulation. (...). Elle installe la deconstruction de la réalité, des signes, du sens, de la langue.*⁷⁰

À luz deste fenómeno de “performatização” das artes de cena, as leituras dos modos de presença do intérprete contemporâneo multiplicam-se. Os ensaios mais recentes que abordam a presença privilegiam uma abordagem diversificada do fenómeno. Raramente se fala de presença no “singular”; fala-se antes de *efeitos de presença*, de múltiplos modos de emergência da presença, em ligação com diferentes formas de relação com o espaço, o tempo, os média. Em *Archaeologies of presence*⁷¹, por exemplo, Gabriella Giannachi, Nick Kaye e Michael Shanks propõem uma leitura da presença que parte, não apenas da tomada em consideração da experiência individual, da percepção e da consciência, mas também do que compõe a presença "outside the self into the social and spatial, toward the enactment of "co-presence" as well as perception and habitation of place."⁷² Um estudo que engloba as abordagens experimentais das vanguardas que ex-

⁶⁹ Féral, J. (2008). "Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif". *Théâtre/Public*, n. 190, "L'avant-garde américaine et l'Europe - 1 Performance". Biet C., Landrin O., Pecorari M. (Eds.). Genevilliers: Théâtre de Genevilliers, 28-35

⁷⁰ Idem, (p. 31).

⁷¹ Giannachi G., Kaye N., Shanks M. (Eds.). (2012). *Archaeologies of Presence. Art, performance and persistence of being*. London and New York: Routledge.

⁷² Idem, (p. 1).

ploram dispositivos cénicos que, com frequência, levam a presença do intérprete a cruzar a fronteira entre o real e a ficção.⁷³

Este capítulo reflete sobre os modos de presença do intérprete contemporâneo, a partir de duas perspectivas principais: por um lado, a leitura da presença á luz da polaridade carne/signo (Jaeger, 2006; Bouko, 2010; Auslander 2002); por outro lado, a leitura da presença á luz do conceito de diferença de Gilles Deleuze. No quadro desta segunda abordagem, introduzimos as noções de *ambiance* do coreógrafo Yoshio Agamatzu (2001), de *atmosfera* do filósofo José Gil (2001), de *sincronia* de Jerzy Grotowski (1982) para pensar a presença criadora como espacialidade sensível em devir, lugar de convergência do espaço interior e exterior do corpo.

1.2. A presença do corpo entre *carne* e *signo*

Em *Embodiment and presence. The Ontology of Presence Reconsidered*, Susanne M. Jaeger⁷⁴ aponta dois pontos de vista opostos nos discursos contemporâneos sobre a presença: por um lado, a ideia de presença como apresentação autêntica de si, como fenómeno vivido, ancorado na experiência do corpo; por outro lado, a conceção linguística da presença como signo que nega a possibilidade de uma dimensão autossignificante da presença em cena.

A primeira abordagem postula a ideia da ação cénica como imediatez, e da presença como capacidade do intérprete permanecer continuamente aberto a “todos os possíveis”. Jaeger descreve este estado como uma “active configuring and reconfiguring of one’s intentional grasp in response to an environment”, uma capacidade para “to be aware of the uniqueness of a particular audience” e estar “no momento”, o que é entendido como “a keen awareness of (him) herself, the other performers and the audience in the immediacy of a live performance”.⁷⁵ Os intérpretes referem frequentemente esta experiência

⁷³ Idem, (p. 8).

⁷⁴ Jaeger, S.M. (2006). “Embodiment and Presence. The Ontology of Presence Reconsidered”. *Staging Philosophy*, Krasner D. & Saltz D. Z. (eds.) Michigan: University of Michigan Press. (pp. 122-141).

⁷⁵ Idem, (p. 123).

do *momento presente*, como um sentimento de grande controlo, paradoxalmente associado a uma abertura imediata a todas as contingências da performance.

A abordagem da presença com signo contesta a busca de fundamento da presença cénica do intérprete na ideia de doação autêntica de si. Seguindo a crítica de Derrida à metafísica da presença, esta visão desconstrói a experiência da presença com explicações linguísticas sobre a natureza indeterminada da significação. De acordo com a perspectiva das teorias linguísticas do sentido, a presença cénica do intérprete como “an authentic experience of one’s self creatively alive *in the moment*”⁷⁶ seria apenas uma ilusão. Nestas, a própria ideia de subjetividade é colocada em causa por uma abordagem linguística do sentido, dado que:

*As soon as a person tries to express something about his or her nonverbal experiences, it is brought into the symbolic system of differences marked by signifiers. (...) Whatever we find meaningful in life is determined for us by social-linguistic conditioning beyond our control, and often beyond even our conscious knowledge. Our long-standing definition of human subjectivity as an independent, monological, and free consciousness is challenged by a linguistic explanation of meaning.*⁷⁷

Todavia, a intenção de fundo da reflexão de Jaeger é, justamente, desconstruir esta oposição e desvendar as conexões entre estas duas perspetivas, a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty e da sua teoria do sentido ancorada na perceção do corpo. Esta autora convoca a teoria do *embodiment* que descreve o modo como os nossos sentidos nos ligam, não apenas ao mundo, mas *a um certo mundo, percecionado de uma certa maneira*. O conjunto dos diferentes aspetos que conformam a perceção é descrito por Merleau-Ponty como a inscrição intencional do indivíduo no seu mundo. Desta conexão material, concreta, imediata, ao mundo, resulta que a nossa forma de vivermos não é apenas consequência de valores interiorizados, inerentes às nossas práticas de representação, mas é também motivada por uma multiplicidade de outras forças que para tal contribuem, como por exemplo, as que alimentam, envolvem e atravessam o contacto direto do sujeito com o seu ambiente de vida:

It is also the effect of particular features of the environment, complexly adhering to the unique bodily powers that belong to the individual. It is intricately constituted by particularities be-

⁷⁶ Idem, (p. 128).

⁷⁷ Idem, (pp. 128-129).

*longing to both the individual's unique bodily powers of perception and species-specific characteristics as well as effects of synesthetic perceptions, or what Merleau-Ponty calls, in his later work, "criss-crossing" influences from the various other modalities of perception (including language) and from the particular features of the environment with which the individual is inter-acting.*⁷⁸

Os significados linguísticos podem motivar determinadas formas de viver o mundo, mas o que distingue a epistemologia de Merleau-Ponty das teorias linguísticas do sentido é o papel que o *embodiment* desempenha na criação do sentido. As práticas são sociais, mas são igualmente incarnadas e, desde logo, ligadas ao ambiente de diversas formas. Neste sentido, a experiência perceptiva é inseparável da ideia de flutuação e de transformação, dado que os nossos ambientes, tal como as potencialidades dos corpos, nunca são estáticos. Os ambientes estão continuamente em fluxo e o estilo perceptivo de cada um, edificado em estreita reciprocidade com o ambiente, é, também ele, continuamente solicitado a permanecer aberto a mudanças de adaptação: “My consciousness of the world is influenced by sunlight, electromagnetic forces, interpersonal psychic energies, and other elements in the environment to which I respond, in ways often intractable to cognitive awareness.”⁷⁹ Esta última ideia é muito importante para a nossa reflexão – e é-o por razões que vão para além do intuito de Jaeger, de procurar pontos de contacto entre a visão da presença como *embodiment* e a ideia da presença como ausência, característica das teorias linguísticas do sentido. Mais precisamente, o que me interpela na forma como Jaeger descreve a experiência do *embodiment* é a proximidade da sua linguagem à linguagem intensiva da filosofia deleuziana. Mas, como interpretar esta proximidade? O diálogo entre a fenomenologia e a filosofia deleuziana é complexo e a análise de Jaeger antecipa, de alguma forma, uma das questões centrais deste capítulo e que abordarei mais em detalhe no fim desta primeira secção: a relação entre o plano da

⁷⁸ Idem, (p. 132).

⁷⁹ Idem, (pp. 136-137).

experiência vivida e o da experimentação na experiência de formação do intérprete contemporâneo.⁸⁰

Catherine Bouko⁸¹ propõe uma abordagem similar à de Jaeger e vai me permitir descrever melhor esta tensão epistemológica. Ao analisar especificamente o tratamento pós-dramático do corpo na cena contemporânea, Catherine Bouko faz igualmente distinção entre uma visão do corpo como *presença-carne* (presence-chair) e uma visão do corpo enquanto *corpo-discurso* (corps-discours). A primeira referir-se-á essencialmente ao corpo como estrutura energética; a segunda designará sobretudo uma abordagem da presença do corpo enquanto signo. Bouko faz também referência à distinção que Jacques Fontanille opera entre os dois planos, evidentemente indissociáveis, da corporeidade: por um lado, a noção de “corpo próprio”, que ele associa ao plano dos *discursos* sobre a corporeidade; por outro lado, a noção de “carne”, que ele designa como o conjunto das *tensões físicas internas: batimentos do coração, respiração, pulsões*.⁸² A partir do paradigma semiótico, Fontanille faz derivar a distinção entre *si*, correspondente ao sujeito que se constrói discursivamente nas suas relações com o mundo, e o *eu*, como *pura sensibilidade*.⁸³ Evidentemente, e ainda no seguimento de Jaeger, há que ter em conta que qualquer polarização tem uma função operativa, teórica: trata-se de tornar mais evidentes as linhas de força de um campo muito flexível e complexo. A escrita cénica contemporânea move-se *entre* as categorias e, frequentemente, diferentes modos de presença exibidos por materiais e intérpretes convivem no mesmo texto performativo. Por esta razão, estabelecer provisoriamente polos, pontos de fuga, é útil porque permite refletir sobre aspetos específicos das diferentes abordagens, aspetos que por vezes se diluem na contaminação e que são, porém, essenciais para compreender como esta complexidade

⁸⁰ Abordaremos este tema na segunda parte deste capítulo, dedicada ao conceito deleuziano de diferença. O diálogo entre a fenomenologia e a filosofia das forças de Deleuze tem sido explorado desde distintas perspetivas. Ver, por exemplo, Beistegui de, M. (2000). “Toward a phenomenology of difference?”, in *Research in Phenomenology*, n. 30, 54-70; Somers-Hall, H. (2009). “Deleuze and Merleau-Ponty: Aesthetics of Difference”, in *Gilles Deleuze: The Intensive Reduction*, in Boundas, C. V. (ed.). UK: Continuum Press, (pp.123-130); Beaulieu, A. (2004). “L’incarnation phénoménologique à l’épreuve du “corps sans organes”, in *Laval théologique et philosophique*, n. 60. (pp. 301-316); Shores, C. (2012). “Body and World in Merleau-Ponty and Deleuze”, in *Studia Phaenomenologica*, n.12, 181-209; Gil, J. (2010). “Questões de Método”, in *A Arte como Linguagem*, Lisboa, Relógio D’Água (pp. 48-58).

⁸¹ Bouko, C. (2010). *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*. Bruxelles: Peter Lang. (em particular pp. 91-105).

⁸² Idem, (p. 92). A autora se refere a Fontanille, J. (2004). *Soma et sema, figures du corps*. Paris: Maisonneuve & Larose.

⁸³ Ibid.

emerge e efetivamente se comporta. Mas, é a tensão entre os polos e não os polos considerados isoladamente que move efetivamente a reflexão. Ou seja, a polarização carne/discurso não quererá certamente afirmar que um processo ancorado na pura sensibilidade, se subtrai completamente à discursividade e à composição cénica, e que um processo centrado na desconstrução da presença está completamente liberto dos efeitos de vitalidade do corpo. Bouko parece afirmar que as “escritas da carne”, chamemos-lhes assim por agora, são determinadas pelos tempos e pelas intensidades da organicidade do corpo: um determinado trabalho sobre o grito, por exemplo, encontra na relação orgânica com a voz, os tempos e a força do seu desenvolvimento. Trata-se, portanto, de uma escrita, onde *estes* tempos e *esta* força constituem as matérias de composição; uma escrita onde a organicidade do processo impõe os seus tempos à discursividade e à montagem cénica. Interpelar a energia do corpo, não significa interpelar a imagem de um corpo energético, mas sobretudo convocar para a cena os tempos e as intensidades do corpo orgânico, um processo orgânico que, com a pulsão vital que lhe é característica, se transforma em escrita. No que diz respeito ao polo corpo/discurso, os processos de desconstrução da presença também não parecem subtrair-se à sensibilidade, a uma certa potência do próprio pensamento. O que ressalta, neste caso, é sobretudo uma ideia de organicidade aplicada ao signo, e que se manifesta na vibração cénica de uma determinada forma ou ideia, com uma força também singular. A intensidade pertence aos dois polos, à matéria dos corpos e ao corpo das ideias. Os dois polos tocam-se, é por isso que diferem.

1.2.1. “Pura sensibilidade”

Seguindo a proposta de Bouko, distinguem-se, então, várias formas de pensar e de inscrever o corpo em cena, idealmente contidas na polaridade presença-carne / corpo-discurso, todas em relação com a ideia contemporânea de distanciamento ou rutura com a ilusão cénica. Do lado do “eu como pura sensibilidade”, o corpo do intérprete é entendido como um material autónomo que se liberta da figuração, que não está submetido à ação dramática, que se afasta da dimensão discursiva para aparecer nas suas intensidades internas. Abandonamos com ele a imagem de um corpo ideal, a favor de um corpo

que se estabelece a partir dos seus circuitos energéticos, das suas tensões físicas internas, da sua concretude mineral. Decisiva, aqui, é a ideia de *limite*, a implicar uma radicalização do tratamento do corpo. O limite exhibe uma performatividade que é explorada corporalmente em cena. O *limite* constitui uma espécie de ponto de fuga da experiência do corpo; a margem, a fronteira perto da qual o corpo começa a ativar narrações de si para consigo; narrações feitas de pulsões, descargas, reações, intensidades: narrativas energéticas. Da parte da pura sensibilidade, é no limite que o corpo desvela os seus tempos naturais, a sua potência primitiva. O limite engaja energeticamente os corpos (por duração, resistência...), e permite ao intérprete entrar em relação com o que o corpo conhece e que se revela com tempos próprios, intensidades características muitas vezes inéditas, surpreendentes. O corpo energético torna-se um lugar de desvelamento, de auto-revelação; o que o corpo pode exprimir na orla dos seus limites surpreende, ultrapassa o conhecimento que o sujeito tem dos seus próprios limites físicos e mentais. Encontramos aqui a mesma tensão que encontramos em Jaeger a propósito do tratamento fenomenológico das forças, tensão esta que, com Bouko, é gerada pela aproximação do corpo energético, pulsional, intensivo, à noção fenomenológica de carne (*chair*). De facto, mesmo se a linguagem de Bouko se acerca efetivamente da linguagem das forças, não é evidente se a noção de carne (*chair*) pretende aqui evocar uma ligação, uma coincidência, entre a expressão desse corpo pulsional, e uma ideia de autenticidade ligada à descoberta de um eu profundo e autêntico, ou se, em contrapartida, ela procura evocar um outro fenómeno, uma experiência outra, para lá da consciência intencional. É uma dúvida interessante, dado que o mesmo corpo afetivo é encarado pela filosofia das forças como a manifestação de uma vida sensível, irredutível às noções de *eu* e de *si* evocadas por Fontainille.⁸⁴ Não encaro, porém, esta dúvida, como uma falta de rigor epistemológico, mas sobretudo como qualquer coisa (uma força?) que emerge da fenomenologia e que a parece empurrar para fora de si própria, para lá dos seus limites epistemológicos, aproximando-a de um espaço de experiência outro, sentido, intuído, não com-

⁸⁴ Alain Beaulieu, num ensaio sobre Deleuze sobre o qual nos debruçaremos mais tarde, explica que a fenomenologia nunca chega a dar conta das forças, da vida sensível que excede a nossa capacidade de reconhecimento. Para Deleuze, a experiência vivida limita a vida à experiência ordenada e estritamente experimentada sem nunca chegar a integrar o carácter inteligível das forças. [Beaulieu, A. (2004). "L'incarnation phénoménologique à l'épreuve du "corps sans organes". *Laval théologique et philosophique*, n. 60. (pp. 301-316). Acedido em Março 8, 2013. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/ltp/2004/v60/n2/010348ar.pdf>]

pletamente reconhecido e que me parece importante tentar compreender.⁸⁵ Ainda por cima porque, ao prosseguir a sua análise, Bouko encara o corpo como o lugar onde “se gesta” uma *pré-discursividade* do próprio corpo, e que permite pensá-lo como um campo que engendra em si próprio um sentido, para além ou para aquém da linguagem. Um fenómeno também descrito neurofisiologicamente por Hubert Godard, para quem a relação primitiva do corpo com a gravidade contém, em si, o traço motor de um pensamento do corpo, uma espécie de projeto sobre o mundo, expresso implicitamente pelo corpo:

Ces muscles gravitaires, parce qu'ils sont chargés d'assurer notre équilibre, anticipent sur chacun de nos gestes: par exemple si je veux tendre un bras devant moi, le premier muscle à entrer en action, avant même que mon bras ait bougé, sera le mollet, qui anticipe la déstabilisation que va provoquer le poids de mon bras vers l'avant. C'est le pré-mouvement, invisible, imperceptible pour le sujet lui-même, qui met en œuvre en même temps le niveau mécanique et affectif de son organisation. (...) On peut dès lors distinguer le mouvement, compris comme un phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace, (...) et le geste qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet: c'est-à-dire le pré-mouvement. (...) La difficulté pour le danseur n'est pas simplement de travailler sur le langage, les signes du geste, mais de travailler sur le fond tonique sur lequel va s'inscrire ce signe.⁸⁶

Godard explica o papel do pre-movimento no diálogo sensível do corpo com o mundo. Uma ligação que se desenrola impercetivelmente para além da consciência reflexiva e que evidencia a “susceptibilidade” extrema da matéria do corpo em relação a si própria. De acordo com a perspetiva da presença-carne sugerida por Bouko, é a camada percetiva e pré-discursiva do corpo que funda a significação da forma, do signo gestual, do movimento, do ato de fala. É sobre o fundo tónico do pré-movimento que o sinal cénico ganha o seu sentido.

⁸⁵ Aspecto este que não diz respeito apenas aos desenvolvimentos merleau-pontianos da fenomenologia husserliana, mas já no próprio Husserl. O nosso capítulo consagrado às ciências cognitivas, é dedicado parcialmente ao estudo husserliano da consciência do tempo íntimo, em ligação com a abordagem neurofenomenológica do tempo presente realizada por Francisco Varela. Também nesse caso, Husserl parece não assumir as consequências das suas intuições e mesmo quando os pressupostos o levam a formular a hipótese da ausência de fundamento na constituição do tempo vivido, o autor, não chega, por fim, a romper os limites epistemológicos do paradigma intencional.

⁸⁶ Godard, H. (1995). "Le geste et sa perception". *La danse au XXe siècle*. Michel M. & Ginot I. Paris: Ed. Bordas., (pp. 236-237).

1.2.2. Corpo-discurso

A dimensão energética e pulsional da presença do corpo coexiste com uma conceção da presença como *discurso* ou *signo*. Para Jaeger, novamente, a origem da conceção da presença como discurso deve ser pensada à luz de uma teoria representacional do sentido e, como tal, a partir do impacto que as pesquisas sobre a performatividade da linguagem, inauguradas nos anos 50 por J. Austin, tiveram sobre a teoria performativa contemporânea. A Teoria da Performance apresenta-se como um domínio multidisciplinar de pesquisa onde convergem a Arte da Performance, a Antropologia e a Filosofia, comportando o termo performance utilizações diferentes em função dos respetivos contextos de estudo. Janelle Reinelt⁸⁷ reflete as diferentes articulações do conceito de performance no seio na Teoria da Performance, e afirma:

*Bien qu'apparaissant comme des scènes antagonistes mettant en jeu des concepts différents de "performance" et de "performativité", ces trois sens s'interpénètrent néanmoins. La critique post-structuraliste du signe, de la représentation et du sujet sert de toile de fond philosophique a ce débat théorique privilégiant le processus de la performance, et affirmant son refus de tout sens achevé ou globalisant de l'œuvre. La théorie de la performance a répondu a ce type de critique en isolant les processus performatifs afin de les soumettre à une de-représentation (...).*⁸⁸

No domínio da filosofia, a noção de performatividade assinala o terreno do encontro entre a filosofia pós estruturalista europeia de Jacques Derrida, e a filosofia da linguagem americana de J.L. Austin⁸⁹. Neste enquadramento, o ensaio de Austin *How To Do*

⁸⁷ Reinelt, J. (2012). "La politique du discours: performativité et théâtralité". *Théâtre/Public*. "Entredeux. Du théâtral et du performatif", n. 205, 12-21. No domínio das Artes performativas [Performing Arts], o termo performance refere-se a uma forma de arte em rutura com a cena mimética tradicional: corresponde ao espaço heterogéneo de criação das vanguardas históricas, que Reinelt estende até às pesquisas de Jerzy Grotowski e do Open Theatre. A abordagem antropológica designa como performance diversos tipos de manifestações culturais (rituais, desporto, acontecimentos políticos, certos aspetos da vida quotidiana) bem como as manifestações onde a prática artística se abre a ações de pendor político e social; as formulações teóricas de Richard Schechner entre os anos 70 e 80 vão na direção de uma análise sociopolítica da criação performativa alimentada por um interesse renovado por questões de raça, género, sexualidade. Neste contexto, sublinhe-se o papel decisivo da pesquisa de Grotowski na definição schechneriana do performer. Schechner ligará o estado de presença à noção de impulso orgânico e, por conseguinte, à necessidade de um certo treino corporal e vocal que permitiria libertar, em consciência, esta presença. No campo da filosofia, a noção de performatividade constitui o ponto de contacto entre a filosofia europeia de Jacques Derrida, entre outros, e a filosofia da linguagem americana, de J.L.Austin.

⁸⁸ Idem, (p. 15).

⁸⁹ Austin, J. (1962). *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Urmson.

Things With Words inaugura uma corrente filosófica que estudará a performatividade da linguagem. Trata-se, para Austin, de dar relevância ao ato de fala enquanto ação, e do caráter performativo das enunciações, que não existem para descrever ou citar uma ação fora de si, mas que constituem, em si, ações, gestos verbais. Na sua reformulação da teoria de Austin, Jacques Derrida⁹⁰ aponta a importância do conceito de *iteração* como elemento distintivo da linguagem. Para este autor, a iteração delinearía o espaçamento, a tensão, que, no ato de fala, se instala entre a enunciação e a estrutura linguística que lhe pre-existe. Neste sentido, a performatividade da enunciação, residiria justamente na sua força de ruptura com as condições prévias da linguagem. Compreende-se agora o caráter criador atribuído por Derrida à falha, como abertura de possibilidades de sentido, entre o contexto e o ato de fala. Como sublinha ainda Reinelt, o “valor de risco” contido na falha torna-se constitutivo da sua performatividade, porque abre o enunciado performativo à possibilidade de ser ou não efetivo. É esta “*evenementialité*” que permite à noção de performatividade tornar-se uma ferramenta teórica transponível a outros domínios de investigação, em particular as artes da performance⁹¹. Tendo como fundamento os pressupostos derridianos, vários teóricos contemporâneos abordaram a obra performativa como *texto*. As palavras e os gestos, os figurinos, a música, o espaço e assim sucessivamente, são todos marcas materiais de diferenciação na superfície do texto. Deste ponto de vista, a presença corporal do intérprete perde a sua centralidade fundadora. O corpo é um material entre os materiais. A sua presença não comporta um “sentido em si”, não reenvia a uma verdade fundadora, originária, que atribui sentido aos outros materiais. Certas descrições falam de um enfraquecimento da presença do intérprete a favor da sua abertura a novos procedimentos fundados na sinergia das linguagens. A presença do intérprete já não retém em si o significado: ele é uma via de passagem, deixa-se atravessar pelos acontecimentos; como em Romeo Castelucci, por exemplo, para quem a abertura da presença do intérprete ganha por vezes os contornos de uma transparência radical: “‘Attore’: il nome non è esatto. Non segue alcun atto. (...) L’attore non è colui che

⁹⁰ Derrida, J. (1972). *Marge de la philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit. Sobre este tema, ver igualmente: Manouvrier, M. (2010). *La controverse entre Derrida et Searle autour de la théorie des actes de langage*, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres. Acedido em Março 8, 2012. Disponível em <http://www.academia.edu/509599> La controverse Derrida Searle autour de la théorie des actes de langage

⁹¹ A este respeito Reinelt sublinha a importância dos trabalhos de Judith Butler [Butler, J. (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London and NewYork: Routledge] que muito contribuíram para colocar o pensamento de Derrida em relação com o de Austin.

agisce, ma colui che viene agito dal palco. (...) Il soma sta e non dice. Non dice il suo stare. (...) Il soma-attore si configura come una pura entità passiva.”⁹² Castelucci fala de uma presença que não se antecipa ao olhar do espetador, que não sobrepõe uma interpretação ao que é; de uma presença que o intérprete aprende a não impor aos outros materiais.

1.2.2.1. *Différance*

A crítica derridiana da presença incide sobre a questão inaugural da filosofia ocidental, a questão da identificação do Ser com a presença. Jacques Derrida critica esta tradição filosófica por ter procurado sempre a verdade das coisas na sua essência, isto é, nos aspetos que não estivessem submetidos ao devir, à mutação. Para Derrida, esta assunção encerra o ser no presente e nega a dimensão potencial da existência; um mito autoritário, uma clausura radical ao *outro*, que anula tudo o que é diferente. É neste contexto que emerge a escrita (*écriture*) como ferramenta filosófica para refletir sobre a questão do ser. À ideia da coincidência do Ser com a Presença, Derrida opõe a ideia de um mundo experimentado através da linguagem e, mais precisamente, uma linguagem que se identifica, não com a palavra dita, mas com a palavra escrita. Utilizar uma linguagem quer dizer empregar uma palavra instituída enquanto tal, o que implica uma duplicação entre um código de uso pré-estabelecido e o uso atual da palavra. Para Derrida isto quer dizer que o ato de fala, o próprio ato de falar em presença, está sempre atravessado por uma fratura. Mesmo a presença extrema de mim a mim mesmo, aquela que eu experimento quando digo “eu”, comporta na realidade esta duplicação, um espaçamento que não me permite coincidir com a origem. Qualquer emprego da linguagem se refere a um ato fundador originário que o precede e que jamais se identifica integralmente com o evento nomeado. Esta distância que separa qualquer presença da sua origem é o que

⁹² Castellucci, R. (2001). “‘Attore’: il nome non è esatto”. *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*. Milano: Ubulibri. (pp. 81-82). A reflexão de Castelucci sobre a presença estende-se muito além desta primeira referência, o que acarretará implicações que abordaremos mais tarde. Muito interessante é o valor que atribui ao conceito de *imagem* que utiliza para descrever tanto os processos de abertura do intérprete como o estado de presença que visa despoletar no espetador.

Derrida define como *différance*.⁹³ Para Derrida há uma distância que separa qualquer presença que se considera “completa”, da sua origem.⁹⁴ A presença contém a sua ausência; e eis as consequências da desconstrução derridiana: desvelar a relação de forças entre termos que parecem opor-se e destacar a sua interdependência e complementaridade. Cultivar a co-presença das diferenças. Tudo o que Derrida escreveu sobre a escrita assenta sobre a condição da não presença da presença. Para ter acesso à presença enquanto tal, é necessária a experiência daquilo a que o autor chama o “traço” (*trace*), a experiência do reenvio ao *outro*, ao outro do ser; um *outro* presente, um *outro* passado ou futuro, por vezes a um *outro* temporal, para lá do passado ou a vir para além do futuro: um outro que nunca se dá sob a forma da presença ou do presente. A experiência do *traço* implica um questionar da autoridade do presente da presença, dado que as palavras, mesmo se instituídas num código, não têm sentido em si mesmas. Os significantes podem ser geralmente compreendidos como referindo-se a objetos, mas o seu significado define-se de cada vez, em relação a outros significantes e ao contexto específico em que as palavras são repetidas. É esta *relação* que atualiza a cada vez o potencial de sentido que a palavra contém. O conceito de *iteração* define a condição de possibilidade da comunicação e é central na reflexão de Derrida sobre o sentido e a presença. A repetição de uma palavra ou de um gesto é sempre uma *recontextualização*, o que implica, inevitavelmente, uma derrapagem de sentido. O conceito de *iteração* é a afirmação da impossibilidade de um sentido puro, e coloca em evidência a descontinuidade nas nossas significações estáveis, e a multiplicidade das significações possíveis, em virtude da recontextualização.⁹⁵ As noções de *diferença* e *iteração* descrevem a tensão, o campo de forças, que alimenta a relação entre o ato de fala e a linguagem. A correspondência entre

⁹³ “C’est dire que la *différance* rend possible l’opposition de la présence et de l’absence. Sans la possibilité de la *différance*, le désir de la présence comme telle ne trouverait pas sa respiration. (...) La *différance* produit ce qu’elle interdit, rend possible cela même qu’elle rend impossible. (...) la *différance* dans son mouvement actif - ce qui est compris, sans l’épuiser, dans le concept de *différance* - est ce qui non seulement précède la métaphysique mais aussi déborde la pensée de l’être. Celle-ci ne dit rien d’autre que la métaphysique, même si elle l’exécède et la pense comme ce qu’elle est dans sa clôture.” [Derrida, J. (1967a). *De la grammatologie*. Paris: Les éditions de minuit. (p. 206)]

⁹⁴ “C’est donc le retard qui est originaire. Sans quoi la *différance* serait le délai que s’accorde une conscience, une présence a soi du présent... Dire que (la *différance*) est originaire, c’est du même coup effacer le mythe d’une origine présente, C’est pourquoi il faut entendre “originaire” sous rature, faute de quoi on dériverait la *différance* d’une origine pleine. C’est la non-origine qui est originaire.” [Derrida, J. (1967b). *L’écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil. (pp. 302-303)]

⁹⁵ Jaeger, S.M. (2006). “Embodiment and Presence. The Ontology of Presence Reconsidered”. *Staging Philosophy*, Krasner D. & Saltz D. Z. (eds.) Michigan: University of Michigan Press. (p. 127).

palavra e linguagem nunca é exata, estável, definitiva, dada de uma vez por todas. A convergência que se estabelece a cada vez entre linguagem e palavra é, na realidade, alimentada pelo fluxo de significados virtuais que agem para além das palavras em presença. Essa vibração do ausente afirma a impermanência da presença.

1.2.2.2. Apresentar a presença

De acordo com a perspectiva desconstrutivista, qualquer abordagem do corpo, mesmo a mais profunda, ou aparentemente autónoma, em relação à linguagem, é indissociável da sua inscrição cultural e idiomática. Toda e qualquer abordagem ao corpo é regida por um contexto social e politicamente significativo de valores estéticos e, logo, “editado” pelas regras e convenções que governam essa abordagem. É bem conhecida a crítica que Philip Auslander⁹⁶ faz aos reformadores da arte performativa do século passado, entre os quais Grotowski, pela sua pretensão em abordarem o processo criativo e a relação com o corpo enquanto meio de auto-revelação para o intérprete, como se a auto-consciência (*awareness*) funcionasse como fonte inquestionável de verdade cénica. Para Auslander, não é possível procurar na relação com o corpo uma espécie de ordem autónoma de verdade que funde a relação performativa. Auslander contesta a ideia da presença que vê no corpo o fundamento de um “sentido prévio”, a operar para além do jogo das diferenças que constituem a linguagem: “What is the language of self-revelation? (...) The self is inseparable from the language by which it expresses itself— it is a function of, and does not precede, that language.”⁹⁷ O autor ataca o campo que Barba define como *pré-expressivo* e que é concebido justamente como o nível pré-representacional do processo criativo, onde o intérprete aborda o trabalho sobre a presença (*bios cénico*) independentemente do trabalho sobre o papel ou sobre o espetáculo.⁹⁸ A autonomização do trabalho sobre a presença é, de acordo com a perspectiva linguística, muito difícil de sustentar. Para Auslander, o erro dos grandes mestres do século XX consistiu em formar

⁹⁶ Auslander, P. (2002) [1997]. “Just be your self”: Logocentrism and difference in performance theory”. *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York: Routledge. (pp. 28-38).

⁹⁷ Idem, (p. 34).

⁹⁸ Barba, E. (1993). *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*. Bologna: Il Mulino.

o intérprete segundo a ideia de que a presença cénica estaria intimamente ligada a uma forma autêntica de apresentação de si. Tal como para Derrida, para Auslander certas descrições da presença cénica seriam como sonhos nostálgicos de uma origem perdida de significação⁹⁹. E o autor contesta igualmente as posições de quem vê o corpo como algo que extravasa o jogo das diferenças: o sentido de todas as expressões, gestuais ou verbais, é gerado pelo jogo de diferenciação. Mesmo quando os artistas pensam no seu trabalho em termos de auto-expressão, as leituras a que a sua presença se expõe dependem essencialmente do dispositivo no qual ele está inserido. É o jogo das diferenciações que opera a semantização da presença:

The self is inseparable from the language by which it expresses itself: it is a function of and does not precede that language.(...) Pure physical expression of and by the body is impossible for a body which is differentiated within itself and not present to itself. The mind cannot communicate the body without being defined by “the rules of language as a system of differences (...)”¹⁰⁰

Não sem uma certa ironia, Jaeger, no artigo citado, sintetiza da seguinte forma a abordagem desconstrutivista da presença cénica:

Artists may still think of their work in terms of self-expression, but in linguistic analyses the performer is no more than a cipher or zero point generated by the performance. She is a readable text determined solely by a socially and politically significant economy of aesthetic values. The “death of the subject” is one consequent refrain of poststructuralist theories of meaning. References to a performer’s artistic intentions are subordinate to semiotic strategies of reading performances as polyvalent texts. The actors thus need only focus on the words rather than on their inner experiences to find compelling motivations.¹⁰¹

1.2.2.3. Cultivar a debilidade

Em *Appearing as embodied mind - defining a weak, a strong and a radical concept of presence*, Erika Fischer-Lichte¹⁰² propõe uma leitura do modo de presença que acabá-

⁹⁹ Idem, (p.37).

¹⁰⁰ Idem, (p.34).

¹⁰¹ Jaeger, S.M. (2006). (p. 126).

¹⁰² Fischer-Lichte, E. (2012). “Appearing as embodied mind - defining a weak, a strong and a radical concept of presence”, in Giannachi G., Kaye N., Shanks M. (Eds.) (2012). *Archaeologies of Presence. Art, performance and persistence of being*, London and New York: Routledge. (pp. 103-117).

mos de analisar e que a autora designa como *débil*. Fischer-Lichte se refere ao corpo-discurso como “corpo semiótico”, isto é, o plano de significação que o intérprete tem que transmitir. Neste plano, o intérprete está envolvido com o significado do que faz em cena - e menos com as condições orgânicas da relação performativa. Fischer-Lichte situa temporalmente esta conceção (extrema) de presença nas obras de Riccoboni e Diderot, que encara como autênticos códigos de comportamento para a tradução cénica do pensamento do poeta. Tratar-se-ia de fornecer as regras ou os signos físicos, para a expressão das emoções e dos estados mentais. Os intérpretes transformariam o seu corpo em textos e representariam por via de signos físicos a interioridade do papel. Neste sentido, este tipo de relação com a presença seria concebido não como uma “debilidade”, mas apenas como um sinal de competência profissional. A principal intenção era reduzir o poder e a influência do intérprete, considerada “tóxica” para o espetador. Fischer-Lichte refere-se a Jean-Jacques Rousseau que, na sua *Lettre a Monsieur d’Alembert*, de 1758, fala do poder de sugestão da presença, e dos seus efeitos nocivos sobre a capacidade do espetador controlar as suas paixões. O código servia para “esfriar” a comunicação; o espetador seria levado então a *ler* mais do que a *sentir* a obra. Emergia uma estética particular da presença, já não baseada no contacto, mas na leitura de signos, como num texto escrito. É difícil avaliar a eficácia desta estratégia e, em particular, de saber se o código chegava efetivamente a apagar “as excedências afetivas” inerentes ao movimento do corpo. Em todo caso, a reflexão de Fischer-Lichte ajuda-nos a precisar ainda mais os contornos dessa visão da presença. O próprio facto de se associar o adjetivo “débil” à presença, permite-nos estabelecer uma ligação com uma conceção de “debilidade” distinta, mas, em minha opinião, muito próxima da ideia de presença de que nos fala Auslander. Um tipo de presença que pode ser visto à luz do sentido atribuído ao termo “débil” pelo filósofo italiano Gianni Vattimo¹⁰³ na sua análise da transformação cultural e tecnológica, que marcou a passagem da modernidade à pós-modernidade. Vattimo caracteriza o “fim da modernidade”¹⁰⁴, expressão que dá igualmente o título a uma das suas obras, como a época que assinalou o fim da centralização do saber e do conhecimento. Por “pensamento débil”, o filósofo entende um tipo de pensamento que renun-

¹⁰³ Vattimo, G. & Rovatti P.A. (org.) (1992) [1983]. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.

¹⁰⁴ Vattimo, G. (1985). *La fine della modernità*. Milano: Garzanti.

ciou a ser fundamento absoluto, único, normativo do conhecimento e do agir. Um pensamento que descarta a ideia de uma só voz que fala em nome da verdade, da unidade e da totalidade. Uma ideia de debilidade como fragmentação, estilhaçamento: o pensamento débil é um pensamento distribuído, difuso por vários centros de sentido. Uma concepção que “debilita”, evidentemente, a própria ideia moderna do Ser como eternidade, estabilidade e essência:

Filosofi nichilisti come Nietzsche e Heidegger (ma anche pragmatisti come Dewey o Wittgenstein), mostrandoci che l'essere non coincide necessariamente con ciò che è stabile, fisso, permanente, ma ha da fare piuttosto con l'evento, il consenso, il dialogo, l'interpretazione, si sforzano di renderci capaci di cogliere questa esperienza di oscillazione del mondo postmoderno come chance di un nuovo modo di essere (forse: finalmente) umani.¹⁰⁵

Neste sentido, a ideia de presença débil poderia corresponder a um fenómeno de perda da centralidade e da unidade. A experiência da presença deixa de ser a do desvelamento de uma autenticidade fundadora, de uma identidade essencial e definitiva. A unidade desagrega-se, a presença torna-se plural.

1.2.2.4 Pensar a ausência

“The actors thus need only focus on the words”, ironiza Jaeger. De acordo com esta perspectiva, a presença cénica do intérprete estaria sempre *já lá*, como uma das marcas do sistema cénico de diferenciação. De algum modo, ela é logicamente pressuposta pelo dispositivo cénico, tanto enquanto “presença”, como enquanto “ausência”. Mas, como pensar no jogo de diferenciação do ponto de vista do intérprete? O intérprete *cita* a sua presença e, ao fazê-lo, liberta-a? Libertá-a de quê? Da pretensão de verdade? Na sua escrita, a *awareness* parece uma marca (*trace*) que não detém sobre si o movimento do sentido que opera *em rede*. A organicidade não diz respeito à presença do intérprete mas sobretudo ao dispositivo cénico como um todo. A organicidade é uma questão de rede. Para o intérprete, trata-se de apresentar a sua presença, de assumir o código textual da escrita cénica e de evitar o excesso de consciência que pode deter sobre si o movimento do sentido. Trata-se de cultivar um modo de presença mais horizontal, liberto do peso e

¹⁰⁵ Vattimo, G. (1989). *La Società Transparente*. Milano: Garzanti.

da procura vertical duma essência. Uma presença-traço, ao mesmo nível da palavra, da sua velocidade, da sua ambiguidade, da sua dualidade, da sua impermanência, da sua transferibilidade, da sua plasticidade. Neste sentido, apresentar a sua presença pode não implicar necessariamente *consciência do contacto*. Mesmo a ausência de contacto (no sentido de incorporação) é absorvida pelo texto performativo, nomeada e integrada no sistema das diferenças. A ausência de contacto pode também ser decifrada como uma “marca” cénica de denúncia da ficção, de renúncia à “consciência cénica”.

Podemos entendê-la como uma inversão na forma de conceber a instauração da presença em cena. Isto é, poderíamos inverter a perspetiva, e partir do princípio que a cena *edita* (o olhar *edita*) e, então, é este potencial imanente à relação performativa, que há a explorar. A cena *edita*, ela refere-se a si própria, antes mesmo de acolher a presença do intérprete. A cena faz sistema, ela é um campo de forças no tempo. Sob este ponto de vista, o contacto, que se presume ser uma das competências primeiras do intérprete, constitui uma propriedade imanente ao *ser-tempo* da cena. O contacto pertence à cena, está inscrito no seu devir como “olhar no tempo”. Às vezes, a força de edição da cena mede-se também com o seu *exterior*. O intérprete entra em cena sem aderir a ela, trazendo o que lhe é *exterior*. É o modo oposto ao da consciência cénica que consistiria em fazer emergir o olhar da cena em si, antes mesmo de habitar concretamente o espaço. Outras vezes, o *exterior* chega *realmente* com o sujeito. É a presença “natural” de quem não tem “consciência cénica”. Uma criança, um animal... Eu designo-a como uma presença *natural*. É uma presença com um campo de forças próprio, bruto, primitivo, em rutura com a força de edição da cena. A cena acolhe o exterior, (seu inconsciente?) sem o traduzir, sem o reduzir. A *naturealidade* entra em cena com o fundo de mundo que lhe pertence e a cena adere-lhe com o seu tempo. Uma não-presença cénica com um poder de atracção ainda mais forte, que por vezes retém de modo ainda mais intenso o significado sobre si.

1.3. Para além da polaridade carne / signo

*Presence here is not just an operation of self-identification but one of biological change. In facing what is before or in front of them, the subject not only sees himself or herself as an other, but undergoes and generates biological change in this other. In this sense the operation of presence is always also biological, chemical and even genetic.*¹⁰⁶

No mesmo ensaio citado anteriormente, Fischer-Lichte propõe ainda outra leitura da presença, transversal tanto à abordagem desconstrutivista, quanto à visão da presença como doação autêntica de si. Fischer-Lichte afirma que a presença, no sentido “forte” do termo, não tem uma conotação expressiva e não está ligada à representação de uma figura dramática; pelo contrário, ela designa uma qualidade performativa pré-representacional; uma qualidade que a autora associa ao conceito de *embodiment* como “devir” (*becoming*), na senda do filósofo e sociólogo Helmuth Plessner. Este, refere Fischer-Lichte, afirma que o corpo não é um material que podemos manipular e controlar como queremos mas que:

*constitutes a living organism, constantly engaged in the process of becoming, of transformation. The human body knows no state of being, it exists only in a state of becoming. It recreates itself with every blink of the eye; every breath and every movement bring forth a new body. (...) The bodily being-in-the-world, (...) cannot be but becomes (...).*¹⁰⁷

Fischer-Lichte dá conta de um outro plano de presença como fluxo em devir que se estende para além ou para aquém do discurso, excedendo igualmente a ideia de presença como consciência de si. A autora distingue também um nível “radical” de presença, que associa à pesquisa de Jerzy Grotowski. A partir dos anos 60, as artes cénicas e a arte da performance têm vindo a criar contextos artísticos no âmbito dos quais atores, bailarinos e *performers* cruzam processos criativos. Grotowski, pelo seu modo de conceber a centralidade do corpo no processo criativo e a relação entre o intérprete, a ação dramática e a forma, Grotowski, constitui um exemplo de prática cénica onde convergem estas três dimensões do “*performer*”. Para Grotowski, o processo criativo do intérprete não se limita à aquisição de técnicas, mas diz respeito à progressiva eliminação das resistências

¹⁰⁶ Giannachi, G. (2012). “Environmental presence”. Giannachi & al. (2012). (pp. 50-63).

¹⁰⁷ Fischer-Lichte, E. (2012), (p.111). A autora refere-se ao ensaio de Plessner H. (1970). *Laughing and Crying: A Study of the Limits of Human Behavior*. Evaston: Northwestern University Press.

perceptivas e fisiológicas que limitam o processo de “abertura do corpo”. Um processo a que denomina “via negativa”¹⁰⁸, onde o corpo deixa de ser visto como um instrumento, uma forma de expressão ou um material para a criação de signos. A expressão “ter um corpo” para Grotowski não faz sentido. *Somos* um corpo, e por um ato de *embodiment* transformamos a matéria do corpo em energia, isto é, em qualquer coisa que emerge e que pode existir apenas como corpo:

*Dans les moments de plénitude, ce qui en nous est animal, n'est pas uniquement animal, mais est toute la nature. Non la nature humaine mais toute la nature dans l'homme. (...) Il ne s'agit pas d'un dualisme. C'est l'unité de l'homme. Et alors, ce n'est pas le "je" qui agit – c'est "ça" qui agit. (...) Moi-même et le genus humanum en même temps.*¹⁰⁹

É em ligação com esta ideia de corpo como potência e força de contacto, que Fischer-Lichte define a sua noção de presença *radical*, concebida como energia em transformação, uma força associada ao contacto, ao encontro:

*Through the performer's presence, the spectator experiences the performer and himself as embodied mind in a constant process of becoming - he perceives the circulating energy as a transformative and vital energy. This "sense of presence of our life" is given in experiencing the other - the performer - and oneself as embodied minds.*¹¹⁰

Com Plessner, Fischer-Lichte diz que o corpo não pode Ser, pode apenas devir. Paradoxalmente, a presença em consciência não se daria então como a face visível de uma verdade originária ou de um sentido último fundador, mas justamente como um excesso em relação a isso. A presença, na sua essência, é devir, flutuação, circulação. É justamente por *diferença*, isto é, *diferindo* continuamente dela mesma, que ela advém. Mas, como veremos, uma diferença não centrada nas ideias de ausência e de iteração, como a de Derrida.

Já Jaeger, como vimos, se havia interrogado sobre a eficácia da transferência da noção de iteração, do campo da literatura para o campo do movimento do corpo:

The critical question is whether iterations in verbal language are the same as iterations in other mediums. That is to say, are iterations in written or spoken language the same as iterations

¹⁰⁸ Grotowski, J. (1970). *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni. (pp. 233-245).

¹⁰⁹ Grotowski, J. (1980). “Risposta a Stanislavskij”. *L'attore creativo. Conversazioni al teatro Bol'soj 1918-1922*. Cruciani F. e Falletti C. (eds.). Firenze: La casa Usher. (p. 190).

¹¹⁰ Fischer-Lichte, E. (2012). (pp. 115-116).

*in facial expressions, gestures, bodily movements, and posture? The repetitions of a gesture or body movement are surely different from the repetitions of written words. (...) The concept of iteration (...) remains too abstract and mechanical to offer much in the way of an explanation of human experience as fully embodied.*¹¹¹

De facto, é justamente ao nível da relação com o corpo, que uma irreduzível clivagem parece emergir. A passagem de um movimento ao seguinte não corresponde à passagem de uma palavra a outra na página escrita. O branco entre as palavras é seguramente um espaço dinâmico, de negociação, de tensão, onde sentir o jogo de forças entre o código e a palavra em presença, mas com um corpo em presença é diferente. As forças não ficam em silêncio por detrás do corpo e do movimento em presença. O campo intensivo acompanha o gesto. Qualquer ato, mesmo o de ficar imóvel, emerge com o seu campo. A presença do ato não esconde mas, pelo contrário, desvela o seu fundo intensivo, a sua força, antes mesmo da sua significação. Um campo é também portador duma iminência; que engendra internamente o futuro, exprime uma propensão, um *ir em direção a*: uma promessa. Define-se um campo de forças com uma consistência percetiva concreta, palpável. Esta passagem de um ensaio de Jon Erikson, contribui, creio, para precisar esta ideia:

*'Presence' (...) is the physicality in the present that at the same time is grounded in a form of absence. It is something that has unfolded, is read against what has been seen, and presently observed in aspection as to what will be seen. It means that the performer is presenting herself to the audience, but at the same time holding something back, creating expectation (...). In others words, not only does the notion of presence in performance imply an absence, but that absence itself is the possibility of future movement; so paradoxically, presence is based not only in the present, but our expectation of the future.*¹¹²

Trata-se de cultivar o lado passivo da presença. A ideia da potência deve ser posta em relação com a dimensão passiva da percepção. A experiência do contacto, afirma Fischer-Lichte, permite ao espectador assistir ao fenómeno de um sujeito ajustado ao fluxo vital e que se deixa agir na ação. Um sujeito “conscientemente inconsciente” diria Steve

¹¹¹ Jaeger, S.M. (2006). (pp.130-131).

¹¹² Erikson, J. (1998). “The fate of the object” citado por Giannachi & al. (2012) *Archaeologies of Presence. Art, performance and persistence of being*, London - New York: Routledge. (p. 15-16).

Paxton.¹¹³ É isso que cria a ligação: reconhecer uma vida em vida. Uma potência ligada paradoxalmente a uma ideia de passividade emergente de uma particularíssima disposição de atenção, uma receção atenta e vigilante, caracterizada por um abandono relativo da vontade e da consciência.¹¹⁴ Basile Doganis retrata esta particular qualidade passiva como uma maneira de surpreender o excesso de vontade, que muitas vezes anula aquilo a que ele chama as “vozes murmurantes do corpo”. Cultivar a passividade quer dizer deixar emergir o desconhecido no âmago do eu:

*D'un certain point de vue, le non-vouloir et le non-faire sont des contre-pieds, des “garde-fous” aux excès potentiels d'un volontarisme obtus et obstiné dans sa pratique. Ils constituent un espace de réception et d'accueil attentif des “voix chuchotantes” du corps, une ouverture du centre à ses marges et ses périphéries. Le non-faire ménage la possibilité d'une hétéronomie au coeur même de l'autonomie – d'un “autre”, hétéros, au coeur même du “je” – tout comme l'identité contient son altérité, son autre, et peut se décentrer jusqu'à basculer dans son autre au point de s'y reconnaître plus pleinement. Le “je” devient alors pour soi aussi étranger et extérieur que le serait un inconnu, un “autre”.*¹¹⁵

O *não-fazer* cria a possibilidade da emergência de uma heteronomia, no próprio seio da autonomia, afirma Doganis. Mas, sob que forma emerge essa heteronomia? A minha abordagem do corpo não visa uma presença entendida como lugar de desvelamento de uma verdade última e fundadora. A presença a que me refiro excede, de uma qualquer forma, o eu e as suas narrativas. Concretamente, quando nos viramos percetivamente para o nosso corpo, apercebemo-nos da existência de um movimento que anima a matéria do corpo. O que o trabalho corporal faz é precisamente o oposto do que costumamos imaginar (desvelar o verdadeiro eu): quando mergulhamos no corpo, o que encontramos não é um “eu”, mas, antes de mais, um movimento. Um movimento que tem a força inesperada de um acontecimento, de um encontro, e que escapa à primeira ideia que podemos ter do movimento do corpo ou de “mim em movimento”. Um movimento que surpreende, e que surpreende justamente o eu e as suas narrativas. Um movimento per-

¹¹³ Paxton, S. (1993). “Drafting Interior Techniques”. *Contact Quarterly*, 18, n.1, 64-78. José Gil dedica um capítulo do livro *Movimento Total* a este bailarino Norte-Americano. [cit. p. 132].

¹¹⁴ Doganis, B. (2006). *La pensée du corps. Pratiques corporelles et arts gestuelles japonais (arts martiaux, danse, théâtre): philosophie immanente et esthétique incarnée du corps polyphonique*. Thèse de doctorat, Université Paris 8. (p.118-119).

¹¹⁵ Idem, (p. 226).

cecionado como estranhamento íntimo, uma alteridade interna. O acontecimento da presença está mais em relação com uma potência de vida do que com a ideia de um eu verdadeiro. Dizer eu é redutor. Esta força existe e está em ligação com uma aprendizagem que visa, justamente, o relaxamento progressivo do eu, a progressiva aquietação de uma vontade efigie de uma identidade verdadeira. Uma aprendizagem que procede do contacto com esse movimento da matéria do corpo, que interpela as nossas concepções, as nossas crenças, a própria ideia de autenticidade, de entrega de si, de sinceridade. A prática corporal coloca em movimento um eu que imaginávamos imóvel, estável e coerente.

1.3.1. Presença como devir

O que significa pensar a presença como devir e não em termos de ser ou de ausência? A noção deleuziana de *diferença* é essencial para refletirmos na presença como devir, isto é como campo de contacto em perpétua atualização. Neste âmbito, abordamos sinteticamente o conceito de *differential presence*, a partir do qual Laura Cull¹¹⁶ reflete na presença como variação pura, como força não representativa, que ultrapassa a dualidade sujeito-objecto que funda o paradigma representacional. Apoiando-nos num estudo de Marco de Marinis, chamado “O segundo teatro da crueldade”, abordamos também alguns aspetos do trabalho de Antonin Artaud relacionados com a "cura" do corpo e da voz durante os anos do seu internamento no hospital psiquiátrico de Rodez. Finalmente, esta secção termina com uma leitura do *corpo sem órgãos como spatium*, do filósofo José Gil.

1.3.1.1. Diferença

Para Gilles Deleuze, pensar a diferença significa pensar a vida sensível do ponto de vista das relações de força que a fundamentam. Para Deleuze, a vida sensível estende-se muito para além das formas reconhecidas pelos nossos sentidos e a *différence* é o conceito que permite acolher o movimento de forças que constituem o mundo concreto,

¹¹⁶ Cull, L. (2009). *Deleuze and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

“entre” e “para além” das formas organizadas. Como aponta José Gil, na base da reflexão de Deleuze está uma forma radicalmente diferente de pensar o sensível, não apenas o sensível aprendido pelos nossos sentidos, mas também um sensível mais profundo, um *insensível* vivido mas não reconhecido.¹¹⁷ Para Deleuze, o que se oferece aos nossos sentidos, não é tudo o que existe. Deleuze fala de um “puro sensível”, um “ser do sensível”¹¹⁸ que excede o sensível sentido e representado, e que se manifesta por uma “*mouvance*”, uma variação contínua da matéria, que leva o existente, a vida, a diferir perpetuamente de si mesmo. Esta movimentação diferencial é pura força, constituída por unidades pré-individuais, “sem sujeito”, partículas da vida não orgânica. O fundo não orgânico da vida sensível está cheio de virtualidades e essas virtualidades, matéria-força, constituem o fundo intensivo do que se oferece aos sentidos:

*o mundo das diferenças povoa-se de “pequenas percepções”, unidades diferenciais intensivas, com que Deleuze, subvertendo Leibniz, pensa o espaço, o tempo e a gênese (heterogênese) do mundo (tornado “caosmos”). (...) O espaço das diferenças fervilha de singularidades pre-individuais, que se movem aleatoriamente (...).*¹¹⁹

Para Deleuze, a vida sensível, concreta, material, desdobra-se em dois planos. Por um lado, o plano da matéria não organizada e das forças sem forma; por outro, o plano da matéria formada, atual, feito de fixações parciais da movimentação primitiva.¹²⁰ Estes dois planos comunicam, cruzam-se, encavalitam-se. Como aponta Barroso Ramos, a relação entre os planos virtual e atual articula-se em dois “sentidos”: um primeiro, “descendente”, do virtual para o atual, do não orgânico ao orgânico, do pré-individual à individualização; um segundo, ascendente, do atual ao virtual, do estado de coisa, de matéria

¹¹⁷ Gil, J. (2008). *O Imperceptível Devir da Imanência*. Lisboa: Relógio d'Água. (p.14).

¹¹⁸ Quel est l'être *du sensible* ? D'après les conditions de cette question, la réponse doit désigner l'existence paradoxale d'un “quelque chose” qui, à la fois, ne peut pas être senti (du point de vue de l'exercice empirique) et ne peut être que senti (du point de vue de l'exercice transcendant). (...) C'est la différence dans l'intensité, (...) qui constitue l'être “du” sensible. (...) C'est l'intensité, la différence dans l'intensité, qui constitue la limite propre de la sensibilité. Aussi a-t-elle le caractère paradoxal de cette limite : elle est l'insensible, ce qui ne peut pas être senti, parce qu'elle est toujours recouverte par une qualité qui l'aliène (...) ou qui la “contrarie”, distribuée dans une étendue qui la renverse et qui l'annule. Mais d'une autre manière, elle est ce qui ne peut être que senti, ce qui définit l'exercice transcendant de la sensibilité, puisqu'elle donne à sentir, et par là éveille la mémoire et force la pensée. [Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. Paris: PUF. (pp. 304-305)]

¹¹⁹ Gil, J. (2008). *O Imperceptível Devir da Imanência*. Lisboa: Relógio d'Água. (pp. 15-16).

¹²⁰ Barroso Ramos, M. (2006). *Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze*. Tesis Doctoral. Publicaciones universidad de La Laguna. (p. 17).

formada, ao estado intensivo, potencial, de força sem forma. Para Deleuze, esta interação é um movimento *entre* os planos e não supõe nenhum tipo de dualismo. Este movimento entre os planos é constitutivo de um “tudo variável”, de uma única multiplicidade, onde coexistem diferentes modos e graus de organização: “El adentro y el afuera, lo convergente y lo divergente, la tierra y los estratos son grados de composición en una misma multiplicidad o continuum heterogéneo.”¹²¹ O não-individuado e o formado coexistem, do ponto de vista ontológico e processual. O atual é inseparável das virtualidades, a diferença continua a agir intensivamente no interior do formado. Esta movimentação constitui a base diferencial para a produção de relações e de individuações. É o plano da imanência, onde tudo se desdobra em intensidade, tudo está em movimento, uma vez que as forças se manifestam sempre pelo contacto com outras forças.¹²² Em Deleuze, são sempre as figuras do não formado a desenhar o campo do movimento diferencial: matéria sem forma, vida não-orgânica, unidade pré-individual, individualidades “sem sujeito”. Estas são as figuras que lhe permitem refletir sobre a sensibilidade da matéria, a força de afeção da matéria a si própria. A *intensidade* é o modo, a qualidade primeira, das forças “sem sujeito” que *movem* a diferença. A intensidade é o estágio anterior à atualização das singularidades que, ao se comporem entre elas, se oferecem enquanto objetos da experiência.¹²³ Na filosofia de Deleuze, as forças têm uma componente passiva: as forças são “observadores parciais”, não são o que age mas o que percebe e sente: a matéria percebe-se a si mesma:

*(...) et même l'animisme est moins loin de la science biologique qu'on ne dit, quand il multiplie les petites âmes immanentes aux organes et aux fonctions, à condition de leur retirer tout rôle actif ou efficient pour en faire seulement des foyers de perception et d'affection moléculaires: les corps sont ainsi peuplés d'une infinité de petites monades. On appellera site la région d'un état de choses ou d'un corps appréhendé par un observateur partiel. Les observateurs partiels sont des forces, mais la force n'est pas ce qui agit, c'est (...) ce qui perçoit et éprouve.*¹²⁴

¹²¹ Ibid.

¹²² Idem, (p. 15).

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Deleuze, G., Guattari F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit. (p. 124).

Esta é uma abordagem que exige o emprego de um “empirismo superior” ou “transcendental”¹²⁵, para aceder às condições reais da experiência e não reduzir o sensível a uma abstração. O paradoxo reside justamente aqui: a experiência real desdobra-se “entre” e “para além” do sensível sentido pelos sentidos. O empirismo comum não chega a captar a intensidade sem forma da vida sensível. Ao mesmo tempo, a dimensão virtual não é uma abstração, ela constitui para Deleuze o plano concreto da vida: a vida para além das individuações, a vida vivida e não reconhecida. O “empirismo” de Deleuze dilata os contornos e o domínio da experiência real, abrindo-a às forças “insensíveis” que fundam a vida sensível. O campo transcendental de Deleuze, explica Gil, assume contornos muito particulares, dado que não se refere às condições da experiência possível, mas às da experiência real, concreta: é o campo da experimentação. A filosofia deleuziana, afirma Gil:

é uma filosofia transcendental, mas que vai buscar ao empírico - o empírico da experimentação, para além do empírico que tradicionalmente define a experiência sensível - os requisitos para a determinação do seu campo transcendental. Por isso Deleuze chamou à sua filosofia um “empirismo transcendental.”¹²⁶

Para Deleuze, o diferente é a realidade primeira.¹²⁷ Para ele, o campo experiencial aberto pela diferença é o campo onde colher a “própria diferença, (...) as forças que agem sob a representação do idêntico”¹²⁸. Penetrar o campo “nómada”, em flutuação constan-

¹²⁵ “Il est étrange qu'on ait pu fonder l'esthétique (comme science du sensible) sur ce qui peut être représenté dans le sensible. Ne vaut pas mieux, il est vrai, la démarche inverse qui soustrait de la représentation le pur sensible, et tente de le déterminer comme ce qui reste une fois la représentation ôtée (par exemple un flux contradictoire, une rhapsodie de sensations). En vérité l'empirisme devient transcendental, et l'esthétique, une discipline apodictique, quand nous appréhendons directement dans le sensible ce qui ne peut être que senti, l'être même du sensible: la différence, la différence de potentiel, la différence d'intensité comme raison du divers qualitatif. C'est dans la différence que le phénomène fulgure, s'explique comme signe, et que le mouvement se produit comme «effet». Le monde intense des différences, où les qualités trouvent leur raison et le sensible, son être, est précisément l'objet d'un empirisme supérieur. Cet empirisme nous apprend une étrange «raison», le multiple et le chaos de la différence (les distributions nomades, les anarchies couronnées)”. [Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. PUF. (pp. 79-80)]

¹²⁶ Gil, J. (2008). *O Imperceptível Devir da Imanência*. Lisboa: Relógio d'Água. (p. 15).

¹²⁷ Idem, (p.14).

¹²⁸ “Car la différence n'implique le négatif, et ne se laisse porter jusqu'à la contradiction, que dans la mesure où l'on continue à la subordonner à l'identique. Le primat de l'identité, de quelque manière que celle-ci soit conçue, définit le monde de la représentation. Mais la pensée moderne naît de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités, et de la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique. (...) Toutes les identités ne sont que simulées, produites comme un «effet» optique, par un jeu plus profond qui est celui de la différence et de la répétition. Nous voulons penser la différence en elle-même, et le rapport du différent avec le différent, indépendamment des formes de la représentation qui les ramènent au Même et les font passer par le négatif.” [Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. Paris: PUF. (pp. 1-2)]

te, da experiência real, ou da experimentação, implica necessariamente romper com a abordagem tradicional que gosta de pensar no Ser a partir daquilo que o definiria de forma estável. Para Deleuze, a filosofia ocidental foi edificada sobre a ideia do Ser como presença e demonstrou sempre uma certa resistência em relação à novidade, à mutação, à dissemelhança, à instabilidade: pensar as coisas significa captar a sua essência, pensá-las a partir do que nelas é imutável. Em contrapartida, para Deleuze, as essências relacionam-se mais com a ideia de fluxo, de flutuação e de livre relacionamento. Como sublinha ainda Barroso Ramos, Deleuze transforma a matéria formada, as individuações provisórias, que se oferecem, “en síntomas afirmativos de una inmanencia no individuada en sí misma, no formada (...)”¹²⁹ O Ser de Deleuze não se relaciona com identidades estáveis, mas com fluxos instáveis que fundem essas identidades.

1.3.1.2 “Diferencial presence”

Em *Deleuze e performance*, Laura Cull¹³⁰ reflete sobre a presença do intérprete, a partir do conceito deleuziano de *différence*. A abordagem filosófica de Deleuze está, de certa forma, próxima da de Derrida, mesmo que os discursos que decorrem das suas concepções do Ser sejam diferentes. Enquanto para Derrida, como vimos, o conceito de diferença serve para questionar toda e qualquer presença originária, para Deleuze a diferença é constitutiva da presença, mas uma presença mais densa, uma presença-campo, uma presença-meio, complexificada pela incorporação da diferença no seu interior. Cull faz-nos também ver que, se para Derrida se trata sobretudo de pensar a diferença a partir da perspectiva do significado e da linguagem (o significado completo escapa à linguagem)¹³¹, para Deleuze, a diferença é uma força que age na esfera da materialidade. Que significa, então, agir no domínio da materialidade? Parafraseando Deleuze, Cull afirma: “Difference is at work when sugar dissolves in water and when an eye responds to light; it is at work in the unconscious productions of desire; it is at work when the carpenter

¹²⁹ Barroso Ramos, M. (2006). (p. 11).

¹³⁰ Cull, L. (2009). *Deleuze and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

¹³¹ Idem, (p. 14).

responds to wood.”¹³² A diferença é a força que funda e que move o mundo concreto, *entre e antes* e da sua constituição em formas ou ideias reconhecíveis; uma potência de vida que ultrapassa a vida captada pelos sentidos. Mas, se a diferença opera materialmente, excedendo os sentidos, em que medida poderá ela suscitar a reflexão sobre a presença? Torna-se necessário pensar na própria emergência da diferença, na sua manifestação, na consistência experiencial que ela assume em determinadas circunstâncias. A emergência da diferença tem os contornos e a força de uma irrupção, de uma invasão do plano da composição (o campo das formas, das coisas e das ideias reconhecíveis) pela diferença, um transbordar por rutura. A diferença advém e invade intensivamente os campos das formas constituídas. A diferença sobrevém como *afeto*, aquando do encontro dos corpos. Afeto: força de contacto, de contágio, de transformação; o poder dos corpos de afetarem e serem afetados por outros corpos e outras forças, nas quais Deleuze vislumbra o traço de um pensamento do corpo e que pertence exclusivamente ao seu agir. Para Deleuze, afirma Cull, as transformações dos corpos em conexão entre eles são como

*a kind of thinking – specifically a kind of asubjective thinking conceived as affect or sensation. Conceived in terms of their power to be affected, Deleuze suggests that bodies can think in ways from which consciousness would do well to learn; he argues that difference in itself is that which ‘can only be sensed’, since consciousness works with identities.*¹³³

A diferença “faz-se sentir” também como *duração (dureé)*, como *maneira de ser no tempo* das coisas. Todas as coisas podem ser entendidas do ponto de vista das durações relativas que as constituem. A duração como tempo mineral, um tempo que, no caso da dissolução do açúcar, por exemplo, revela a diferença que identifica o açúcar em relação a outras coisas, mas sobretudo o potencial de diferenciação do açúcar em relação a si próprio: o devir diferencial deste material, a duração que o faz diferir perpetuamente de si próprio. O real, o mundo material, a vida sensível, e a presença, finalmente, fundem-se na coexistência de uma multiplicidade de durações. A diferença enquanto potência de vida intensifica-se também aquando de um *encontro fundamental* a inundar o campo da

¹³² Idem, (p. 24).

¹³³ Idem, (p. 44).

criação. O encontro deleuziano tem o poder de empurrar o pensamento a criar, a força de o projetar para fora de si mesmo, para além do conhecimento que ele tem de si:

Ne comptons pas sur la pensée pour asseoir la nécessité relative de ce qu'elle pense, mais au contraire sur la contingence d'une rencontre avec ce qui force à penser; pour lever et dresser la nécessité absolue d'un acte de penser; d'une passion de penser. Les conditions d'une véritable critique et d'une véritable création sont les mêmes : destruction de l'image d'une pensée qui se présuppose elle-même, genèse de l'acte de penser dans la pensée même.¹³⁴

Para Cull, pensar a diferença com Deleuze implica pensá-la como uma abertura ao movimento da diferença. A presença deve capturar (ou deixar-se invadir por) essa força em movimento, essa potência que move a vida no sentido do seu devir. Trata-se de pensar a presença fora da dualidade sujeito-objeto que funda o paradigma representacional, concebê-la, não em termos de um aqui e um agora, mas sobretudo em termos de “entre-ser”, entre as coisas e os outros; uma presença-meio a configurar um campo de vizinhança, de proximidade, de contacto: “this participation is a presence among or within difference-in-itself, not an event of recognition; I am not before some ‘thing’ I recognize, but swept up within a multiplicity that I cannot fully know or understand.”¹³⁵ Uma presença concebida como aderência ao presente em movimento, esse movimento da vida sensível que leva o real a diferir perpetuamente de si próprio. A este propósito, Cull cita Todd May: “There is not a world of permanent presences underpinning the differences between substances or physical systems; what there is, is difference as a kind of chaos or ‘virtually existent pure duration’ that generates the appearance of permanence and presence.”¹³⁶

Para Deleuze, a arte é o domínio onde a diferença finalmente devém palpável. Se, na vida de todos os dias, a relação com a diferença está aquém da consciência lúcida, intencional (o devir dos corpos excede a consciência), na arte tudo muda: pela arte, podemos tocar e ser tocados pela diferença, podemos abrir zonas de encontro com essa força

¹³⁴ Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. Paris: PUF. (p 182)

¹³⁵ Cull, L. (2009). (p. 10).

¹³⁶ Idem, (p. 30). [Cull refere-se a May, T. (2003). “When is a Deleuzian becoming?”. *Continental Philosophy Review*, Vol. 36, n. 2, 139-153]

de contágio e transformação. Para Deleuze, aponta Cull, a arte pode aproximar-nos das forças que fundam a vida sensível, e permitir “material encounters in which the viewer is carried away from herself as a fixed subject in order to enter into composition with the pure affects of a painterly, musical, literary or theatrical ‘body’.”¹³⁷ A diferença não é um conceito que torna a presença impossível, mas precisamente a potência que a funda enquanto acontecimento dinâmico, instável e em devir. Em *Diferença e Repetição* Deleuze diz: “Le théâtre, c'est le mouvement réel ; et de tous les arts qu'il utilise, il extrait le mouvement réel”¹³⁸; para Deleuze, no teatro da diferença:

*on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages — tout l'appareil de la répétition comme “puissance terrible”.*¹³⁹

e ainda:

*Il faut montrer la différence allant différant. On sait que l'œuvre d'art moderne tend à réaliser ces conditions : elle devient en ce sens un véritable théâtre, fait de métamorphoses et de permutations. Théâtre sans rien de fixe, ou labyrinthe sans fil (Ariane s'est pendue). L'œuvre d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir “expérience”, empirisme transcendantal ou science du sensible.*¹⁴⁰

Segundo Cull, Deleuze permite-nos vislumbrar um acesso à presença, não mediado pela interpretação ou representação. Uma via para além ou para aquém da polaridade *self/trace*. A ontologia deleuziana da diferença é, para Cull, uma possibilidade de se pensar a presença, não como um Ser ou ausência, mas como uma “free and present variation” that registers itself with audiences as affect, operating beneath the threshold of representation.”¹⁴¹ Uma presença, não relativamente a si, mas ao devir, uma “nonrepresentational experience of difference in itself, as differential présence.”¹⁴²

¹³⁷ Idem, (p. 41).

¹³⁸ Deleuze, G. (1968). (p. 18).

¹³⁹ Idem, (p. 18-19).

¹⁴⁰ Idem, (p. 79).

¹⁴¹ Idem, (pp. 120-121).

¹⁴² Idem, (p. 25).

Rather, the differential presence (...) gives us access to the real as difference in itself, as an immanent 'perpetual variation' from which mere representational differences are derived. Difference can make its presence felt without representation, I will suggest, in what Deleuze calls a 'fundamental encounter' that forces new, embodied thoughts upon us. Differential presence names an encounter with difference, or perpetual variation, as that which exceeds the representational consciousness of a subject, forcing thought through rupture rather than communicating meanings through sameness. ¹⁴³

1.3.1.3. O teatro das forças

O estudo de Cull baseia-se em determinadas obras performativas, nas quais, segundo a autora, seria possível captar aquilo a que chama *diferencial presence*. Entre estas, encontra-se a célebre peça radiofónica de Antonin Artaud *Pour en finir avec le jugement de Dieu*¹⁴⁴. Esta peça representa para Cull um dos exemplos onde a diferença se torna presente e parece adquirir uma consistência experiencial, mais palpável. Um exemplo de teatro da diferença sem representação a que Cull chama também “teatro sem órgãos”¹⁴⁵. Servindo-se das reflexões de Deleuze sobre a arte e sobre o teatro¹⁴⁶, Cull concebe o “teatro sem órgãos” como um teatro da variação pura, um teatro que desfaz os elementos da representação (personagem, diálogo) para desenvolver plenamente a sua força não representativa: um teatro onde qualquer elemento que possa reduzir o movimento ou uniformizar a diferença é abolido:

If the BwO (...) allows us to perceive ourselves and the world, not as discrete subjects and objects, but as mutually transformative processes of becoming, then the TwO is equally an already-existing, and yet also waiting-to-be-constructed plane, produced by performance-makers and their 'audiences'. In the

¹⁴³ Cull, L., (2009). “How Do You Make Yourself a Theatre without Organs? Deleuze, Artaud and the Concept of Differential Presence”. *Theatre research international* vol. 34, no. 3. International Federation for Theatre Research. (p. 245).

¹⁴⁴ Artaud, A. (1947). *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, émission radiophonique enregistrée le 28 novembre. O texto foi publicado em 1974 em *Œuvres complètes. XIII*, Paris: Gallimard.

¹⁴⁵ Cull, L. (2009). (p. 129).

¹⁴⁶ Cull refere-se em particular a Deleuze, G. (1979). “Un manifeste de moins”. Bene C. et Deleuze G. *Superpositions*. Paris: Minuit. (pp. 85-131).

*Two, all elements of theatricality become the "material for variation."*¹⁴⁷

Em *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Artaud sacode a voz (e o corpo) para a soltar das condicionantes que limitam a sua potencialidade expressiva e criadora. Artaud procura uma voz que reenvie a ela própria, uma voz libertada do encargo de comunicar; uma força que brote do corpo e lhe regresse, agindo sobre ele, atravessando-o e surpreendendo-o em lugar de o representar. A voz de Artaud, mais do que discurso, palavra e significação, é gesto; ela é descarga, retenção, rutura, calor, sopro. Uma voz-matéria que não representa nada, que opera essencialmente como campo e meio de auto-diferenciação. “Pour en finir...” é uma peça extraordinária, não apenas pelo seu conteúdo mas também pela forma muito singular como Artaud a interpreta. Como se o gesto de dizer não fosse posterior ao ato de pensar mas constituísse, em si próprio, o meio da sua abertura pela ação. O dizer como "gesto de pensamento", um gesto que não é segundo ao de refletir, um gesto que não se limita a comunicar o que foi pensado e escrito anteriormente mas que interage com ele, volta a questioná-lo, a pôr em movimento, a abrir. Um dizer que, embora dirigido aos outros, permanece de alguma forma “interno” à pesquisa, como se a reflexão de Artaud sobre o corpo e o intérprete fosse indissociável deste agir constante do corpo e da voz.

Marco De Marinis é o autor de um brilhante ensaio consagrado àquilo que ele designa como o “segundo teatro da crueldade”¹⁴⁸ e que abrange o período 1945-1948, época assinalada pelo internamento de Artaud no hospital psiquiátrico de Rodez. Um ensaio que descreve os gestos de pensamento nos quais assenta a pesquisa de Artaud sobre o corpo e o intérprete e que revela toda a experiência prática e o saber técnico que subjazia ao conjunto dos escritos e às teorizações visionárias deste extraordinário criador. Uma série de documentos pouco conhecidos (textos, anotações, cartas) de Artaud mostra-nos detalhes do “trabalho” (o termo é do próprio Artaud) que ele levaria quotidianamente a cabo sobre a palavra, a voz e o “sopro”. De Marinis explora o campo da expe-

¹⁴⁷ Cull, L. (2009). (p. 129).

¹⁴⁸ De Marinis, M. (1999). *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*. Bologna: I Quaderni del Battello Ebbro.

rimentação do “corpo sem órgãos”, os gestos concretos nos quais assenta o projeto de reconstrução do corpo preconizado por Artaud:

Prima di reinventarla nella visione della scena-crogiolo, il teatro del rifacimento corporeo Artaud lo aveva già realizzato, non metaforicamente, su se stesso e per se stesso, come "teatro della curazione crudele" con il training fisico-vocale basato sul respiro.¹⁴⁹

Para Artaud, a visão extrema da reconstrução do corpo não é teórica, abstrata; ela assenta numa prática concreta dos limites do corpo e da voz e não simplesmente numa imagem limite do corpo:

La réalité n'est pas encore construite parce que les organes vrais du corps humain ne sont pas encore composés et placés. Le théâtre de la cruauté a été créé pour achever cette mise en place, et pour entreprendre, par une danse nouvelle de l'homme, une dérouté de ce monde des microbes qui n'est que du néant coagulé. / Le théâtre de la cruauté veut faire danser des paupières couple à couple avec des coudes, des rotules, de fémur et des orteils, / et qu'on le voit.¹⁵⁰

A sua prática é uma exploração e reinvenção extraordinária da linguagem, uma pesquisa extrema da expressividade total, pré e pós verbal, da palavra. Por via de um trabalho vocal e rítmico extremo, Artaud coloca a palavra para além dos seus contornos gramaticais e semânticos, em busca da força para lá da forma, e contra ela. Uma procura, diz De Marinis, que anima uma espécie de escrita vocal, feita de matéria sonora, respiração, ritmo, grito, onomatopeias, glossolalias: uma escrita pulsional a que Artaud chamaria também "écriture sans lettres"¹⁵¹: "Je connais un état hors de l'esprit, de la conscience, de l'être, / et qu'il n'y a plus ni paroles ni lettres, / mais où l'on entre par des cris et des

¹⁴⁹ Idem, (p. 90).

¹⁵⁰ Artaud, A. (1974). "Pour en finir avec le jugement de Dieu". *Œuvres complètes. XIII*, Paris: Gallimard. (pp. 287-288).[em De Marinis. (1999). (pp. 100-101)]

¹⁵¹ De Marinis, M. (1999). (pp. 36-37).

coups. / Et ce ne sont plus des sons ou des sens qui sortent, / plus des paroles / mais des CORPS”.¹⁵²

A prática intensa do corpo e da voz é também, para Artaud, uma forma de resistir à violência exercida pela instituição psiquiátrica da qual se sentia vítima. Ele vivia a reclusão de Rodez como uma tremenda injustiça e o trabalho sobre si próprio enformaria igualmente uma espécie de ritual para exorcizar o seu sofrimento no “asilo dos alienados”. É para se "defender" da destruição do internamento que Artaud trabalha intensamente no seu "atletismo afetivo”:

(...) je suis toujours ici en danger d'être traité en fou et en agité lorsque je travail ici, soit en gestes, soit en chants, soit en marches, soit en attitude à mon athlétisme affectif. C'est ce que j'ai dit au dr. Ferdière (...) mais comme je fais tout cela dans un asile d'aliénés un médecin peut se donner les gans de me traiter en fou (...); lui, ce médecin, qui a la collection de tous mes livres dans sa bibliothèque et qui, aimant par-dessous tout ma manière de déclamer Baudelaire ou Edgar Poe (...), n'a pu comprendre tout a un coup l'extension de cette déclamation à un ton de psalmodie scandée et incantatoire, n'a plus pu la comprendre et la supporter alors quelle est a la base de tout mon théâtre et de la danse du peyotl dont il s'est montré enthousiasmé de lire la description dans le Voyage au Pays des Tarahumaras.¹⁵³

Para Artaud, o trabalho sobre o sopro é a via para a cura. É o espaço onde coincidem a procura pessoal e a procura de uma arte da cena “outra”, uma arte das forças, que não se limita a imitar a vida mas que a refaz, a recria:

Or il y a dans le théâtre et son double un texte intitulé l'athlétisme affectif qui concerne les diverses manières d'appliquer le souffle humain, d'utiliser la respiration: inspiration et expiration, comme un creuset, a quoi se trouve attaché tout un système d'attitude et de geste, de placement et d'émissions de voix, de multiple façon de scander un texte, non seulement phrase par phrase ou mot par mot, mais syllabe par syllabe et lettre par lettre; ceci dans le but non de former un acteur mais de former un personnage d'homme, de recomposer mon organisme

¹⁵² Artaud, A. (1978). “Suppôts et Supplications”. *Œuvres Complètes XIV*. Paris: Gallimard. (pp. 30-31) [em De Marinis (1999). (p. 37)]

No artigo “Le théâtre et la science”, publicado em 1948 em *L'Arbalète*, n. 13. Artaud diz:

Or le corps a un souffle et un cri par lesquels il peut se prendre dans les bas-fonds décomposés de l'organisme et se transporter visiblement jusqu'à ces hauts plans rayonnants où le corps supérieur l'attend. / C'est une opération où dans les profondeurs du cri organique et du souffle lancé / passent tous les états du sang et des humeurs possibles, / tout le combat des échardes et esquilles du corps visible / avec les monstres faux du psychisme, / de la spiritualité, / et de la sensibilité. / [em De Marinis. (1999). (p. 56-57)]

¹⁵³ Artaud A. (1997). “Lettres de Rodez”. *Œuvres Complètes, IX*. Paris: Gallimard. (pp. 187-188). [em De Marinis, M. (1999). (pp. 58-59)]

*d'homme sur un plan au-dessus non du théâtre, mais de la vie jusqu'ici et depuis toujours engoncée dans une fausse conscience, dans cette sordide parodie de conscience qui forme le monde où vivons.*¹⁵⁴

Para Artaud, tratava-se de “forçar os suportes”, o corpo e a voz, no sentido de os conduzir ao seu limite e de os fazer chegar além mesmo das suas possibilidades, para escapar ao hábito e à inércia. Artaud luta contra o corpo e uma ordem anatômica que apreende como incompleta, limitadora, causa primeira da asfixia da potência primitiva do verdadeiro corpo. Refazer o corpo quer dizer devolver a vida à vida, reconectar-se com as suas forças, com as suas terríveis energias. A visão de um corpo sem órgãos corresponde, para Artaud, a uma forma de pensar e praticar o afastamento do uso representativo da língua e do corpo. A sua busca é a de um corpo intensivo, energético, que implica a quebra das barreiras anatômicas que condicionam e detêm a sua abertura:

*Or c'est l'homme qu'il faut maintenant se décider à émasculer [...] / En le faisant passer une fois de plus, mais la dernière, sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie. / L'homme est malade parce qu'il est mal construit. / Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement / dieu, / et avec dieu / ses organes. / Car liez-moi si vous le voulez, / mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. / Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. / Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers / comme dans le délire des bals musette / et cet envers sera son véritable endroit.*¹⁵⁵

1.3.1.4. CsO como *spatium*

Artaud constrói o corpo-sem-órgãos a partir do corpo empírico. O corpo de carne e de sangue, simultaneamente suporte e limite da sua insurreição criadora, é a cena sobre a qual Artaud arregia a luta contra a ordem anatômica que limita a abertura do corpo. José Gil propõe uma análise do corpo-sem-órgãos que é relevante para a nossa reflexão por

¹⁵⁴ Artaud, A. (1994). “Histoire vécue d'Artaud-Mômo”. *Œuvres Complètes XXVI*. Paris: Gallimard. (p. 103). [Em De Marinis. (1999). (p. 60)].

No livro do poeta Jacques Prevel, lemos: “*Je veux vivre, je ne veux plus faire semblant de vivre comme au théâtre. Je ne veux plus jamais sous quelque prétexte que se soit simuler un sentiment (...). Par le fait de la représentation scénique des terribles énergies sont définitivement anéanties.*” [Prevel J. (1979). *En compagnie d'Artaud*. Paris: Flammarion (p. 123). Em De Marinis, M. (1999). (p. 83).]

¹⁵⁵ Artaud, A. (1974). “Pour en finir avec le jugement de dieu”. *Œuvres complètes. XIII*. Paris: Gallimard (p. 104). [em De Marinis, M. (1999). (p. 79)]

varias razões: em primeiro lugar, para a tomada em consideração do corpo empírico na construção do CsO¹⁵⁶; em segundo, porque sugere pistas para compreender, como manter a linguagem das forças ligada aos caminhos da prática, e para pensar a tensão paradoxal entre análise e imersão, experiência e experimentação, no processo de formação do intérprete; finalmente, a descrição de Gil é também relevante porque liga o processo de construção do corpo-sem-órgãos (c-s-o em Gil) ao conceito deleuziano de spatium, estabelecendo assim uma continuidade entre a leitura da presença como diferença e a leitura da presença como "campo" ou "espacialidade sensível" à qual está dedicada a última secção do presente capítulo.

Começa-se sempre pelo corpo empírico, afirma Gil, mas na sua abordagem, o corpo-organismo, antes mesmo de ser um bloco cerrado que é preciso desfazer, apresenta-se como um processo em construção contínua: "O corpo próprio nunca é mais do que uma interpretação do corpo, pronta a desfazer-se. O corpo empírico, simplesmente empírico, não existe."¹⁵⁷ Mais do que isso, o corpo empírico é feito dos materiais que compõem o CsO:

Se dele partimos para construir o CsO, é porque é composto dos materiais mais aptos para entrarem na confecção desta matéria da qual é feito o CsO. (...) por outras palavras, o corpo dito "empírico" contém já, por pouco que atendamos aos níveis moleculares, todo o que é necessário para ser transformado num outro tipo de corpo e de espaço."¹⁵⁸

Como se desenrola esse processo? Como se articula a passagem? Mas, igualmente, que força alimenta a transformação da matéria de consciência, em matéria intensiva de contato e de contágio? Essa força, diz Gil, é o desejo. Pensar a construção do CsO é descrever a descoberta do desejo como força de agenciamento: "O desejo (...) cria composições; e este movimento abre-se em direção a outras composições, porque compor

¹⁵⁶ Gil, J. (2008). "O que é o corpo-sem-órgãos?". *O Imperceptível Devir da Imanência*, Lisboa: Relógio d'Água. (pp 181-197). A análise de Gil aprofunda um aspecto pouco considerado por Deleuze e Guattari no célebre capítulo de *Milles Plateaux*, "Comment se faire un corps sans organes". A esse respeito, Gil afirma: "(...) uma obscuridade permanece nas descrições de Deleuze-Guattari (...) o não "tratamento" do corpo empírico, na construção da superfície metafísica". E ainda: *É no fundo, o estatuto do "corpo empírico" que, em nosso entender, não recebe, na antologia deleuziana, um estatuto satisfatório: porque para construir o corpo-sem-órgãos, é necessário desfazer-se dos estratos sedimentados em que se encontra o corpo empírico, o que implica processos delicados (...) para transformar o empírico numa outra "matéria". A matéria do plano da imanência. Como agir, então, sobre o corpo empírico? O que é o "empírico", que permite a sua transformação em corpo intensivo.* (pp. 181-182).

¹⁵⁷ Idem, (p.185).

¹⁵⁸ Ibid.

significa agenciar, combinar-se, conectar-se a fim de melhor fluir.”¹⁵⁹ No seu caminho para a abertura, o desejo tem de fazer frente a três principais barreiras, também descritas por Deleuze e Guattari: em primeiro lugar, a barreira do organismo para o corpo, barreira essa que é preciso desagregar, decompor "en mettant en activité, et je dirai en activité paroxystique des membres, de ce formidable fétiche animé qu'est tout le corps"¹⁶⁰, como dizia Artaud; em segundo, a barreira da significação para o inconsciente, que é preciso desarticular com a experimentação; a terceira, a barreira da subjetivação para a consciência, que é preciso desfazer com o “nomadismo”.¹⁶¹ De seguida, no processo de transmutação do corpo empírico em CsO, Gil identifica três etapas ou estados de transformação da matéria-energia: uma primeira fase, negativa, assinalada pela desarticulação dos estratos que asseguram a organização do corpo empírico; uma segunda etapa, marcada pelo caos gerado pela dissolução das barreiras de partida (é a fase de intensificação do desejo: no caos, o desejo carrega-se)¹⁶²; uma terceira etapa assinalada pela progressiva transformação do caos em matéria intensiva, habitada por forças de contacto, de ligação, de agenciamento: "O CsO é feito duma matéria tal, que não pode ser ocupado, povoado senão por intensidades. Só as intensidades passam e circulam.”¹⁶³

¹⁵⁹ Idem, (p. 182).

¹⁶⁰ Artaud, A. (1948b). "Aliéner l'acteur". *L'Arbalète*, n. 3. (pp. 22-25) : "Le théâtre / est l'état / le lieu / le point / où saisir l'anatomie humaine, / et par elle guérir et régenter la vie. (...) c'est en mettant en activité, et je dirai en activité paroxystique des membres, comme les membres de ce formidable fétiche animé qu'est tout le corps / de tout un acteur, / qu'on peut voir / comme à nu, / la vie, / dans la transparence, dans la présence de ses forces premières-nées, de ses puissances inutilisées, / et qui n'ont pas encore servi, non, pas encore servi, à corriger une création anarchique dont le vrai théâtre était fait pour redresser les irascibles et pétulantes gravitations. – (...) Muscle après muscle / sur le corps de l'acteur méthodiquement traumatisé, on peut saisir le développement des impulsions universelles et sur lui-même les corriger." [em De Marinis, M. (1999). (p. 84)]

¹⁶¹ "Considérons les trois grandes strates par rapport à nous, c'est-à-dire celles qui nous ligotent le plus directement : l'organisme, la signifiante et la subjectivation. La surface d'organisine, l'angle de signifiante et d'interprétation, le point de subjectivation ou d'assujettissement. Tu seras organisé, tu seras un organisme, tu articuleras ton corps - sinon tu ne seras qu'un dépravé. Tu seras signifiant et signifié, interprète et interprété - sinon tu ne seras qu'un déviant. Tu seras sujet, et fixé comme tel, sujet d'énonciation rabattu sur un sujet d'énoncé - sinon tu ne seras qu'un vagabond. A l'ensemble des strates, le CsO oppose la désarticulation (ou les n articulations) comme propriété du plan de consistance, l'expérimentation comme opération sur ce plan ce plan (pas de signifiant, n'interprétez jamais!), le nomadisme comme mouvement (même sur place, bougez, ne cessez pas de bouger; voyage immobile, dés- subjectivation)." [Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Milles Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit. (pp. 197-198)]

¹⁶² É o espaço/fase que Gil define também como “zona”, o espaço dos primeiros agenciamentos do corpo com o mundo: "A zona paradoxal de hiperexcitabilidade, formada por intensidades divergentes, sustem os investimentos das forças que procuram conectar-se com as forças do mundo. (...) Aí o intenso caos afectivo começa a produzir traços, intensidades dirigidas, um começo de consistência no engendramento de agenciamentos." [Gil, J. (2004). "Abrir o corpo". *Corpo, Arte e Clínica*. Galli Fonseca T. M. e Engelman S. (org.). Porto Alegre: Ed.UFRGS. (pp. 9-10).

¹⁶³ Gil, J. (2008). (p. 184).

Esta é uma matéria tal que permite a forças heterogêneas coexistirem num mesmo campo, um campo que extravasa os estratos, que permite a livre intensificação da energia. É precisamente da relação entre os diversos tipos de forças, das possibilidades que elas têm de se unir e de se intensificar ao se contaminarem, que depende a consistência do campo: a matéria garante a consistência do campo, ao favorecer o agenciamento das forças. Essa matéria configura o campo a que Deleuze chama *spatium*:

(...) o encontro, o cruzamento e a composição do heterogêneo com o heterogêneo é uma condição primeira da criação da intensificação dos fluxos. Porque consistência significa ao mesmo tempo coexistência e combinação: para que haja consistência, é necessário que os elementos possam compor-se. É por isso que a matéria do c-s-o é tão importante. Como diz Deleuze: "O CsO faz passar intensidades, produ-las e distribui-as num spatium [profundidade topológica] ele próprio intensivo, inextenso."¹⁶⁴

O desejo produz uma matéria que transforma o corpo empírico em *spatium*. Uma matéria-energia, resultante da dissolução dos estratos (órgãos) e que transforma então o espaço interior do corpo, numa vastidão sem separações, ruturas, aposições, alimentada por um movimento contínuo de atração e absorção de forças e matérias: o desejo abre, portanto, o corpo feito de órgãos e de vísceras; a seguir, dilata o espaço-corpo assim criado, que é tomado por um movimento incessante de "assimilação": o mundo torna-se desejável, na medida em que se transforma em desejo.¹⁶⁵ Como se produz a dilatação deste novo espaço-corpo? Este novo espaço interno, afirma Gil, transborda para o espaço exterior, fundindo-se com a pele. O espaço-corpo criado penetra a pele pelo interior e transfere-lhe a sua matéria. A pele absorve as forças afetivas internas e transforma-se: a pele muda de natureza, crispa-se, dilata-se, transforma-se, procura tornar-se matéria de fluxo para novas intensidades."¹⁶⁶ A pele carrega-se. A membrana sutil que rodeia o corpo transforma-se num plano intensivo carregado afetivamente pelas forças internas. Na passagem de membrana a plano, a pele transforma igualmente o seu modo de agenciamento com o espaço exterior. O espaço exterior, feito de tempo cronológico e formas

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Idem, (p. 185).

¹⁶⁶ Idem, (p. 193).

e extensões mensuráveis, deixa de ser relevante do ponto de vista energético: a força atrativa da pele capta intensamente as forças que atravessam as formas e o espaço objetivos. A pele torna-se o limiar de contacto, de agenciamento, de fusão, entre os movimentos afetivos internos e os movimentos do espaço exterior:

A pele deixa de delimitar o corpo próprio, estende-se para além do espaço exterior deixando de situar-se dentro do espaço empírico objetivo. A reversão do interior no exterior, equivale portanto ao desaparecimento progressivo do interior. Todo se passa doravante na horizontal (embora já não existam coordenadas espaciais objetivas): o devir da matéria-corpo-pele transformá-la-á em CsO, onde circularão a onda e as forças recebidas do exterior.¹⁶⁷

José Gil voltará ao processo de “abertura do corpo”, em particular relacionando-o com o movimento do bailarino, às vezes enquanto “espaço do corpo”, outras enquanto “atmosfera”, outras ainda como “zona”. Na secção seguinte, proponho uma leitura da presença criadora do intérprete, com base em diferentes abordagens teóricas dessa espacialidade sensível, intensiva, lugar de convergência e fusão dos espaços interior e exterior do corpo.

1.3.1.5. Experiência vs Experimentação

O intérprete encontra-se numa posição paradoxal: o seu trabalho (a sua pesquisa) obriga-o a gerir constantemente análise e imersão, a situar-se entre o plano de experimentação (a vida que nos vive) e o plano da experiência (a experiência vivida e a reflexão sobre a experiência). Ele deve gerir dois estados de presença que parecem, à primeira vista, excluir-se um ao outro. Mesmo encarando o processo como uma evolução, uma passagem progressiva da experiência à experimentação, parece-me importante compreender quais poderiam ser os contornos do campo da experimentação no final do processo. É possível pensar numa experimentação vivida, comprovada? A experiência (o processo) dos intérpretes de dança ou teatro pode ser um exemplo do diálogo possível, entre experiência e experimentação? E, nesse caso, como e em que medida, esse processo em que o corpo material se implica, pode contribuir para pensar a vida sensível das forças entre presença e imanência? A vida sensível, que atravessa o corpo, pode ser vi-

¹⁶⁷ Ibid.

vida, mas não reconhecida, afirma Deleuze; uma potência de vida que podemos sentir em determinadas condições e sob determinadas formas (afeto, duração, encontro), mas que extravasa a consciência reflexiva. A fenomenologia é, em certa medida, ultrapassada pelo corpo intensivo e pela potencialidade e este "impasse epistemológico" parece-me muito interessante.

Que experiência, que sensibilidade, alimenta as brilhantes descrições que filósofos e artistas nos oferecem, deste campo intensivo de criação? Vários exemplos nos mostram como os artistas da cena instauram uma *convivência* com o fluxo sensível que alimenta o espaço da presença. Referem-se, muitas vezes, a um estado particular de passividade, de receção, de acolhimento, um não-fazer em ação, na ação.¹⁶⁸ Mas, como encarar estas descrições? Tratar-se-ão simplesmente de traços provisórios, fugazes, pequenas bóias no oceano em movimento do fluxo afetivo? Que papel podem estas descrições ter na captação do campo da presença como devir? Podem elas devolver à experiência aspetos da vida sensível, normalmente impercetíveis? Ou estaremos em presença de um outro fenómeno ainda, pelo qual, quanto mais se enriquece a consciência perceptiva do movimento, mais se dilata o horizonte do não vivido, ou do invivível? Ou seja, trata-se aqui, não de considerar o enriquecimento perceptivo como uma conquista progressiva da intencionalidade sobre a intensionalidade, mas, sobretudo, como a aprendizagem progressiva de uma convivência com a dimensão intensiva da vida sensível, uma potência, que permanece desconhecida, assumida *não já* enquanto falta, mas como um campo correlativo ao campo do experimentado, campo esse com o qual estamos, mesmo que inconscientemente, constantemente ligados. Em um dos seus textos sobre o “abrir do corpo” do bailarino, Gil fala da mudança de escala perceptiva (a passagem da macro à microscopia) convocada pelo toque manual. Um toque que, ao agir sobre o corpo concreto, penetra o sensível profundo, a fábrica que carrega intensivamente o corpo. O toque é a via de acesso às forças que agem sob as individualizações, às unidades insensíveis que fundam as percepções. Mas, como pensar esse encontro no interior do corpo? É um encontro que

¹⁶⁸ Podemos citar, por exemplo, Zarrilli, P. (2012). ‘...presence...’ as a question and emergent possibility: a case study from the performer’s perspective”. Giannachi G., Kaye N., Shanks M. (Eds.), *Archaeologies of Presence. Art, performance and persistence of being*. London and New York: Routledge. (pp. 119-152). Neste texto, Zarrilli alterna diferentes modos de descrição da sua presença em palco. É possível distinguir duas “positions de parole”: uma, na primeira pessoa, que relata desde o interior o devir da experiência, onde cada palavra é também uma forma de apanhar / captar / agarrar o tempo, nomeia atualizações, nomeia instantes de consciência e não de inconsciência; outra posição, que podemos chamar de segunda pessoa, descreve os gestos internos que permitem a abertura a um estado de escuta, paradoxalmente ligado à ideia de esquecimento e de abertura ao desconhecido.

nos dá acesso ao não percebido ou trata-se apenas de uma aproximação ao desconhecido? Dito de outra forma: o encontro desvela-nos o campo das forças afetivas ou torna o não-percebido, o insensível, ainda mais profundo, mais inacessível, isto é, mais aberto? Parafraseando Slavoj Žižek, passaremos de um estado em que não sabemos que não sabemos, para um outro, onde sabemos que não sabemos e que esta coisa que conhecemos mas que não conseguimos discernir tem evidentemente influência na nossa ação e na nossa vida em relação?¹⁶⁹ Os desafios teóricos colocados por estas questões são relevantes para o intérprete em formação. O corpo vivo deleuziano ultrapassa o corpo vivido da fenomenologia. A noção de força excede a noção de carne (*chair*). Para Deleuze, a experiência vivida limita a vida à experiência clara e ordenada, sem nunca integrar o caráter inteligível das forças. Como aponta Alian Beaulieu¹⁷⁰:

*La chair husserlienne demeure une expérience vécue et idéalement comprise. Parce qu'elle suppose l'existence d'un intime rapport solidement noué entre le corps et l'ordre du monde, le corps phénoménologique demeure insensible à l'activité des forces intensifiantes, c'est-à-dire à une modalité de la vie aux yeux de Deleuze bien plus déterminante et qui déborde l'organisation du corps et la faculté humaine de compréhension. La vie chaotique est trop intense pour qu'un être demeure indemne après qu'il fut traversé par elle.*¹⁷¹

Para Deleuze, é nos limites do corpo e nas margens da experiência quotidiana que flui a verdadeira potência da vida sensível. A noção de força excede a noção de carne e, sob este ponto de vista, o CsO é, para Deleuze, o exemplo de uma corporeidade alternativa à incarnação fenomenológica. Com o CsO, a faculdade de compreensão cede lugar à expressão de uma força de agenciamento, de contacto, de contágio, uma potência que se manifesta pela capacidade do corpo afetar e ser afetado de múltiplas formas.¹⁷²

¹⁶⁹ Žižek, S. (2004). *The reality of the Virtual*. Documentário realizado por Ben Wright, UK.

¹⁷⁰ Beaulieu, A. (2004). “L’incarnation phénoménologique à l’épreuve du “corps sans organes””. *Laval théologique et philosophique*, n. 60. (pp. 301-316). Acedido em Março 8, 2013. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/ltp/2004/v60/n2/010348ar.pdf>

¹⁷¹ Idem, (p. 305).

¹⁷² Idem, (p. 307).

1.3.2. A presença como espacialidade sensível

A minha abordagem prática da presença criadora como toque do corpo apoia-se na exploração do espaço que se desprende do encontro, mesmo à distância, dos corpos em presença. No trabalho, refiro-me a ele como “espaço da relação” ou “espaço do contacto”. É preciso considerar este espaço do ponto de vista intensivo, isto é, não tanto a partir daquilo que poderia significar pela forma e pela posição dos corpos no espaço em cada momento, mas antes como campo de forças gerado pelo contacto dos corpos, inclusive, inconscientemente. É a partir do reconhecimento deste campo, que se desenvolve a minha pesquisa pedagógica sobre a presença como diferença. Na prática, gestos muito simples são suficientes para começar a captar este campo. Nas aulas, por exemplo, em particular nos momentos em que estamos a refletir juntos sobre o trabalho (momentos sem consciência do espetador), peço a um intérprete para mudar ligeiramente de posição em relação ao grupo, mantendo a mesma qualidade de escuta perante o que está a ser dito. Ao mudar de lugar, procurando manter a mesma qualidade de contacto, é possível sentir, por contraste, o espaço da relação mudar. Insisto, o que muda não é a leitura da configuração dos corpos no espaço, mas a consistência intensiva do espaço do contacto, isto é, o movimento do contacto no campo. O reconhecimento da mudança é anunciado por uma modulação tónica, normalmente impercetível, que se produz no corpo e que regista a nova sintonia entre o contacto e o espaço da relação. Esta modulação tónica responde ao desejo de tocar. A intenção de manter a mesma qualidade de contacto, enquanto se muda de lugar, torna mais perceptível este processo que, no entanto, se produz continuamente e muito eficazmente, mesmo para além da consciência reflexiva. Este desejo de contacto é imanente ao corpo enquanto estrutura afetiva. Contudo, embora o reconhecimento deste espaço auto-afetivo não seja imediato, tenho constatado que, o facto de o abordar conscientemente produz uma intensificação do poder de contacto entre os corpos. Isto é, após uma primeira fase de dificuldade, o intérprete começa a reconhecer mais claramente as modulações tónicas que acompanham as reconfigurações intensivas do espaço do contacto. O reconhecimento, embora possa parecer inibidor num primeiro momento (perda da espontaneidade ou da inconsciência), revela-se, depois, potenciador da força orientadora do espaço da relação. Trata-se de um momento importante na experiência de formação do intérprete, porque o trabalho de

reconhecimento não implica a passagem de uma posição passiva a uma nova, mais ativa: este reconhecimento baseia-se numa prática que conserva e cultiva uma certa passividade, como condição de acesso à sintonia. Isto é, saber que uma nova configuração do espaço do contacto vai gerar uma modulação tónica interna, não quer dizer que o interprete “vá fazer” esta modulação tónica: quer apenas dizer, deixar acontecer uma mudança que eu sei que se vai produzir. Trata-se de um gesto importante, porque é esta atitude, este não-fazer recetivo, que permite passar, progressivamente, do reconhecimento dos momentos de incorporação da sintonia, ao reconhecimento do próprio fluir contínuo do espaço da relação: mesmo na imobilidade dos corpos.

A secção que se segue é uma exploração deste campo, à luz das noções de *ambiência* do coreógrafo japonês Yoshio Amagatzu, de *atmosfera* do filósofo português José Gil, de *sincronia* de Jerzy Grotowski, entre outros; noções que me permitem conectar a presença criadora, ao contacto imediato do intérprete com uma espacialidade sensível, lugar de convergência e de fusão dos espaços interior e exterior do corpo.

1.3.2.1. *Ambiance*

O coreógrafo japonês Y. Amagatzu define a *ambiance* da seguinte forma:

*“Le lieu, juste avant la danse. Le théâtre fut d’abord en plein air, configuré selon la topographie du lieu. Son “ambiance”, sa temporalité propre, il les tient du lieu qui ordonne leur transformation au mouvement de la nature. Chaque théâtre en plein air est un lieu aux caractéristiques propres et, en un sens, sa différence, sa spécificité n’apparaît que lorsque s’y rendent et s’y assemblent ceux qui sont venus voir et ceux qui sont venus montrer.”*¹⁷³

O autor menciona o “lugar” antes da expressão. Um lugar que se exprime por uma ambiência, para cuja emergência os sujeitos contribuem. Cada ambiência, diz Amagatzu, se caracteriza por uma temporalidade específica, uma dinâmica particular, um movimento que traça o seu devir. Isto é: qualquer ambiência está em constante mutação e esta transformação observa temporalidades específicas. A ambiência exprime-se por um movimento de atualização; melhor: a ambiência é este movimento. Ao mesmo tempo, esta é descrita por Amagatzu como uma espécie de doação autónoma, imanente ao encontro,

¹⁷³ Amagatzu, Y. (2000). *Dialogue avec la gravité*. Paris: Actes Sud. (p. 38).

independente do facto de os sujeitos se percecionarem conscientemente a si próprios numa ambiência. Este aspeto faz da ambiência um fenómeno interessante para o intérprete explorar: como, e de que forma, a ambiência, concebida como uma doação espontânea, na qual se está constantemente imerso, pode tornar-se um espaço de experiência vivida, um acontecimento a *explorar* pelo intérprete? Nesta abordagem, interessam-me particularmente as condições de experimentação do *performer*, desta espacialidade emergente – e os efeitos dessa “adesão perceptiva” na sua presença cénica.

1.3.2.2. *Ambiances situées*: a abordagem de Jean-Paul Thibaud¹⁷⁴.

Jean-Paul Thibaud estuda aquelas que chama *ambiances situées* (ambiências situadas), e interessa-se pela maneira como a ambiência age e orienta a ação dos sujeitos no espaço. No seu estudo, o autor começa por descrever a ambiência como uma espacialidade que “engloba”: “on peut être dans une ambiance mais jamais face à elle”, referindo que não a podemos limitar:

(...) *l’ambiance privilégie l’immersion sur le rapport de face-à-face, place le sujet percevant au sein du monde qu’il perçoit et nous met d’emblée en contact avec la globalité d’une situation sans que l’on puisse pointer du doigt précisément les éléments qui lui confèrent sa qualité distinctive.*¹⁷⁵

A ambiência, sublinha ainda, tem um caráter atmosférico e é um fenómeno da ordem do sentir, na medida em que nos dá sempre o sentimento difuso, global, de uma espacialidade irreduzível aos elementos que a fazem emergir, tomados singularmente. Não sentimos uma ambiência da mesma forma que percecionamos objetos e eventos. A ambiência manifesta-se afetivamente e este impacto primeiro precede e orienta o reconhecimento do lugar de onde se age; “l’ambiance est ressentie avant d’être pensée”¹⁷⁶, e este sentir corresponde a um modo de comunicação global e imediato: “En deçà d’un rapport

¹⁷⁴ Jean-Paul Thibaud é investigador do CNRS no Laboratório Cresson UMR, École Nationale Supérieure d’Architecture de Grenoble / www.cresson.archi.fr. O seu domínio de investigação diz respeito à teoria dos ambientes urbanos, à cultura e etnografia sensível dos espaços públicos, às metodologias qualitativas *in situ*. O estudo a que aqui faço referência é: Thibaud, J.-P. (2004). “De la qualité diffuse aux ambiances situées”. *La croyance de l’enquête*. Paris : Editions de l’EHESS – Raisons Pratiques, 227-253.

¹⁷⁵ Idem, (p. 234).

¹⁷⁶ Idem, (p. 240).

de connaissance ou de représentation, l'ambiance relève plutôt de la présence au monde. Elle engage à la fois la manière dont nous nous sentons dans le monde et la façon dont nous le ressentons".¹⁷⁷ Thibaud refere-se à dinâmica emergente da ambiência, sempre instável e caracterizada por fases que se sucedem e se articulam umas dentro de outras. Um fluxo, no entanto, marcado no seu fluir por uma invariância, que permite ler o seu movimento enquanto devir, e não apenas enquanto simples transformação do espaço. A ambiência tende, não a "mudar", mas a "diferir" continuamente de si mesma; ela contém, em si, uma invariante, e é esta "resistência" que *move* o seu devir:

(...) quand nous disons qu'une ambiance "s'installe", (...) "se désagrège" ou "se détériore", nous ne révélons pas seulement son caractère temporel, nous soulignons aussi le fait qu'elle émerge et se développe dans un certain sens et selon une orientation déterminée. [...] L'ambiance primitivement est un océan mouvant. Elle est le devenir".¹⁷⁸

A ambiência influencia a ação dos sujeitos. Thibaud descreve-a como uma força que "met le corps dans un certain état de tension"¹⁷⁹, orientando a nossas intenções de ação. Qualquer ambiência exprime um potencial de ação que "convoque le plan du mouvement du point de vue de son impulsion à agir"¹⁸⁰. Segundo o autor, por se situar, justamente, ao nível do pré-reflexivo da experiência, ela permite pensar de uma outra forma a ação, não apenas do ponto de vista do que ela desencadeia ativamente, mas focando-se na "*arrière-scène*", nos bastidores perceptivos do corpo em movimento, no lugar onde a ação se *gesta*, antes de se desenvolver no espaço visível. Na ambiência, espaço e sensibilidade interna refletem-se imediatamente um no outro, numa reciprocidade vivida e sustentada impressivamente pelo corpo, a um nível impulsivo. O autor importa de John Dewey a noção de *impulsão*, que corresponderia à tendência geral do organismo para procurar e garantir a unidade interna do mundo envolvente.¹⁸¹ Thibaud aproxima-se,

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Idem, (p. 236).

¹⁷⁹ Idem, (p. 246)

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Dewey, J. (1980) [1934]. *Art as Experience*. New York: Perigee Books: "Every experience, of slight or tremendous import begins with an impulsion, rather as an impulsion. I say "impulsion" rather than "impulse." An impulse is specialized and particular; it is, even when instinctive, simply a part of the mechanism involved in a more complete adaptation with environment. "Impulsion" designates a movement outward and forward of the whole organism to which special impulse are auxiliary." (p. 58)

assim, da noção de *pré-movimento*, avançada por Hubert Godard para descrever o fundo perceptivo onde se *gesta* o diálogo tácito entre o corpo e o espaço que o envolve. Em entrevista a Patricia Kuypers¹⁸², Godard sublinha a importância da relação com o espaço, na sua pesquisa sobre o pré-movimento:

*La première phase de toute perception et de tout geste consiste en une prise de repères dans l'espace. La manière dont je vais m'orienter va dicter la qualité du geste qui va suivre.*¹⁸³

e ainda :

*Il n'y a pas un dedans et un dehors, le corps et l'espace. L'espace est d'emblée pris dans la phénoménologie de sa construction imaginaire. On ne peut pas séparer le corps de la dynamique qui construit l'espace.*¹⁸⁴

Este espaço, afirma Godard, é um espaço de ação que define como a "toile de fond à l'ensemble des coordinations, des perceptions, et donc de l'expressivité."¹⁸⁵ Podemos encarar esse fundo perceptivo, não apenas como um movimento antes do movimento, mas também como um movimento *no* movimento, uma *mouvance* interna ao movimento visível do corpo no espaço. Uma movimentação de fundo, constituída por orientações virtuais do corpo (intensionalidades), na sua relação imediata com o mundo. Godard assinala que este fundo perceptivo, antes mesmo de se ativar em resposta a um estímulo motor, está já animado por uma atividade flutuante da matéria do corpo:

*Tout bouge à l'intérieur du corps, même les muscles bougent avant qu'ils ne soient innervés, il y a un mouvement inhérent au muscle, entre 8 hertz et 12 hertz, qu'on appelle une contraction myogénique, qui se produit même avant que ce muscle ait été rejoint par un motoneurone. (...) il y a une multitude de mouvements dans le corps et le corps a besoin de cette activité pour initier un mouvement. Ce serait trop compliqué pour l'organisme de se mettre en branle sans cette activité fluctuante déjà en route.*¹⁸⁶

¹⁸² Kuypers, P. (2006). "Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard". *Scientifiquement danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*. Bruxelles: Nouvelles de Danse, n. 53, (pp. 56-75).

¹⁸³ Idem, (p. 60).

¹⁸⁴ Idem, (p. 65).

¹⁸⁵ Idem, (p. 67).

¹⁸⁶ Idem, (p. 61).

Considerando o caráter difuso e englobante da ambiência, Thibaud clarifica de que modo, concretamente, este impulso para agir se organiza sobre o plano perceptivo. Thibaud recorre então ao conceito de “formant” (formante) de Grégoire Chelkoff ¹⁸⁷, que traz uma reflexão importante sobre a relação entre as distintas modalidades sensoriais, na percepção da ambiência. O “formant” designa “la forme en train de se faire”, o vir a ser do ambiente: o contacto com esta *mouvance* solicita uma sinergia perceptiva, a que Chelkoff dá o nome de "unidade sensível" (*unité sensible*), que é caracterizada pela associação das diferentes faculdades sensoriais que agem juntas e segundo uma "coerência comum". Esta coerência é concebida como uma espécie de regra de variação nas transformações sensíveis que são percecionadas. Os sentidos põem-se de acordo numa invariante e esta sintonia dá lugar ao formante que, por sua vez, solicita uma nova sinergia perceptiva, da qual emerge uma nova configuração do formante. O formante configura uma unidade de ambiência percecionada como um campo de forças em mutação, por via de diferentes registos sensoriais.¹⁸⁸ A ambiência age no conjunto dos sentidos, sobre um fundo perceptivo primitivo, onde a fronteira entre as distintas modalidades sensoriais desaparece. O ambiente age sobre a corporeidade da percepção. Basile Doganis explica:

*On regarde avec les yeux, mais aussi avec la peau, et les oreilles. (...) Il n'y a pas d'exclusion mutuelle des sens les uns par rapport aux autres, la sensation se fait sur plusieurs canaux sensoriels simultanément, de façon polyphonique (...). La vue n'exclut pas le toucher et l'ouïe, ni la "sensation" n'exclut la "réflexion" et le calcul. Et dans tous les cas, aux différents organes sensoriels sollicités se superpose ou se surajoute une sorte de sensation globale, proprioceptive, qui fait des sensations particulières et ponctuelles de simples centres relatifs, provisoires et fluctuants.*¹⁸⁹

¹⁸⁷ Grégoire Chelkoff ensina na Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble e é investigador no Laboratoire Cresson UMR 1563 Ambiances architecturales et urbaines, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble / www.cresson.archi.fr

¹⁸⁸ Chelkoff, G. (2005). *Approche écologique de l'environnement et conception architecturale. Dispositif architectural, formants d'ambiance, potentiels d'action*, support de cours du D.E.A. sur les ambiances architecturales et urbaines. Laboratoire Cresson. Acedido em Abril 9, 2009. Disponível em: <http://www.cresson.archi.fr/ENS/ENSdea.html>

¹⁸⁹ Doganis, B. (2006). (p. 160).

Na sua investigação, Thibaud associa a análise teórica à exploração vivida das ambiências,¹⁹⁰ abordagem esta que me parece interessante, em particular, naquilo que supõe em termos de experimentação para os intérpretes. Se a nossa presença contribui para a emergência da ambiência, como gerir imersão e análise? Como gerir a nossa presença em relação à ambiência, de modo a não interferir com a sua dinâmica emergente? Quais as competências perceptivas subjacentes a essa qualidade de presença? Estas perguntas colocam-se justamente em relação ao intérprete e ao seu trabalho sobre a presença - uma presença ligada ao desenvolvimento de uma atitude atencional paradoxal, simultaneamente presente e passiva, atenta e não direcionada, aberta a acolher o presente em movimento.

1.3.2.3. Sintonia

Em *Attunement through the body*, um estudo sobre os filósofos japoneses Ichikawa Hiroshi e Yosuo Yuasa, Shigenori Nagatomo¹⁹¹ analisa a relação que liga o indivíduo à sua “ambiência de vida” (*live ambiance*), descrita pelo autor como uma espacialidade paradoxal, simultaneamente interior e exterior aos sujeitos.¹⁹² O autor fala da competência perceptiva dos sujeitos, enquanto elemento que determina o grau de “implicação” (*engagement*), e de “sintonia” (*attunement*) que estes podem estabelecer com a sua ambiência de vida. O conceito de sintonia dá conta da maneira como os sujeitos se ligam à sua

¹⁹⁰ Thibaud, J.-P. (2006). *La perception en mouvement, Méthodologies générales d'enquête*, support de cours du D.E.A. sur les ambiances architecturales et urbaines. Laboratoire Cresson. Acedido em Junho 4 de 2010. Disponível em <http://www.cresson.archi.fr/ENS/ENSdea.html>

¹⁹¹ Nagatomo, S. (1992). *Attunement through the body*. New York: State University of New York Press.

¹⁹² Se a reflexão de Thibaud sobre a ambiência começa pelo espaço, a de Nagatomo inicia-se na relação dos sujeitos com a sua *ambiência de vida*. A espacialidade evocada por Nagatomo não é exatamente a mesma que é descrita por Thibaud. É preciso inscrever a reflexão de Nagatomo no quadro filosófico, ético e cultural japonês onde as noções do sujeito ou de *self* não têm consistência se tomadas enquanto isoladas, separadas do contexto que as contém. O sujeito é sempre entendido em função da sua relação com a sua ambiência de vida. O filósofo japonês Tetzuro Watsuji, autor nos anos '30 de um dos textos fundamentais da filosofia ética japonesa, *Fudo*, exprimiu pelo conceito de *aidagara* (“estar entre”, ou “entre dois”) a relação de co-determinação, de inter-dependência, que liga sujeito e ambiente de vida. Y. Arisaka explica que, na língua japonesa contemporânea, existem mais de quinze maneiras de dizer “eu” dependendo do género, idade, estatuto social, situação, níveis de formalidade e de combinações variáveis de todos esses elementos: “*In any given social situation (private, informal or official) one must know the appropriate term by which to refer to oneself, given the situation one finds oneself in. (...) One's self-identity necessarily is highly context-dependent, and one tends to perceive oneself always in relation to those around her and the social situation which would define her 'place' in the overall transaction. It is linguistically transparent that the self is always a self-in-a-situation and a self-with-another in speaking Japanese.*” [Arisaka, Y. (2001). “The ontological co-emergence of ‘self and other’ in Japanese philosophy”. *Journal of Consciousness Studies*, 8, No. 5-7. “Between Ourselves, Second-Person Issues in the Study of Consciousness”. Evan Thompson (ed.). USA-UK: Imprint Academic, (pp. 197-208)]

ambiência de vida: a sintonia é o elemento que une. A noção de *engagement* refere-se a uma implicação particular, associada paradoxalmente a uma ideia de *não fazer* (*doing nothing*): o *engagement* de Nagatomo é uma propensão para o contacto, tendo como fundo a passividade:

*What then is the experiential momentum that gives rise to attunement? Such a momentum, I submit, is a coming-together between the personal body and his/her living ambience. (...) coming and together are not separate momenta, (...). When an attunement obtains, both coming and together occur with one stroke. They are an inseparable momentum for the experiential correlate to attunement.*¹⁹³

A sintonia não é então apenas o elemento que conecta, mas também o *meio* que emerge do contacto e que acolhe a ligação sujeito-ambiência de vida, ambos unidos na mesma emergência. Em Nagatomo, ambiência e sintonia são praticamente sinónimos, configurando-se enquanto espaço concreto de experimentação. A análise de Nagatomo não se limita à relação quotidiana do sujeito à ambiência, e chega a dar à noção de sintonia os contornos concretos de uma competência perceptiva que pode ser desenvolvida. Isto é, a sintonia está lá, disponível para emergir, mas esta emergência terá diferentes graus de harmonização em função da consciência perceptiva (*engagement*) do sujeito: "In fact, this coming-together is a necessary condition for somatic knowing, which refers to a mode of somatic engagement, that is, how a particular personal body is oriented to the living ambience, and how he or she has mastered his or her orientation to it."¹⁹⁴ A experiência da sintonia tem, em Nagatomo, um carácter evolutivo, pode enriquecer-se com a experiência. O autor chega a propor mesmo uma "*stratification of engagement*", distinguindo níveis diferentes de engajamento em relação com diversos graus de integração somática (consciência do corpo), que se traduziriam em diferentes qualidades de abertura, de aderência, de porosidade do corpo ao ambiente e vice-versa:

*A manner or modality of engagement may alternatively be conceived of as indicative of an "orientation-towards" which the personal body assumes in relating itself to the living ambience. Orientation-towards indicates a locus from which the personal body engages, and is engaged by the living ambience.*¹⁹⁵

¹⁹³ Nagatomo, Y. (1992). (p. 198).

¹⁹⁴ Idem, (p. 201).

¹⁹⁵ Idem, (p. 223).

A noção de sintonia caracteriza a ambiência e a consciência do corpo como campos correlativos, co-emergentes e co-evolutivos. As suas amplitudes e intensidades estão ligadas ao grau de competência somática (*somatic knowing*) do sujeito e esta competência opera de uma maneira particular, passiva antes que ativa, e que leva o sujeito a estabelecer uma relação sempre mais fina e inteligível com os efeitos da relação perceptiva com o silêncio e a pausa. A ligação perceptiva com o ambiente assenta na capacidade de “deixar emergir”, de “deixar vir”. Esta competência é aquilo que Nagatomo define como “campo somático”, o lugar da *awareness* que gera uma espacialidade intensiva própria:

Take an instance of a master dancer performing his/her dance. We do not identify him/her with the physical delineation of his or her body when he/she performs. (...) His/her engaging performance creates his/her own spatiality and temporality-spatiality through the movement of his/her body and temporality through the rhythm that the movement creates. (...) Each person creates his/her own temporality and spatiality, and experientially, there is no single objective time and space. That is to say, there is a multiplicity and multidimensionality of temporality and spatiality which the person creates, the scope and depth of which naturally is reflective of the kind of attunement which obtains in a particular somatic field.¹⁹⁶

A consciência do corpo não inventa o espaço, ela preenche intensivamente o espaço objetivo da relação. A “ambiência vivida” situa-se nesse espaço de reciprocidade. A experiência somática dilata a capacidade de ligação à ambiência e, simetricamente, a consistência sensível da ambiência é determinada pela amplitude perceptiva desse acolhimento. O campo somático modula o processo de sintonia que integra dois “gestos” aparentemente opostos: o “contacto” e o “não fazer”. A sintonia (*attunement*) delinea-se então como uma atividade que assenta numa espécie de *neutralidade ativa*. A eficácia prática desta atividade depende da competência perceptiva do sujeito (*somatic knowing*), que consiste na capacidade de estar orientado para uma afinação que é preciso deixar emergir “espontaneamente”. Esta competência, afirma Nagatomo, é um saber do corpo, um *somatic engagement*, e que Basile Doganis descreve assim:

Le processus fondé sur la réceptivité active, le “lâcher-prise”, l’abandon actif et la présence détendue, tende a révéler que la

¹⁹⁶ Idem, (p. 206).

“force” ou la maîtrise consistent donc plutôt à savoir se fondre et s’intégrer habilement dans un système de courants et de flux préexistants, qui tiendront lieu de force, plutôt que de la faire surgir de sa seule volonté. ¹⁹⁷

1.3.2.4. Atmosfera

O filósofo José Gil descreve como *atmosfera* um fenómeno muito próximo do que Amagatzu chama ambiência.¹⁹⁸ A atmosfera, afirma Gil, é uma espacialidade intensiva, que não se limita a acolher os corpos, a envolvê-los, colocando-os antes em contacto, em ressonância em comunicação entre si, mesmo se à distância. Tal como Thibaud, Gil fala de um campo de forças que contagia os corpos, que os penetra e os transforma. É um campo, especifica Gil, que não devemos confundir, nem com um contexto, nem com uma situação; a atmosfera não significa, nada nela há a descodificar ou isolar, ela escapa a qualquer redução:

*A atmosfera não é um contexto, não constitui um conjunto de objetos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças. É, por conseguinte, infra-semiótica e interior-exterior aos corpos. Digamos que os penetra inteiramente: neste sentido, é mais que um meio, faz parte dos corpos.*¹⁹⁹

A atmosfera faz parte dos corpos. Com Gil, a abordagem a esta espacialidade sensível pressupõe uma mudança de ângulo. Enquanto para Thibaud, a reflexão partia do espaço, para posteriormente se recentrar na reciprocidade do corpo com o ambiente (o corpo impelido a agir), com Gil podemos encarar a atmosfera quase como uma secreção do corpo, como o resultado da reversão da consciência do corpo (consciência não intencional) no espaço objetivo da relação: “ Os corpos exalam um espaço (o espaço do corpo) e todo o contexto dos objetos se acha assim modificado, carregando-se o espaço objetivo de forças (...).”²⁰⁰ O espaço objetivo carrega-se de forças e transforma-se em campo afetivo de agenciamentos, e contágios. Mas, nós vivemos estas forças, somos atravessa-

¹⁹⁷ Doganis, B. (2006). (p. 47).

¹⁹⁸ Gil, J. (2001). *Movimento Total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água.

¹⁹⁹ Idem, (pp. 146-147).

²⁰⁰ Idem. (p. 147)

dos por elas, sem as vermos. Gil refere-se a elas como algo que se nos oferece sob a forma de uma “impresença”, como um “inconsciente no interior do visível.”²⁰¹

*A atmosfera resulta da invasão da consciência pelo inconsciente; no mesmo acto, é o espaço do corpo - esse prolongamento do corpo no espaço - que se emprenha de forças inconscientes. A atmosfera não se limita portanto a consciência, habita o exterior dos corpos condicionando a sua acção (...).*²⁰²

A atmosfera de Gil é o inconsciente do corpo que se espacializa, que envolve o corpo e o penetra, intensificando-o ainda mais na sua porosidade e no seu poder de contágio: “a atmosfera liberta forças inconscientes, açotadas no fundo dos corpos, que têm a sua maneira própria de dizer o sentido (sem recurso a representações).”²⁰³ Isto porque esta espacialidade que envolve os corpos tem um “tónus” próprio, uma força de orientação, com um impacto ao mesmo tempo difuso e específico sobre a tendência para agir, dos sujeitos que nela estão imersos. A atmosfera é feita de turbilhões de pequenas percepções, mas neste campo em contínua flutuação, pressente-se uma direção, uma tendência sentida de forma imediata pelos corpos:

*Na verdade, é o corpo que "percebe" a atmosfera, sua densidade, sua porosidade, sua rarefação, seu teor de acolhimento ou de exclusão, sua velocidade de transformação, sua rugosidade ou, às vezes, seu aveludado que nos atrai como uma doença. Se o corpo percebe todas essas modulações da força é porque está aberto, ou seja, suas próprias forças entraram em contato com as forças da atmosfera. Pois a atmosfera induz à abertura dos corpos, convidando à osmose. Ela constitui um meio que impregna imediatamente os corpos, quebrando a barreira que separa o interior do exterior, um corpo de outro corpo, os corpos e as coisas.*²⁰⁴

Mas de que modo, concretamente, se produz essa reversão do inconsciente do corpo no espaço da relação? Em um dos capítulos do seu livro *Movimento Total*, Gil refere-se ao toque da mão: “É preciso pensar no espaço entre as vértebras. Pensar nele no preciso momento em que os dedos do par massajam lentamente os ossos da coluna, delimitando os seus contornos sob a pele. (...)”²⁰⁵ Gil introduz o toque como um dos gestos que po-

²⁰¹ Idem, (p. 154).

²⁰² Idem, (p. 147).

²⁰³ Idem, (p. 148).

²⁰⁴ Idem, (p. 27).

²⁰⁵ Idem, pp. (172-173).

dem desencadear a reversão, conferindo-lhe o papel de conduzir a “abertura para trás” da consciência, uma abertura no sentido do corpo, antes mesmo de no sentido do mundo: "Perdendo progressivamente os seus pontos de referência exteriores, a consciência do corpo concentra-se nas impressões tácteis; desposa inteiramente as sensações, mergulha nelas, afunda-se nelas com força; de súbito ganha uma nova clareza."²⁰⁶ Quando a consciência se dirige ao corpo, a matéria do corpo age sobre a consciência com o dinamismo que lhe é característico. A "abertura para trás", afirma Gil, implica uma mudança de escala da percepção. A consciência é tocada pelos movimentos subtis que animam a matéria do corpo, desposando-os, integrando-os no seu próprio movimento: "a consciência do corpo é ante tudo impregnação da consciência pelo corpo".²⁰⁷ A consciência do corpo não percebe o corpo: ela percebe-se a si mesma *pelo* corpo. A *impregnação* dos movimentos de consciência, pelos movimentos do corpo, afirma Gil, é sentida “espacialmente” pelo intérprete, como uma abertura a uma “zona” expansiva, lugar da ligação imediata ao mundo:

*Mergulhando no corpo, a consciência abre-se ao mundo; já não como “consciência de alguma coisa”, (...) não pondo um objecto diante de si, mas como adesão imediata ao mundo, como contacto e contágio com as forças do mundo. A consciência do mundo abre-se ao mundo graças ao corpo. Por sua vez, o corpo abre-se e multiplica as suas conexões com o mundo.*²⁰⁸

O espaço “dos primeiros agenciamentos do corpo com o mundo”²⁰⁹ é, assim, um espaço paradoxal de expansão do corpo próprio, um espaço a que Gil dá o nome de “zona”. Na zona, o corpo já não percebe coisas, mas fluxos de intensidade. Percebemos o mundo afetivamente e já não através do olhar dos olhos, já não através da audição dos ouvidos. Uma espécie de percepção global absorve as sensações particulares, que se transformam em simples centros provisórios e flutuantes, como assinala Doganis. Os sentidos fundem-se "tornando-se o corpo inteiro, com a pele que o cobre e o traz ao exterior, com o

²⁰⁶ Idem, (p. 173).

²⁰⁷ Gil, J. (2004). “Abrir o corpo”. *Corpo, Arte e Clínica*. Galli Fonseca T. M. e Engelman S. (org.). Porto Alegre: Ed.UFRGS. (pp 13-18)

²⁰⁸ Gil, J. (2001). (p. 177-178).

²⁰⁹ Gil, J. (2004). (p. 10).

seu movimento, os seus membros e articulações que contribuem directamente para a percepção do mundo, como que um órgão único perceptivo.”²¹⁰ E ainda:

Se há consciência do mundo e percepção, é porque o ponto de vista está e não está no espaço – ou melhor, é num outro tipo de espaço que se “situa”. Em segundo lugar, esse outro espaço define uma linha de fronteira entre o interior e o exterior, de tal modo que seria impossível perceber o mundo se se não percepcionasse ao mesmo tempo parcialmente o corpo. Vemos o mundo do exterior do interior, da zona de fronteira que separa o nosso corpo do espaço que o rodeia. Isso faz de toda a zona fronteira, a pele, uma consciência – como se víssemos o mundo a partir de cada ponto da nossa pele; (...).²¹¹

1.3.2.5. Sincronia

Com a noção de *presença radical*, que Ficher-Lichte usa para dar conta da pesquisa de Grotowski sobre o processo orgânico do intérprete, abrimos esta segunda parte dedicada ao conceito de *diferença* enquanto ferramenta teórica, para refletir a presença como devir. Ao abordar a pesquisa de Grotowski, descobrem-se ligações significativas com as ideias que temos vindo a desenvolver até agora. Em primeiro lugar, a centralidade da experiência direta no processo de “abertura do corpo”. É bem conhecida a importância da prática quotidiana do corpo, na abordagem grotowskiana do intérprete enquanto catalisador do encontro performativo e na sua visão da *arte como veículo*, ideia esta que o levará, finalmente, a desvincular o processo criativo do intérprete do espetáculo. Sob este ponto de vista, uma parte importante das reflexões práticas de Grotowski sobre a presença criadora relaciona-se com os conceitos de “consciência transparente” e de “sincronia” que também na sua abordagem assumem uma dimensão essencialmente espacial:

"I nostri sensi sono come ricoperti da una membrana, che ci divide dalla percezione diretta. Abbiamo due muri : uno dentro di noi, le energie tagliate fuori, l'altro davanti a noi : la percezione diretta bloccata. Ma in realtà questi due blocchi sono un blocco solo. E quando nell'azione ci facciamo strada attraverso di essi, agendo organicamente con noi stessi, allora è difficile dire se noi siamo in sincronia col mondo dato della percezione

²¹⁰ Idem, (p. 9).

²¹¹ Ibid.

sensoriale, o se il mondo è in sincronia con noi. Semplicemente c'è sincronia."²¹²

No âmbito de um seminário dedicado às técnicas originárias do ator, lecionado na Università "La Sapienza" de Roma, Grotowski aborda o processo orgânico do intérprete, a partir da análise de diferentes práticas rituais, sob uma perspectiva transcultural.²¹³ Na sua análise, Grotowski refere-se frequentemente às práticas rituais que implicam estados de possessão e de transe, para descrever as especificidades do processo orgânico “de quem conduz a ação” (ou que é conduzido por ela), em cada contexto.²¹⁴ Neste âmbito, ele distingue entre um tipo de transe, no qual a pessoa implicada mantém um certo grau de vigilância e um outro onde, uma vez concluída a ação, a pessoa parece ter esquecido tudo. Grotowski interessa-se em particular pelo primeiro, aquele onde um certo estado de lucidez acompanha a pessoa na sua imersão. Em todo o caso, Grotowski refere-se ao transe com alguma prudência; ele diz que, no Ocidente, quando ele precisa de se referir a uma certa qualidade de abertura, próxima da que se experimenta em determinadas formas de transe, ele prefere falar simplesmente de atenção. Grotowski fala de uma qualidade particular de consciência que denomina como *transparente*, e que define como o estado ou o espaço onde o intérprete se encontra em sintonia “doce” com tudo o que o rodeia: "si può dire che egli ha una coscienza trasparente, che in maniera dolce reagisce a tutto ciò che accade. Se una piccola cosa cambia nel suo partner, in maniera estremamente naturale cambia anche lui."²¹⁵ O espaço da presença torna-se um campo afetivo de contágio “natural” entre os elementos que o integram e os que o envolvem. Grotowski fala de uma consciência calma e vigilante, que coincide com a consciência transparente e que acolhe os pensamentos e as emoções que se movimentam no interior dessa espacialidade:

²¹² Grotowski, J. (1982). *Tecniche originarie dell'attore*. L. Tinti (org.) Dispense dell'Istituto del teatro e dello spettacolo dell'Università di Roma. (p. 15).

²¹³ A reflexão levada a cabo por Grotowski atravessa distintas práticas rituais e teatrais, do rito vudu haitiano e nigeriano ao teatro *Kathakali*, do ritual etíope do Zar ao *yoga* Hindu, das cerimónias de peregrinação dos *Huichol* do México e da caça ao *peyotl* às práticas dervixes do Zikr, da *Filocalia* da igreja ortodoxa e do *Mantra* indiano - sem perder de vista o contexto da cultura performativa ocidental.

²¹⁴ Os documentários “*Les maitres fous*” (1955) e “*Yenendi ou les hommes qui font la pluie*” (1951) de Jean Rouch et “*I dervisci del Kurdistan*” (1987) de Brian Moser são comentados e analisados por Grotowski e os participantes do seminário.

²¹⁵ Idem, (p. 10).

(...) la coscienza trasparente è spaziale. (...) I pensieri si muovono, le immagini si muovono, le emozioni si muovono, ma lo spazio, la spazialità, non cambia, tutto ciò si muove dentro. (...) E dov'è il corpo in questo momento? Dentro la coscienza trasparente. E cosa succede, se c'è un'azione, un movimento? Il corpo è dentro la coscienza trasparente: si muove, reagisce (...) la coscienza trasparente non è agitata da ciò, allora è difficile anche dire: io mi muovo, si può dire: si (on) muove. (trovare degli equivalenti verbali è molto difficile, forse sarebbe più giusto dire: "c'è il movimento"). (...) Allora in questo momento il movimento è nello stesso tempo riposo. (...) È il corpo o è il movimento? Non si sa. Ciò succede dentro la coscienza trasparente, che resta in riposo e che è spaziale.²¹⁶

É no seio da consciência transparente que as primeiras ligações se geram, que as primeiras ligações e associações entre elementos, habitualmente separados no modo habitual de consciência, se dão. A consciência transparente é a zona de contacto e criação de agenciamentos. O que é interessante em Grotowski é o facto de ele encarar esta consciência como uma espécie de olhar imóvel, simultaneamente interior e distanciado, imerso e distante, no centro e em redor da zona de agenciamento; um olhar testemunha que não se dissolve na transparência. É neste espaço de não-fusão que Grotowski pensa o corpo, o corpo material e a sua potência mineral:

E dov'è il corpo? (...) dentro. (...) anche l'oggetto corpo è percepito: si comincia ad ascoltare il battito del cuore, si ascolta (...) il passaggio della circolazione del sangue, si comincia a sentire la pulsazione dei differenti polsi nel corpo. Tutto questo è dentro o fuori? È difficile a dirsi, per la coscienza trasparente questa categoria non funziona (...): è semplicemente là, non lontano, là.²¹⁷

A dimensão concreta do corpo surge aqui em primeiro plano. Parece, assim, que por detrás do conceito de sincronia, pensado espacialmente enquanto consciência transparente, existe uma ideia de unidade ancorada (e procurada) profundamente entre os processos fisiológicos e cognitivos do corpo.

No contexto das suas investigações em Etnocenologia, Jean Marie Pradier, Professor em Paris 8 e membro fundador do ISTA²¹⁸, o grupo de pesquisa ligado ao Odin Teatret de Eugénio Barba, encara o trabalho do intérprete em dança e em teatro como uma conquista progressiva da “sincronia” e da unidade, uma autêntica luta contra a incessante

²¹⁶ Idem, (pp. 83-84).

²¹⁷ Idem, (p. 85)

²¹⁸ ISTA: International School of Theatre Anthropology (ISTA) fundada em 1979 por Eugenio Barba.

tendência do homem para a separação. Um trabalho que, para Pradier, passa necessariamente por começarmos a considerar a interioridade, também do ponto de vista da sua materialidade orgânica e não apenas como um produto de auto-narrativas sobre a sua representação. Importa compreender, concretamente:

(...) comment cette physique organique que nous appelons corps, au sens médical du terme, fonctionne avec ce que l'on pourrait appeler les immatériaux, éphémères, fragiles que sont la conscience, la pensée, l'élaboration du poétique ? (...) Cela dépasse infiniment la simple question de la science du danseur (...) qui saurait "penser avec son corps". C'est autre chose. C'est là ou peut-être les arts du spectacle vivant vont nous réintroduire dans une sophia, une intelligence, une sagesse qui serait celle de l'unité.²¹⁹

Uma continuidade liga o plano da experiência e o da experimentação, diz Gil; o corpo empírico é o plano a partir do qual o processo de abertura do corpo se inicia.

1.4. Conclusão

Este capítulo estabelece uma leitura sobre os modos de presença do intérprete na escrita cénica contemporânea. Na primeira parte, reflito sobre a presença cénica, à luz do binómio carne (chair) / discurso. Na segunda parte, considero a noção deleuziana de diferença, para pensar na presença do intérprete para além da dualidade Ser / ausência. Esta leitura tem-me levado a explorar a presença como toque do corpo, isto é, enquanto força de agenciamento no espaço que se desprende do encontro, mesmo à distância, dos corpos em presença. Chamo a este campo “espaço da relação”, “do contacto”.

As noções de *ambiência*, de *atmosfera*, de *sincronia*, remetem-nos para uma dimensão pré-expressiva da relação com o espaço. Se o plano pré-expressivo de Barba define o espaço do trabalho do *performer* sobre a presença cénica, estas noções descrevem, a

²¹⁹ Pradier, J.-M., citado por Leão, M. (2003). (p. 42).

meu ver, o nível de presença da relação performativa, a sua “cenestesia”²²⁰, uma relação que não se limita a caracterizar o momento do espetáculo, mas que já estaria presente no trabalho do intérprete sobre si mesmo. Na *ambiência*, na *sintonia*, na *sincronia*, na *atmosfera*, o espetador real parece desaparecer e tornar-se a encarnação de uma exterioridade, uma exterioridade vivida em si: uma força. No espaço intensivo da presença, o espetador, mesmo que fisicamente ausente, torna-se um polo, um dispositivo, um marco experiencial. O espetador deixa de estar no exterior, para passar a designar uma técnica da interioridade. Este espetador virtual não é imaginário: ele está presente *enquanto espaço*. Na *ambiência*, o espetador deixa de estar em frente ao intérprete: o espetador é uma dimensão do “espaço da relação”. Neste sentido, o espetador deixa de designar uma distância, ele é a *ambiência* e a *ambiência* é a presença. Encontramos algo da etimologia de “teatro” nesta ideia de um espaço do olhar, redescoberto internamente pelo intérprete. Parece-me estimulante formular a hipótese de que, quiçá também o intérprete esteja empenhado numa busca pela descoberta, em si, de um “lugar” a partir de onde ver. O *performer* contém o teatro. A sua presença contém o espetador. No momento do espetáculo, o performer traz o espaço. Ao aderir à *ambiência*, o intérprete faz emergir uma espacialidade que recebe também o espetador real. Este espetador, ao coincidir com a presença do *performer*, coincide com a *ambiência* que o acolhe.

²²⁰ Como veremos no capítulo 3 deste estudo, a cenestesia é descrita por Hübner, e seguidamente por Schiff, como uma sensibilidade interna geradora de sensações que constantemente chegam ao cérebro vindas do interior do corpo. [Morin, C. & Thibierge, S. (2004). “L’image du corps en neurologie : de la cénesthésie à l’image spéculaire. Apports cliniques et théoriques de la psychanalyse”. *L’évolution psychiatrique*, n. 69, 417-430]. O neurologista António Damásio descreve os contornos desta sensibilidade interna, atribuindo-lhe um caráter de fundo perceptivo indiferenciado, um fundo onde todos os sentidos se encontram em conexão, onde todas as modalidades perceptivas trabalham em conjunto e contribuem para a constituição de um sentimento de si “corporizado”. [Damasio, A. (2000). *O sentimento de si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Sintra: Publicações Europa-America]. Em minha opinião, esta noção parece servir para identificar o caráter móvel, latente e “informativo” da espacialidade sensível da *ambiência*.

Capítulo 2: A emergência criadora em ciências cognitivas

2.1. Preâmbulo

Este capítulo aborda a emergência criadora à luz das ciências cognitivas. No quadro dos estudos cognitivos, refiro-me em particular às correntes ditas emergentistas que, a partir dos anos 70, desenvolveram uma abordagem do conhecimento humano como ação incarnada (*embodiment*), um acontecimento vivido indissociável da experiência humana do mundo. No contexto das correntes emergentistas, tenho explorado em particular a abordagem enativa de Francisco Varela, uma pesquisa fortemente marcada pelas investigações conduzidas com Humberto Maturana, no início da década de 70, sobre a dinâmica constitutiva dos organismos vivos. A teoria da *autopoiese* formulada por Maturana e Varela sustenta-se na noção de autonomia, que designa a capacidade de um sistema vivo se recriar continuamente a si mesmo através da produção dos seus próprios componentes que, interagindo entre si, suportam e regeneram o próprio sistema a partir do seu interior (núcleo dinâmico). A noção de autonomia implica refletir sobre o interessante paradoxo de um sistema vivo que se diferencia do seu ambiente permanecendo, ao mesmo tempo, ligado a ele²²¹. Uma perspetiva que nos leva a reconsiderar as relações entre interior e exterior, entre identidade e ambiente. No modelo da autonomia, o interior e o exterior encontram-se entrelaçados um no outro. A atividade autónoma do organismo produz simultaneamente o sistema e o *exterior* que o acolhe. Neste sentido, a noção de autonomia não designa um modo de funcionamento fechado sobre si: a autonomia constitui o motor (e o motivo) da ligação do organismo com o ambiente envolvente. Ambiente e organismo dependem um do outro, são co-emergentes e co-evolutivos.

A teoria da autopoiese tem sido usada como metáfora para a explicação de múltiplos fenómenos. Varela tem sido cético em relação ao uso “metonímico” do conceito de autopoiese para campos tão diferentes como, por exemplo, o dos estudos literários ou o da teoria jurídica. No entanto, Varela tem claramente apoiado a extensão da ideia ao estudo

²²¹ Varela, F. (2000b). “Patrones de vida. Entrelazando identidad y cognición”. *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Golmen Ediciones. (pp. 49-73).

dos fundamentos biológicos do conhecimento e da comunicação humana. Neste sentido, parece-me pertinente a leitura das noções de *pré-expressividade* e *bios cénico*²²² que Eugenio Barba propõe para caracterizar o processo criativo do intérprete, à luz do conceito de autopoiese. Estas duas noções designam o campo da dramaturgia do intérprete, um campo de criação autónomo do trabalho sobre a personagem ou o espetáculo, no qual o intérprete aborda a presença cénica do ponto de vista da sua “energetica interna”. Não é difícil reconhecer na abordagem de Barba pontos de contacto com a visão autopoietica de Maturana e Varela. Barba encara a presença cénica como a consequência espontânea duma reativação dos processos orgânicos do intérprete. Ele aborda a presença intensivamente, isto é, no sentido duma presença-força, uma presença aquém e além da representação. Uma presença, aliás, que implica inclusive uma inversão da relação do intérprete com os conteúdos e os discursos suscetíveis de atravessar a sua ação em cena. Uma presença que não representa, mas no sentido da qual convergem significados; uma presença que cria à sua volta algo como “nuvens de sentido”²²³, que designam justamente o poder de uma “presença aberta” de se deixar atravessar por significações, narrativas suscitadas pela montagem cénica e/ou inferidos pelo olhar do espetador, e que excedem a vontade do intérprete. Nesta inversão, reside provavelmente um dos aspetos mais relevantes da autonomia da presença criadora; uma autonomia não entendida como fechamento, mas como abertura radical, assente na relação sensível com o corpo. A noção de *núcleo dinâmico* na que assenta o modelo da autonomia de Maturana e Varela e a noção de *bios cénico* proposta por Barba têm uma mesma matriz afetiva. Como veremos, Varela promove uma leitura afetiva dos fenómenos cognitivos; para ele, o afeto constitui a matriz dinâmica da cognição criadora. Barba, a meu ver, está muito próximo desta visão: para ele a presença tem uma matriz intensiva, auto-afetiva, sensível a si própria, cuja ativação gera espontaneamente o seu ambiente (o espaço da relação performativa). A noção de *bios cénico* é, essencialmente, sinónima de contacto; ela designa a espacialidade intensiva da relação performativa, a sua matriz eminentemente afetiva, a-discursiva e a-representacional.

²²² Barba, E. (1993). *La canoa di carta*. Bologna: Il Mulino.

²²³ Termo usado por José Gil para descrever o poder de atração de sentido de um “corpo aberto”.

Outro aspeto da abordagem cognitiva de Francisco Varela, relevante para o presente estudo, diz respeito à postura dos investigadores na exploração da experiência cognitiva na primeira pessoa. Uma parte da minha investigação apoia-se em descrições feitas na primeira pessoa por intérpretes em fase de formação ou profissionais de artes cénicas. A exploração que Varela propõe da *epoché* husserliana permite-me encarar, concretamente, o campo da sintonização perceptiva do intérprete ao momento presente. Para mim, a operatividade deste procedimento reside justamente naquilo que ele supõe em termos de aprendizagem perceptiva, mesmo antes que esta competência possa progressivamente alargar-se e traduzir-se em capacidade descritiva. Aquilo que me interpela são os primeiros efeitos da aprendizagem perceptiva, mesmo quando estes se começam a inscrever, de forma tácita, sob a forma de uma intuição corporal difusa, mesmo antes de se poder traduzir em discurso. Na gestão, frequentemente tácita, desta articulação entre o sentido experiencial e o discurso, vejo um tempo-espaço de latência extremamente rico e que está, na minha opinião, em correspondência com o tempo-espaço no interior do qual o intérprete gera a relação entre a sensação e a ação. A prática ativa da suspensão (não-fazer) pode ampliar a capacidade de acolhimento das qualidades subtis, “insensíveis”, do movimento, frequentemente escondidas por trás da aparente familiaridade de um gesto ou de uma ação habituais. Estabelecer quadros experienciais, para este efeito, ajuda o intérprete a estabelecer com a experiência subjetiva do movimento uma proximidade nova, uma forma de disposição, de vigilância atenta aos movimentos “virtuais” da experiência. Neste sentido, a pesquisa de Varela pode constituir uma oportunidade para o intérprete clarificar determinados gestos internos que podem ampliar o alcance da sua experiência criadora²²⁴. Do lado experimental, a sua abordagem da neurotemporalidade é também relevante para nós, em particular pelas consequências que acaba por ter na reflexão de Varela sobre o sujeito e a intencionalidade. Com efeito, do seu estudo da neurotemporalidade emerge uma figura de subjetividade *descontínua*, fruto de atualizações sucessivas sobre o fundo da tonalidade afetiva. Nesta figura de subjetividade, Varela identifica o fundamento do comportamento ético entendido como ação *desprovi-*

²²⁴ Simultaneamente, o processo criativo do *performer* pode representar um quadro experiencial efetivamente *performativo* para a exploração neurofenomenológica da experiência subjetiva. Varela dava um lugar importante aos métodos somato-sensoriais no desenvolvimento da consciência perceptiva do sujeito face à sua própria experiência. Em Varela, F. & Shear, J. (eds.) *The view from within: First-person approaches to the study of consciousness*, os autores integram na primeira parte do livro dedicada à introspeção como prática, um artigo de Carl Ginsberg sobre o método Feldenkrais.

da de eu, como um estado transparente daquele que se deixa agir na ação: uma atitude alimentada por uma espécie de “vazio criador” que está em consonância com o estado de passividade recetiva frequentemente evocado pelo intérprete cénico como condição de acolhimento da emergência criadora. Uma dimensão que, para Varela, não permanece apenas teórica: ele vê, no espaço das articulações do presente imediato, o lugar do reconhecimento progressivo desta virtualidade do eu, o lugar da aprendizagem de uma postura afetiva geradora da *epoché*.

A primeira secção deste capítulo aborda a noção de emergência, um conceito central para os estudos cognitivos e para as artes cénicas, onde o estudo da presença do intérprete e da *performance* enquanto acontecimento de relação exigem uma abordagem compreensiva global. O conceito de *ambiance*, que em parte orienta o meu estudo, convoca justamente uma abordagem teórica emergente. É com esta noção que Yoshio Amagatazu revela a espacialidade sensível, emergente do encontro entre espetadores e atores, num lugar determinado. Na minha abordagem, esta noção permite pensar a presença criadora do interprete a partir da espacialidade sensível emergente que envolve e orienta, ainda que impercetivelmente, o devir da sua presença cénica.

A primeira “O todo é maior que a soma das partes” constitui o modo mais adequado de exprimir o conceito de emergência. Mas, em torno deste aforismo, uma pluralidade de interpretações veio enriquecer significativamente os contornos epistemológicos deste campo de investigação. As múltiplas articulações do conceito de emergência em ciência e em filosofia mereceriam todo um estudo específico e, neste sentido, esta introdução não poderá ser exaustiva. Assim, o que me proponho aqui é sobretudo fornecer um primeiro quadro de referência e definir os aspetos que, no estudo da emergência, considero relevantes para uma abordagem da emergência criadora em ciências cognitivas, e em particular nos trabalhos de Francisco Varela.

2.2. Emergência

O conceito de emergência delimita um campo de estudos complexo e muito dinâmico. A grande diversidade de teorias e metodologias aplicadas desafia qualquer tentativa de harmonização das diferentes abordagens, num discurso estável e unitário. De modo muito geral, a emergência é um modo de designar a formação de entidades complexas irreduzíveis. Ela visa delimitar as propriedades globais apresentadas por um sistema, gerado por um conjunto de elementos em inter-relação. Estas propriedades são definidas como emergentes quando a sua existência ultrapassa a mera agregação dos seus constituintes e não pode ser deduzida a partir das propriedades das partes do sistema. A emergência atravessa diferentes campos de investigação, implica naturalmente uma abertura epistemológica e o cruzamento de saberes, constituindo um desafio para as ciências ditas duras que contestam a irreduzibilidade dos fenómenos naturais. O simpósio “Emergence and Non-Fundamentalist Metaphysics”²²⁵, realizado pelo Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, reuniu recentemente filósofos, físicos, biólogos, engenheiros informáticos e economistas, com vista a refletir justamente sobre esta questão: como pensar cientificamente a irreduzibilidade da emergência? Cito:

In the inner synchronic structure of our world and in its historical processes we acknowledge the occurrence of qualitatively new phenomena at different levels of organization. Nevertheless, although these new phenomena arise from previous elements they cannot be completely reduced to them – either taken by themselves or through a mere linear or combinatorial models. How can we make intelligible this emergent novelty and this non-reducibility without giving up of causal or law-like kinds of explanation?

“Sincronia”, “novidade ontológica”, “irreduzibilidade”, entre outros, eis os temas que definem, na atualidade, a investigação sobre a emergência em ciência e em filosofia.

Como pensar, então, a emergência? O tema da emergência convocou frequentemente a filosofia e a ciência a refletirem conjuntamente. Mark A. Bedau e Paul Humphreys são autores de uma obra coletiva intitulada *Emergence: Contemporary Readings in Philosophy and Science*²²⁶ que reúne os ensaios que marcaram a investigação sobre a emer-

²²⁵ *Emergence and Non-Fundamentalist Metaphysics* (14-15-16 Maio, 2012). Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Programa disponível em: <http://cfcul.fc.ul.pt/emergencia/home.html>. [acedido Março 21, 2013]

²²⁶ Bedau, M. A., Humphreys, P. (Eds.) (2008). *Emergence: Contemporary Readings in Philosophy and Science*. Cambridge, London: The MIT Press. Bradford Book.

gência e os questionamentos que têm vindo a caracterizar este campo de estudos desde as suas origens. De um modo geral, o conceito de emergência descreve o processo pelo qual a interação de um conjunto de elementos de base gera uma entidade nova e irreduzível, a partir dos elementos que a produzem. Todavia, uma caracterização precisa da emergência em ciência e em filosofia permanece problemática, em particular no que diz respeito às dificuldades de transferência das ideias e discursos de uma disciplina para outra. Devemos o nascimento do conceito de emergência à corrente científica representada por George Henry Lewes, Samuel Alexander, Lloyd Morgan e John Stuart Mill, denominada “emergencismo britânico”. Os autores invocam as pioneiras investigações do empirista John Stuart Mill como tendo sido o primeiro, em 1843, a desenvolver uma abordagem filosófica da emergência, apoiada no que ele designava como as leis heteropáticas. Estas leis referem-se aos processos nos quais o princípio de composição causal já não é respeitado, sendo que aquilo que aparece, o *todo*, “é mais do que a soma das partes”. O próprio Mill explicava que:

*(...) even if we could have ascertained that oxygen and hydrogen were both present when water is produced, no experimentation on oxygen and hydrogen separately, no knowledge of their laws, could have enabled us deductively to infer that they would produce water. We require a specific experiment on the two combined.*²²⁷

Os autores sublinham a importância desta afirmação de Mill sobre a ausência de traços observáveis das propriedades do hidrogénio ou do oxigénio na composição da água. Isto significa que a emergência implica necessariamente uma *novidade ontológica*. Se, de seguida, acrescentamos o facto de que o termo líquido é essencial para descrever a água, mas não as moléculas de H₂O, apercebemo-nos de que estamos em presença de um novo quadro de reflexão.

Pormenorizando, afirma-se que, quando um sistema alcançou um nível crítico de complexidade, ele só pode ser abordado e eficazmente descrito pela introdução de um quadro conceptual novo. Este gesto pode significar, como na reflexão de Mill, a invenção de um novo termo e a necessidade de introduzir modelos descritivos específicos. Com efeito, uma outra questão que é central no debate sobre a emergência passa por analisar se esta implica ou não a existência de novos fenómenos. Por outras palavras, trata-se de

²²⁷ Mill, J. (2009) [1843]. *System of Logic*. UK: Echo Library. (p.315).

compreender se a autonomia da emergência é simplesmente epistemológica ou se ela comporta consequências ontológicas. Trata-se de um debate importante, porque a interpretação ontológica da emergência assume os fenômenos emergentes como sendo novos aspectos do próprio mundo; no plano ontológico, a emergência não constitui apenas um modelo de leitura que enriquece a nossa compreensão do mundo: é a própria realidade do mundo que se dilata na emergência.

A emergência é também explicitada em termos de *irreducibilidade*. O conceito de *irreducibilidade* explica a autonomia da emergência em relação aos fenômenos de base que a engendram. Esta irreducibilidade da emergência pode assumir formas distintas. Por vezes, a impossibilidade da redução é substituída pelo conceito de *aparecimento* (survenance) que descreve o laço através do qual o fenômeno emerge e, mantendo uma existência distinta, continua a depender dos fenômenos de base. Por vezes, a independência da emergência é também descrita como *impredizibilidade*, quando é impossível prever uma propriedade emergente do sistema a partir do estudo dos elementos de base que o compõem, isto é: o entendimento daquilo que emerge não pode partir de uma compreensão, ainda que exaustiva, dos fenômenos de base. Neste quadro, existem correntes de pensamento que consideram a novidade, ou a impredizibilidade, critérios demasiado fracos para demonstrar a emergência: tratar-se-iam simplesmente de propriedades “relativas”, que decorrem da relação entre o observador e o fenômeno observado. Esta reserva liga-se parcialmente à questão antes evocada, que analisa se a emergência é uma característica objetiva do mundo ou se ela se encontra no olhar daquele que o analisa. Por outras palavras, trata-se de compreender se a emergência pertence ao mundo ou ao sujeito que o examina e se a emergência contribui simplesmente para a criação de modelos de leitura ou se pode efetivamente ser aplicada à própria natureza. Desta reflexão decorrem duas articulações do conceito de emergência, em função do laço que ela mantém com os seus componentes de base. Designamos como *fraca* a emergência de propriedades identificadas como emergentes por um observador, mas que podem ser explicadas a partir das propriedades dos elementos de base do sistema. Por outro lado, designa-se como emergência em sentido *forte*, a referência às propriedades independentes de qualquer observação, dotadas de faculdades geradoras próprias. A emergência da mente (*mind*) a partir do sistema nervoso é um exemplo clássico de emergência em sentido *for-*

te. É a propósito da emergência em sentido *forte* que se torna discutível uma outra característica da emergência, isto é, a sua disposição para atuar a partir do “todo” em direção às “partes” constitutivas do sistema, algo que é designado como o efeito *up-down*. Os contextos que rodeiam este aspeto da emergência são tratados, entre outros, por autores como Carl Gillet numa interessante obra coletiva, *Emergence in Science and Philosophy*, editado por Corradini A. e T. O’Connor²²⁸. O debate entre “emergentistas” e “reducionistas” encontra-se aqui descrito como um impasse difícil de superar, e o autor²²⁹ precisa os termos deste antagonismo: o reducionismo científico²³⁰ concebe as entidades de alto nível como entidades compostas; afirmando que “wholes are nothing but their parts” os reducionistas assumem a ideia de que o comportamento de qualquer entidade fundamental pode ser sempre reconduzido a um conjunto restrito de leis que o definem. A abordagem emergentista²³¹ reflete sobre os fenómenos de forma distinta: “wholes are more than the sum of their parts” constitui uma expressão que já conhecemos mas podemos acrescentar uma outra: “parts behave differently in whole”, isto é, que as partes se comportam de forma distinta no seu todo. Esta afirmação retoma o conceito de *downward causation* (ou *up-down effect*) evocado antes e é essencial para compreender o carácter circular da abordagem emergentista: a atividade das entidades de base gera o sistema; o sistema como um “todo” exerce uma influência determinante sobre os seus componentes de base. Trata-se de um conceito que marca fortemente a posição emergentista, dado que uma tal influência, desde que se manifeste de forma patente, assegura automaticamente a irredutibilidade explicativa das propriedades emergentes de um sistema. Em relação a esta questão, discute-se igualmente se a emergência deve ser considerada como um fenómeno sincrónico ou diacrónico, ou os dois ao mesmo tempo. Os autores fazem notar que, em geral, os debates filosóficos incidem predominantemente sobre a emergência sincrónica, enquanto os debates científicos se interessam sobretudo pela emergência diacrónica. Na emergência sincrónica, a função emer-

²²⁸ Corradini, A. & O’Connor, T. (Eds) (2010). *Emergence in Science and Philosophy*. London and New York: Routledge.

²²⁹ Gillett, C. (2010). "On the Implications of Scientific Composition and Completeness". Corradini A. & O’Connor T. (Eds.) *Emergence in Science and Philosophy*. London and New York: Routledge.

²³⁰ O autor nomeia Steven Weinberg como uma das mais importantes figuras desta corrente de pensamento.

²³¹ Nesta corrente, o autor integra Philip Anderson, Stuart Kauffman, Ilya Prigogine, Robert Laughlin.

gente é simultânea das características de base da qual emerge. Os fenómenos mentais, emergentes da atividade neuronal, constituem um exemplo corrente da emergência sincrónica, na medida em que não há nenhum atraso, por exemplo, entre a emergência de uma determinada recordação e o estado neuronal que ativa essa memória. Pelo contrário, a emergência é diacrónica quando os processos de base precedem o fenómeno emergente que se vai progressivamente desenvolvendo. Os exemplos de emergência diacrónica são vulgarmente considerados exemplos de emergência fraca, enquanto os casos de emergência sincrónica são considerados exemplos fortes de emergência. Retomando de forma breve a reflexão anterior sobre os fenómenos mentais como exemplo de emergência forte, sublinhamos que a filosofia do espírito (*mind*) é um dos campos em que a aplicação do conceito de emergência parece levantar menos reservas. Há toda uma corrente das ciências cognitivas, como se verá na próxima secção, que afirma que, para abordar a mente (*mind*), é necessário encará-lo ao nível do entrelaçamento do corpo-cérebro-ambiente. No estudo do espírito e da consciência, a emergência possui uma operatividade muito clara; questões como as da irreducibilidade, da autonomia, da sincronia, da influência “para baixo”, da emergência sobre os elementos que a geram sem, no entanto, perder o seu carácter problemático, manifestam-se de forma “plausível” e funcionam quase como modelo de referência para a compreensão da emergência em outros domínios de investigação. Uma outra discussão que anima o debate sobre a emergência diz respeito à própria amplitude dos fenómenos emergentes: quais são os aspetos do mundo que podemos caracterizar como emergentes? Os autores falam de uma tomada de posição relativamente difusa que afirma que, se a emergência existe, ela só aparecerá em casos muito particulares ainda não “desvelados” pela investigação científica. Segundo esta tomada de posição, a emergência seria tudo o que sobra, tudo o que não pode ser explicado, ou melhor, que “ainda” não pôde ser reduzido. Esse é um aspeto que se relaciona com as questões da novidade e da imprevisibilidade anteriormente evocadas. A imprevisibilidade da emergência, portanto, não se relacionaria com a própria natureza do fenómeno, mas com um “vazio epistemológico”, uma lacuna, certamente transitória, que não nos permite ainda descrevê-la ou encará-la de forma precisa. Trata-se de uma verdadeira reserva relativamente à validade da noção de emergência dado que, do ponto de vista estritamente científico, tudo é potencialmente redutível, sendo apenas

uma questão de tempo. Qualquer emergência tem portanto um caráter “relativo” ao estado dos conhecimentos num momento determinado: os fenómenos hoje considerados emergentes, serão amanhã decompostos.

Termino com uma breve nota que me parece enriquecer a compreensão prática dos conteúdos até aqui tratados. Refere-se a uma sessão de trabalho na Escola Superior de Teatro. Como pensar a *presença* na relação de um músico com o seu instrumento? foi a questão colocada por um dos estudantes, na sequência de um improviso. A reflexão incidia, evidentemente, sobre a incorporação (*embodiment*), sobre o processo pelo qual o músico faz corpo com o instrumento, o integra, até ao ponto em que o instrumento parece tornar-se uma espécie de prolongamento do seu pensamento. Todavia, experimentámos alguns problemas em libertar totalmente a nossa reflexão da imagem do músico e do instrumento como duas entidades separadas: o instrumento está sempre fora, insistia alguém. O problema não consiste em identificar a incorporação que é, mesmo para os intérpretes em formação, um fenómeno familiar: reconhece-se facilmente a abertura orgânica do *performer* quando ela se apresenta. O problema estaria em reconstituir esta experiência através da linguagem. Falando dela, teríamos a sensação de recuar em relação à experiência direta. Em relação à ideia de exterioridade, eu observaria que, para mim, não havia nenhuma diferença entre a aprendizagem de um instrumento musical e o processo que leva um cantor ou um ator a apropriar-se da sua própria voz. A voz já pertencia ao corpo, ela é interna; todavia, se a encaramos do ponto de vista do processo criativo, vemo-nos confrontados com o mesmo desafio: reduzir uma distância, diluir uma separação. Mas, então, como pensar o exterior, se a experiência de apropriação também diz respeito aos instrumentos internos? Faltaram-nos palavras para subir de nível. Só alguns dias depois me apercebi de que a noção que possivelmente nos teria ajudado a refletir de forma diferente seria a de *som*. Como sucede com a *água* de Mill ou o *ambiance* de Amagatzu, a noção de *som* poderia abrir-nos para a compreensão da relação entre o músico e o instrumento, a partir daquilo que emerge do contacto entre os dois. O *som* como elemento no qual o intérprete e o instrumento co-emergem: uma propriedade do contacto irreduzível às características do intérprete e do instrumento tomados separadamente. Se não, isso seria como afirmar que o som depende dos anos de formação do intérprete ou das características físicas do instrumento (a qualidade da ma-

deira do violoncelo) considerados separadamente. Ao contrário, pensar o som é pensar o contacto. Perguntamo-nos: como é que este som se da? E começamos a escutar a sua presença, isto é, o modo como ele devém, o modo como ele se movimenta no tempo. A esse nível, escutamos um movimento. Não se trata do movimento descrito pelas notas, mas do movimento do som afetado pelo seu próprio movimento. Tal é uma reflexão que se torna disponível desde que mudámos de nível. Falamos do som, de uma emergência, e então aparece um outro pensamento: se refletirmos do ponto de vista do som, aquele que escuta faz parte da emergência. Com efeito, o som designa, identifica, uma relação, uma relação no espaço. Quando escutamos o som, não escutamos notas, escutamos uma presença, uma presença que revela, nomeia, abre um espaço, um espaço que é o da relação. Escutar um som é entrar num espaço, é fazer parte de uma emergência, quer dizer: não estamos nunca face a um som, não estamos nunca face a um músico.

2.2.1. Emergência e ciências cognitivas

As ciências cognitivas são, em geral, consideradas como a união de diferentes disciplinas que visam a definição de uma ciência natural da mente²³². Estudam a cognição, isto é, os processos mentais relativos à nossa capacidade de conhecer. A cognição é para o conhecimento aquilo que a volição é para a vontade: uma função de produção e realização. As ciências cognitivas estudam, portanto, a função que suporta o estado de conhecimento, o que a torna causalmente possível. A noção de emergência em ciências cognitivas liga-se principalmente à corrente de investigação que a partir dos anos 70 se afirma com o nome de connexionismo. A génese das ciências cognitivas remonta à déca-

²³² Entre as disciplinas que constituem as ciências cognitivas inclui-se a linguística, as neurociências, a psicologia, a filosofia da mente e, por vezes, a antropologia.

da de 1950-1960²³³ e coincide com o nascimento do chamado modelo cognitivista. O cognitivismo propunha uma abordagem representacional da cognição, fortemente inspirado pelas correntes filosóficas do naturalismo e do funcionalismo²³⁴. Para o cognitivismo, a cognição consiste no processo pelo qual o sujeito reconstitui internamente as propriedades de um mundo que se considera exterior e previamente dado: vivemos num mundo dotado de propriedades particulares e retemos essas propriedades, reconstituindo-as em nós sob a forma de representações. “O cérebro trata informações do mundo exterior” é uma frase que parece afirmar uma evidência, mas que exprime, na realidade, uma forte tomada de posição sobre o nosso modo de estar no mundo e de o conhecer. No modelo cognitivista, a cognição é, em geral, assemelhada à computação, ao processo de tratamento simbólico das informações operado pelos computadores. Francisco Varela explica-o do seguinte modo:

*(...) que signifie exactement que l'idée que la cognition peut se définir comme computation ? (...) une computation est une opération effectuée ou accomplie sur des symboles, c'est-à-dire sur des éléments qui représentent ce dont ils tiennent lieu. La notion clef ici est celle de représentation (...), terme signifiant être à propos de quelque chose. Le point de vue cognitiviste consiste à affirmer que le comportement intelligent présuppose la capacité de représenter le monde comme étant de certaines manières.*²³⁵

A cognição, portanto, consistiria em agir sobre a base de representações criadas sob a forma de um código simbólico no cérebro: estar num estado mental particular é manter uma certa relação com uma representação simbólica do objeto desse estado. Com efeito,

²³³ As primeiras ideias para uma *science of mind* emergem entre os anos de 1943 e 1953. A nova ciência da mente, a Cibernética, estuda sistemas, interessando-se pelos princípios de interação que definem a sua capacidade de autorregulação. O grupo dos fundadores – Norbert Wiener, Warren McCulloch, Gregory Bateson, Margaret Mead, John von Neumann, Julian Bigelow – constitui um conjunto interdisciplinar de psicólogos, neurofisiologistas, matemáticos, antropólogos, investigadores da área da lógica e economistas que procuravam elaborar uma ciência geral do funcionamento da mente. O que os reuniu foi um comum interesse pelos processos de causalidade circular que reproduzem a capacidade de autorregulação dos sistemas face às perturbações do ambiente. Um dos conceitos centrais da Cibernética é o de *feed-back* ou retroatividade negativa que descreve o mecanismo pelo qual o sistema em interação com o seu ambiente mantém o seu estado, modificando oportunamente o seu comportamento em resposta às variações ambientais. Em cibernética, a força de um conceito depende da sua operatividade interdisciplinar: definir um conceito significa essencialmente identificar uma via de passagem, de comunicação, entre as diferentes abordagens científicas. A cibernética, em cerca de uma década de investigação e intensas trocas de dados, procedentes de horizontes muito diversificados, produziu um surpreendente conjunto de resultados concretos com impactos decisivos no domínio da teoria dos sistemas, da teoria da informação, da informática e na abordagem neurobiológica da cognição.

²³⁴ A corrente naturalista afirma que todos os fenómenos que podem existir (propriedades, estados, acontecimentos, processos e relações) devem reconduzir-se a fenómenos explicáveis pela física contemporânea. Por seu lado, o funcionalismo cognitivista defende a ideia de que a natureza de qualquer estado mental é definida, em primeiro lugar, pelas suas propriedades funcionais, isto é, pelo papel que representam no sistema cognitivo e, só depois, pelas suas propriedades materiais. Estamos perante duas abordagens que, à primeira vista, parecem opor-se de forma clara, mas que logram convergir no modelo cognitivista da mente.

²³⁵ Varela, F., Thomson E., Rosch E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit*. Paris: Seuil. (p. 73).

o cognitivismo descreve este processo como decorrendo da organização geral do cérebro e não como o produto de uma atividade pessoal, racional e consciente. Adotando a hipótese do tratamento simbólico, o modelo cognitivista afasta a consciência subjetiva do estudo científico da mente. Os mecanismos que dão conta da conduta cognitiva desenvolvem-se, como afirmava Daniel Dennet²³⁶, ao nível *subpessoal*, isto é, abaixo da consciência, e particularmente, da consciência de si. Algumas correntes no interior do cognitivismo, por outro lado, sublinharam a importância da interpretação e das representações internas como intermediárias entre a *entrada* sensorial e a *saída* comportamental. Noam Chomsky²³⁷, com as suas contribuições ao nível da psicolinguística, foi um dos primeiros a postular a aprendizagem dos seres humanos como um processo irreduzível a um simples esquema de tipo estímulo-resposta. O comportamento humano não pode ser compreendido unicamente a partir das propriedades objetivas do mundo, mas é também necessário considerar o modo como o mundo é percebido e representado pela mente. Mas, em geral, o paradigma cognitivista afastou-se sempre dos riscos de uma mente incerta, evanescente e irreduzível às leis causais da natureza. Neste sentido, escolher a objetividade consistiu em operar um gesto preciso: reduzir a análise do fenómeno àquilo que pode ser estudado empiricamente. Para o cognitivismo, escolher a objetividade significou essencialmente abstrair o seu objeto de estudo, a mente, do contexto e da complexidade que o caracteriza em concreto. O cognitivismo foi o paradigma fundador das ciências cognitivas e uma das suas forças residia no facto de ser o único paradigma existente.

A partir dos anos 70, o paradigma da emergência – ou conexionista – recoloca em questão os dois pressupostos centrais do cognitivismo, a computação e a representação, propondo um novo modelo de cognição a partir das propriedades do sistema cerebral. Neste novo paradigma, o funcionamento do cérebro é assemelhado a um modelo em rede: o cérebro opera de modo distribuído, na base de interconexões massivas que apresentam uma alta capacidade de auto-organização. Numa passagem de *The Society of Mind*, um

²³⁶ Dennet, D. (1978). "Toward a cognitive theory of consciousness". *Brainstorms*. Cambridge: MIT Press. (pp. 201-228).

²³⁷ Chomsky, N. (1980). *Rules and representations*. Oxford: Basil Blackwell.

dos textos fundadores deste novo paradigma, Marvin Minsky descreve a dinâmica essencialmente associativa e distribuída que subjaz à nossa atividade cognitiva:

*Why are processes so hard to classify? In earlier times, we could usually judge machines and processes by how they transformed raw materials into finished products. But it makes no sense to speak of brains as though they manufacture thoughts the way factories make cars. The difference is that brains use processes that change themselves and this means we cannot separate such processes from the products they produce. In particular, brains make memories, which change the ways we'll subsequently think. The principal activities of brains are making changes in themselves. Because the whole idea of self-modifying processes is new to our experience, we cannot yet trust our common sense judgement about such matters.*²³⁸

Para esta corrente, que mergulha as suas raízes na cibernética, parece não existir no cérebro nem regra nem dispositivo lógico central de tratamento. As atividades cognitivas são realizadas por sistemas constituídos por um grande número de elementos de base operando em rede; cada elemento age no seu ambiente local, mas devido à estrutura em rede do sistema, *aparece* espontaneamente uma cooperação global quando os estados de todos os componentes entram em sintonia. No sistema, uma só unidade não representa nada, é sobretudo um conjunto de unidades ativadas que pode dar lugar a um conteúdo mental. Como o explicam Varela e Cohen:

*El paso desde las reglas locales a una coherencia global constituye el núcleo de lo que, durante los años cibernéticos, se acostumbraba llamar autoorganización. Hoy preferimos utilizar una terminología diferente: hablamos de propiedades emergentes o globales (...). No existe una teoría unificada para estas propiedades emergentes. Sin embargo, para nosotros, estas representan una idea importante y radicalmente nueva para la ciencia moderna.*²³⁹

A descoberta da noção de *sintonia* como regra de passagem do nível local ao global foi para compreender como é que a cognição pode encarnar e manter uma existência corporal. O estudo da *mente* implica uma abordagem dinâmica e um olhar que possa interpre-

²³⁸ Minsky M. (1988). *The Society of Mind*. New York: Simon & Schuster. (p. 288).

²³⁹ Varela, F. & Cohen, A. (1989). "Le corps évocateur: une relecture de l'immunité". *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 40, 193-213. Reeditado em Varela F. (2000g). "El cuerpo evocador. Una relectura de la inmunidad". *El Fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones. (pp. 117-144).

tar o caráter emergente dos processos que a explicam. As propriedades da *mente*, a inteligência, a memória, as percepções, a capacidade de ação, por exemplo, aparecem de forma espontânea. A dedução, isto é, o lado mais computacional da nossa inteligência, é também o elemento menos importante na nossa relação imediata com o mundo. Na realidade, a inteligência é bem mais forte quando é tácita, reativa, concreta. Neste quadro, a *teoria enativa* de Francisco Varela representa um desenvolvimento ulterior da teoria emergentista aplicada ao estudo da cognição. O núcleo da sua perspectiva consiste na convicção segundo a qual as verdadeiras unidades do conhecimento são de natureza eminentemente concreta, incarnada, vivida; as representações já não têm o papel principal e a ideia do mundo como fonte de informações recua para segundo plano. De acordo com esta conceção, a inteligência transforma-se de capacidade de resolver problemas em capacidade de entrar num mundo partilhado de significados. Neste sentido, a principal habilidade de toda a cognição viva não é a de representar um mundo previamente dado, mas a de contribuir para a emergência daquilo que é cognitivamente relevante em cada momento da nossa vida²⁴⁰. Por isto, o procedimento *enativo* opõe-se à opinião clássica que pretende que a percepção seja essencialmente o registo da informação ambiente com vista a reconstituir fielmente uma parte do mundo físico. O mundo não é um dado – afirma Varela – porque o mundo relevante para a vida é indissociável da estrutura perceptiva do sujeito²⁴¹.

Em *Whence the origin of perception? A cartography of current ideas*²⁴², publicado em 1991, Varela sintetiza os termos da passagem da conceção *abstrata* à visão incarnada do conhecimento da seguinte maneira:

²⁴⁰ Varela, F., Thomson E., Rosch E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit*. Paris: Seuil. (pp. 29-41).

²⁴¹ Varela, F. (2004). *Quel savoir pour l'éthique? Action, sagesse, et cognition*. Paris: La Découverte. (pp. 30-31).

²⁴² Varela, F. (1991). "Whence the origin of perception? A cartography of current ideas". Varela & Dupuy (Eds.) (1992). *Understanding Origin: Contemporary Ideas on the Origin of Life, Mind and Society*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. (pp. 235-265). O mesmo ensaio foi posteriormente editado em Varela, F. (2000). "¿De donde viene el significado perceptual? Cartografía de conceptos actuales". *El Fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones. (pp. 181-217).

Desde	Hacia
específico para una tarea	creativo
resolución de problemas	definición de problema
abstracto, simbólico	historia, vinculado al cuerpo
universal	sensible al contexto
centralizado	distribuido
secuencial, jerárquico	paralelo
mundo pre-dado	mundo gestado
representación	acción efectiva
implementación por diseño	im. por estrategias evolutivas
<i>abstracto</i>	<i>materializado</i>

Varela, F. (2000) [1991] “¿De donde viene el significado perceptual? Cartografía de conceptos actuales”

Com o propósito de traçar as diferentes etapas da abordagem vareliana da cognição criadora, proponho uma leitura da sua pesquisa em três partes. A primeira diz respeito ao conceito de autonomia, essencial para compreender a importância da pesquisa realizada com Maturana na gênese da teoria enactiva. Como antecipei no preâmbulo a este capítulo, esta primeira descrição é relevante, também, pelo interesse que o conceito de autopoiesis pode ter para uma leitura da presença do intérprete como *bois cénico*. A segunda diz respeito à noção de incorporação (embodiment) na qual assenta a abordagem de Varela da cognição criadora como acontecimento vivido. Varela encara a cognição como ação incarnada, um fenómeno estruturalmente indivisível da corporeidade e das suas bases sensoriais e motoras. Para Varela, nós não podemos sair do modo de realização / existência da nossa própria estrutura biofísica, que situa a emergência da mente no espaço do entrelaçamento do ambiente exterior com o nosso meio interior. A terceira leitura refere-se à etapa marcada pela Neurofenomenologia na qual Varela procura as vias de conexão entre a experiência subjetiva e as suas bases biológicas; coloca-se o problema de compreender os desafios de uma abordagem do conhecimento que possa ter em conta, tanto os aspetos biológicos, como a sua dinâmica experiencial, isto é, a vivência singular que alimenta todo o ato de conhecimento.

2.3. Autonomia

No plano das propriedades emergentes, os fenómenos do vivo ocupam um lugar único em função do seu modo específico de emergência que lhes permite afirmar a sua identidade. Veremos na próxima secção, o modo como a teoria da emergência se liga à teoria da autonomia, no estudo da constituição de uma identidade cognitiva no seio de um organismo vivo. As investigações dedicadas à organização do vivo, conduzidas por Humberto Maturana e Francisco Varela no início da década de 70, abriram um modo radicalmente diferente de refletir sobre a vida e a dinâmica constitutiva dos organismos vivos. Humberto Maturana começou a refletir sobre este fenómeno nos anos sessenta, pensando que, para caracterizar os organismos vivos, seria fundamental considerar a sua condição de entidades autónomas que, no “seu viver”, existem como unidades independentes. Ele afirmava igualmente que os organismos vivos eram o produto de uma dinâmica “não propositiva” onde todos os processos que caracterizam a vida do sistema se referem unicamente a si; nos organismos vivos o processo não é conduzido pelo resultado e “aquilo que emerge” não atua como causa na produção dos processos que o engendram: o organismo vivo aparece *espontaneamente* como resultado deste mesmo operar²⁴³. Quando Varela encontra Maturana, os dois propõem-se definir o processo que determina a identidade da vida e que pode servir como distinção categórica entre a vida e a não-vida. Eles chegam a identificar como comum a todos os organismos vivos a evidência de um carácter unitário, uma “autonomia” produzida pelo próprio sistema, consistindo na capacidade de engendrar uma atividade que regenera os elementos que a compõem²⁴⁴. É este processo que Maturana e Varela designam como *autopoiese*; o sistema produz-se continuamente a si mesmo através da produção dos seus próprios componentes. O termo autopoiese, estabelecido a partir da palavra *auto*, o próprio, e *poïesis*, criação, descreve um sistema caracterizado pela criação autónoma dos seus elementos que, interagindo entre si, suportam e regeneram o próprio sistema a partir do seu inte-

²⁴³ Maturana, H. (1994) [1973], Prefácio à segunda edição de *De maquinas y seres vivos. Autopoiesis : la organización de lo vivo*. Santiago: Editorial Universitaria. (pp. 9-33).

²⁴⁴ Varela, F. (2000a). “¿Qué es la vida? Definiendo la vida y la transición a la vida”. *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Golmen Ediciones. (pp. 21-40).

rior²⁴⁵. Na abordagem dos sistemas vivos, os dois investigadores distinguem, por um lado, a *estrutura* do sistema formada pelo conjunto dos constituintes que o integram e, por outro lado, a *organização*, definida pelas relações que determinam internamente a fronteira da célula como também as relações de proximidade de que os elementos da estrutura necessitam para manter as ligações que os definiram. Como explica Paul-Victor Duquaire: “L’organisation particulière du système vivant, c’est-à-dire les relations entre composants physiques, assure d’une part la régénération des composants, et maintient d’autre part un espace physique délimité par une frontière dynamique”²⁴⁶. Isto gera um interessante paradoxo, segundo o qual um sistema vivo se diferencia do seu ambiente, mantendo consigo uma ligação; uma ligação que se não pode desfazer porque o organismo procede justamente do seu ambiente²⁴⁷. O sistema vivo, no momento de se definir enquanto unidade (entidade autónoma), determina igualmente o que permanece fora de si, isto é, o ambiente que o rodeia. No sistema vivo, o interior e o exterior são interdependentes. A ideia de organismo, no entanto, implica uma dialética complexa: um sistema vivo estrutura-se a si mesmo como uma identidade distinta do seu ambiente por um processo que gera simultaneamente um mundo por si apropriado. O termo *dialéctica* possui aqui um valor preciso, descrevendo a ligação pela qual cada entidade não pode existir sem outra: a ligação pela qual as propriedades das duas entidades se geram como consequência das suas interações²⁴⁸.

2.3.1. Clausura e espontaneidade

O processo do vivo define-se em função da qualidade circular e auto-referencial da organização do sistema e não sobre a base de um processo de entrada e saída. Para des-

²⁴⁵ Maturana, H. e Varela, F., (1973). *De Maquinas y Seres Vivos: Una teoría sobre la organización biológica*. Santiago: Editorial Universitaria.

²⁴⁶ Duquaire, P. (2003). *Introduction à la pensée de Francisco J. Varela*. Communication faite pour une Journée Sciences Cognitives organisée par l’ATP - Association des Thésards de Philosophie de Nice - le 20 décembre 2002. Nice: Les Cahiers de l’ATP. (p. 4).

²⁴⁷ Varela, F. (2000b) [1979]. “Patrones de vida. Entrelazando identidad y cognición”. *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Golmen Ediciones. (pp. 49-73).

²⁴⁸ Varela, F. (2000f). “El organismo: una trama de identidades sin centro”. *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen. (pp. 77-120).

crever a organização circular que define este campo de autonomia, Varela emprega o conceito geral de *clausura* (clôture). A palavra *clausura* é usada por Varela para dizer que o operar do sistema se produz no interior de uma invariante organizacional que garante a identidade do sistema como um todo, uma unidade; esta invariante refere-se a dois aspetos da organização do sistema: o primeiro diz respeito ao domínio das deformações que o sistema pode sofrer sem perder a sua identidade, o segundo, o conjunto de transformações no interior das quais o sistema existe como uma unidade²⁴⁹. A clausura organizacional manifesta a identidade do sistema: “El todo no es la suma de las partes, mas la clausura organizacional de las partes.”²⁵⁰ O conceito de clausura introduz a ideia de que o sistema “não é separável dos seus domínios de interação”; nesse sentido, o termo clausura não é sinónimo de fechamento mas, pelo contrário, designa uma nova forma de interação regulada justamente pela autonomia do sistema²⁵¹. Trata-se de uma abordagem que implica também repensar radicalmente as relações entre identidade e ambiente, interior e exterior. No modelo da autonomia, o interior e o exterior encontram-se entrelaçados um no outro e nenhuma determinação pode emergir de forma isolada, nem do interior nem do exterior. A sintonia dinâmica que agrega os elementos do sistema operando em rede desenvolve-se, tendo como base um meio com o qual o sistema permanece em contacto. A clausura operacional cria ao mesmo tempo o sistema e o *fora* que o acolhe; os dois estão em interação, eles permanecem numa relação de co-dependência.

De acordo com Varela, a conceção de um meio independente ao qual o sistema se deve progressivamente adaptar é incompatível com os processos do vivo. Um sistema vivo apresenta-se ao observador “globalmente”, como um sistema integrado e estável. Os processos moleculares operam, a cada instante, em função das propriedades estruturais das moléculas e não em função de qualquer coisa exterior a si e que as guie. Todo o sistema emerge no instante em que um conjunto de elementos começa a conservar uma

²⁴⁹ Idem, (pp. 96-97). Com vista a designar estes dois níveis de organização, Varela empregou as noções de *clausura organizacional*, para dar conta das interações possíveis numa estrutura circular “estável”, e a *de clausura operacional*, que se refere à dinâmica recorrente que a clausura provoca.

²⁵⁰ Varela, F. & Goguen J. A. (1978). “The arithmetic of closure”. *Journal of Cybernetics*, n. 8. (p. 294).

²⁵¹ Varela F. (1994) [1973]. Prefácio à segunda edição *De maquinas y seres vivos. Autopoiesis : la organización de lo vivo*. Santiago: Editorial Universitária. (pp. 34-61).

dinâmica de interações que dá origem a uma divisão que separa os elementos em interação dos outros que permanecem excluídos e que passam a configurar o seu ambiente²⁵². Maturana reconhece ainda a dificuldade de aceitar a espontaneidade dos fenómenos biológicos para uma cultura como a nossa, orientada por uma conceção finalista de tudo o que diz respeito à vida. Com efeito, o complexo comportamento adaptativo do sistema vivo fá-lo surgir, por vezes, como se ele tivesse um “projeto”, uma intencionalidade intrínseca. Todavia, a espontaneidade na emergência dos sistemas vivos é contrária a qualquer dimensão de intencionalidade ou finalidade na sua constituição ou produção. O conceito de objetivo ou finalidade pertence apenas ao observador que deve comparar e explicar as suas distinções e experiências em diferentes momentos do seu estudo. Qualquer sistema operatoricamente fechado subordina necessariamente cada transformação à conservação da sua identidade, mas a manutenção da sua identidade é uma consequência das suas atividades e não um objetivo. Como destaca Rudrauf et al.²⁵³, do ponto de vista mecânico, aquilo que se observa como sendo comportamentos intencionais corresponde simplesmente à *persistência* operativa de determinados processos, de processos dinâmicos de convergência em direção a um certo estado, uma persistência transitória da conexão entre o sistema e o seu ambiente. A vida não é um projeto, mas uma simples consequência deste funcionamento. No quadro das propriedades emergentes, os fenómenos do vivo ocupam um lugar único devido à sua função específica de emergência, que lhes permite auto-individualizarem-se: eles afirmam a sua identidade de um modo que, desde as suas origens, é próprio da vida.

2.3.2. O sistema nervoso como sistema autónomo

A teoria da autonomia teve uma influência determinante na investigação sobre a identidade e a cognição como propriedades emergentes do organismo humano. Vimos na secção anterior que os sistemas vivos possuem um modo próprio de afirmar a sua identidade: a manifestação espontânea de uma afinidade dinâmica entre elementos do meio

²⁵² Maturana, H. (1994) [1973], Prefácio à segunda edição de *De maquinas y seres vivos. Autopoiesis : la organización de lo vivo*. Santiago: Editorial Universitária. (pp. 9-33).

²⁵³ Rudrauf, D. & al. (2003). “From autopoiesis to neurophenomenology: Francisco Varela's exploration of the biophysics of being”. *Biological Research*, Volume: 36, Issue: 1. Santiago: SciELO Chile, 27-65. (p.35).

que começam a “operar em rede” está na origem do processo de auto-individação do sistema. Uma atividade particular, caracterizada por processos que se têm a si próprios como resultado. Os processos do vivo devem ser concebidos não a partir de um processo de entrada e saída, mas como uma forma particular de emergência determinada pelo carácter endógeno da atividade que a produz.

Esta abordagem implica uma transformação no modo de conceber as relações entre o interior e o exterior, na constituição de uma identidade autónoma. A rede autónoma propõe uma visão da interioridade, na qual a unidade e o ambiente se definem reciprocamente, se encontram imbricados um no outro e nenhuma determinação se pode originar de forma isolada, nem a partir do interior nem do exterior. A sintonia dinâmica que identifica os elementos do sistema que operam em rede desdobra-se a partir de um meio com o qual o sistema permanece em contacto. A *clausura* cria ao mesmo tempo o sistema (a unidade, a identidade) e o *fora* que o acolhe. Os dois encontram-se em interação e não se pode conceber para os processos do vivo um meio independente ao qual o sistema devesse progressivamente adaptar-se. Não existe nenhum corte entre a “informação” procedente do ambiente e o “comportamento” adaptado do sistema²⁵⁴.

A teoria da autonomia está na base da conceção incarnada da cognição e, em particular, da teoria vareliana da cognição como *enação*. Para Varela, o cérebro constitui um exemplo ideal de sistema autónomo, devido à complexidade do sistema nervoso e das suas características de conectividade. Inspirado pela investigação de Maturana, Varela propõe uma visão do cérebro como um sistema caracterizado, não pelas suas entradas e saídas, mas pela clausura operacional dos seus estados dinâmicos.²⁵⁵ O ponto de vista tradicional destina a atividade cognitiva à representação de um ambiente independente e separado do indivíduo. É a partir das informações procedentes do exterior que o sistema elabora o seu comportamento. Neste sentido, o comportamento do sistema é essencialmente uma resposta. Mas, no caso de um sistema altamente cooperativo, como o do cérebro, como distinguir o “impulso” da “resposta”? É seguro que há uma troca de matéria

²⁵⁴ Varela F. (2000g) [1989]. p. 137

²⁵⁵ Ibid. Varela interessou-se pelas investigações de Minsky que via o cérebro como sede de uma actividade autónoma, na qual não se podem distinguir os processos dos resultados que eles produzem. Para Minsky, como vimos, a actividade principal do cérebro consiste em realizar mudanças no seu interior, uma actividade que não pode ser reduzida a um comportamento de resposta aos estímulos-informações procedentes do ambiente. Para Varela, trata-se de uma reflexão muito relevante na medida em que coloca o problema do modo de conhecimento engendrado pelo organismo humano enquanto sistema autónomo.

e energia entre o organismo e o ambiente, mas “onde termina a *informação* e começa o *comportamento*?”, questiona Varela²⁵⁶. A teoria emergente de Minsky inaugura uma perspectiva do conhecimento completamente nova. Ele diz que a atividade principal do cérebro não consiste em representar um mundo exterior, mas em realizar permanentemente automodificações. Deste modo, começa-se a abandonar a ideia de um mundo independente e separado para nos aproximarmos de uma concepção do mundo como indivisível da organização dos sistemas vivos por clausura. Em vez de representar um mundo independente, a atividade cognitiva faz emergir um mundo como ambiente (quadro) de distinções, inseparável da própria estrutura do sistema cognitivo²⁵⁷. Para Varela, se queremos compreender a mente (*mind*) não nos podemos deter na observação das estruturas internas implicadas no seu funcionamento. “El *mind* no está en la cabeza”, afirma Varela²⁵⁸ e é necessário procurar a “sede” da constituição de uma identidade cognitiva no não-lugar do entrelaçamento do meio somático e ambiental do indivíduo.; o organismo é uma malha de elementos em estrita interdependência e a *mind* constitui o *como* e o *quando* da sua emergência, a cada instante, como um todo:

*El cuerpo es el lugar de intersección de las diferentes identidades que surgen a partir del cierre, que hace que el interior y el exterior sean confusos. Somos y habitamos dicho entrelazado; nuestro cuerpo no posee una identidad externa única, sino que constituye una red dividida y embrollada sin otro fundamento sólido que su propia determinación procesal.*²⁵⁹

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Idem, (p. 138).

²⁵⁸ Idem, (pp. 138-139).

²⁵⁹ Ibid.

2.4. Incorporação

2.4.1. A ancoragem fenomenológica

A autonomia dos sistemas vivos constitui, para Varela, a premissa para refletir na constituição da identidade cognitiva no seio do organismo humano. Para este autor, o que torna os organismos vivos seres cognitivos é o facto de eles engendrarem uma certa forma de autonomia pela qual eles se auto-realizam internamente de modo a regular ativamente as suas interações com o ambiente. Varela observa que um dos mais importantes progressos em ciências cognitivas consistiu na progressiva afirmação de uma conceção da mente como indissociável da sua inscrição corporal imersa no mundo:

(...) tout esprit s'éveille dans un monde. Nous n'avons pas conçu notre monde. Nous nous trouvons simplement en lui ; nous nous éveillons à la fois à nous même et au monde que nous habitons. (...) Nous réfléchissons sur un monde qui n'est pas fait, mais trouvé; et pourtant, c'est notre propre structure qui nous permet de réfléchir sur ce monde. (...) nous sommes dans un monde qui semble avoir été là avant que la réflexion ne commence, mais ce monde n'est pas séparé de nous.²⁶⁰

A sua abordagem *enativa* responde à necessidade de reconduzir o estudo científico da cognição a uma visão do conhecimento humano como acontecimento vivido. Para Varela, os estudos cognitivos devem remeter para a experiência humana. Uma disciplina fenomenológica da experiência é assim reivindicada por Varela no estudo da cognição, uma fenomenologia atuante, caracterizada pela colocação em obra, mais que pela sua sistemática teórica interna. É nesta perspectiva que Varela retoma o estudo da fenomenologia europeia, e em particular Merleau-Ponty, como antecedente mais próximo da sua teoria enativa:

Il s'agit de décrire, et non pas d'expliquer ni d'analyser. (...) Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire. Tout l'univers de la science est construit sur le monde vécu et si nous voulons penser la science elle-même avec rigueur, en apprécier exactement le sens et la portée, il nous faut réveiller d'abord cette expérience du monde dont elle est l'expression seconde.²⁶¹

²⁶⁰ Varela, F., Thomson, E., Rosch, E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit*. Paris: Seuil. (p. 27).

²⁶¹ Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. (pp. II-V).

Para Merleau-Ponty o corpo é a sede de um conhecimento latente, imanente ao contacto com o mundo; uma estrutura que deve ser examinada na sua dupla dimensão, biológica e fenomenal, enquanto *corporeidade*, simultaneamente estrutura vivida e sede dos mecanismos cognitivos; uma *corporeidade* constitutiva da abertura perceptiva a um mundo imediatamente experienciado, um *mundo vivido*, desenvolvendo-se no espaço do entrelaçamento entre o interior e o exterior, um *entre-deois* que acolhe a emergência de uma identidade e de um mundo que se co-determinam mutuamente:

*L'organisme (...) ne peut pas être comparé à un clavier sur lequel joueraient les stimuli extérieurs et où ils dessineraient leur forme propre pour (la) simple raison qu'il contribue à la constituer. (...) Les propriétés des objets perçus et les intentions du sujet, non seulement se mélangent mais constituent un tout nouveau. (...) L'organisme, selon la nature propre de ses récepteurs, les seuils de ses centres nerveux et les mouvements des organes, choisit dans le monde physique, les stimuli auxquels il sera sensible.*²⁶²

Martin Heidegger²⁶³, outra referência importante para Varela, falava da "condição afetiva" como o limiar pré-discursivo do qual decorrem os atos de conhecimento. Para ele, a afetividade constitui uma espécie de pré-compreensão, uma dimensão mais primitiva da compreensão intelectual.²⁶⁴ Como assinala Gianni Vattimo, a tonalidade afetiva, constitui para Heidegger o modo originário de se encontrar no mundo uma espécie de primeira *preensão global* do mundo e que funda o seu conhecimento:

*“Il mondo ci appare sempre, originariamente, alla luce di una certa disposizione emotiva (...). Se la situazione affettiva è un aspetto costitutivo (non solo accidentale) del nostro essere aperto al mondo, quindi entra a costituire il modo stesso in cui le cose ci si danno, e cioè sono.”*²⁶⁵

Mas em que medida os conhecimentos dialogam com esta pré-condição afetiva? Que papel desempenha a experiência na apreensão afetiva do mundo?

²⁶² Merleau-Ponty, M. (1967) [1942]. *La structure du comportement*. Paris: Presses Universitaires de France. (pp. 11-12).

²⁶³ Heidegger, M. (1986). *Être et temps*. (trad. François Vezin). Paris: Gallimard.

²⁶⁴ Vattimo, G. (1996). *Introduzione a Heidegger*. Roma: Laterza. (pp. 32-33).

²⁶⁵ Idem, (p. 35).

Nesta questão reside um dos pressupostos da *teoria enativa* que se apresenta como uma via média entre o cognitivismo, que concebe o mundo como sendo separado do sujeito percecionante, e o idealismo que coloca a hipótese de um mundo constituído apenas a partir de representações internas. A cognição funda-se sobre a afetividade, mas isso não significa que o conhecimento do mundo seja o mero produto das nossas projeções. Como veremos, a *enação* não fala de uma cognição que cria o seu próprio mundo. Varela tenta compreender como se processa a articulação entre esta propensão criadora imamente ao ser afetivo e a sua atualização em conhecimentos situados.

As fontes fenomenológicas de Varela estendem-se às tradições não ocidentais de análise da experiência, e em particular àquela que deriva do método do *Mahayana*, a prática budista também designada como atenção / vigilância. Abordarei este tema em detalhe nas próximas secções deste capítulo. Sublinhemos aqui que a atenção / vigilância constitui o suporte metodológico da abordagem vareliana do conhecimento, o procedimento pela qual faz convergir as abordagens científica e fenomenal no estudo da experiência humana.²⁶⁶ O *Mahayana* funda-se em procedimentos específicos de aprendizagem atencional, concebidos com vista a subtrair a mente às suas teorias para a colocar na própria situação em que se vive a experiência de forma direta. Neste sentido, trata-se de uma abordagem que possui importantes implicações teóricas para Varela, porque lhe oferece um contexto experimental no qual medir, não apenas as vantagens, mas também os limites do paradigma fenomenológico da intencionalidade no estudo da experiência cognitiva.

2.4.2. A cognição criadora

O mundo não é qualquer coisa que nos é dado: é uma coisa da qual fazemos parte em função da nossa maneira de nos movermos, tocarmos ou respirarmos²⁶⁷. O termo *enação* – do inglês *to enact*: suscitar, desencadear, fazer emergir – define o caráter circular do processo que descreve a cognição vivida, não como a representação de um mundo previamente dado, mas como “l'évènement conjoint d'un monde et d'un esprit à

²⁶⁶ Varela, F., Thomson, E., Rosch, E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit*. Paris: Seuil. (p. 21).

²⁶⁷ Varela, F. (2004). *Quel savoir pour l'éthique? Action, sagesse, et cognition*. Paris: La Découverte. (pp. 24-40).

partir de l’histoire des divers actions qu’accomplit un être dans le monde”²⁶⁸. A abordagem *enativa* encara a cognição como *ação incarnada*, um fenómeno estruturalmente indivisível da *corporeidade* e das suas bases sensoriais e motoras.²⁶⁹ Para Varela, nós não podemos sair do modo de realização / existência da nossa própria estrutura biofísica, que situa a emergência da *mente* no espaço do entrelaçamento do ambiente exterior com o nosso *meio interior*:

*No podemos salir del mundo determinado por nuestro cuerpo y nuestro sistema nervioso. No existe otro mundo excepto el que experimentamos por medio de estos procesos, que son premisas para nosotros y hacen de nosotros lo que somos. Nos encontramos dentro de un dominio cognitivo del cual no podemos salir o decidir dónde comienza o cómo se crea. (...) En nuestra percepción del mundo olvidamos todo aquello que aportamos para percibirlo de este modo precisamente porque estamos incluidos a través de nuestros cuerpos en el proceso circular de nuestros comportamientos.*²⁷⁰

A palavra “incarnado” tem para Varela duas aceções. Em primeiro lugar, indica que a cognição depende dos tipos de experiência que decorrem do facto de ter um corpo dotado de diversas capacidades sensório-motoras; em segundo lugar, que as suas capacidades individuais sensório-motoras se inscrevem, elas mesmas, num contexto biológico, psicológico e cultural mais amplo²⁷¹. Para Varela, não existe um *a priori* ou uma sintaxe formal que determine os nossos modos de conhecer; a nossa compreensão conceptual é modelada pela experiência e depende intrinsecamente das nossas capacidades de ação corporal. O espírito incarnado está estruturalmente conectado ao ambiente que contribui para a forma que assume: a animalidade inventa um modo de ser que é inseparável do movimento, do *ir para*, do procurar através do movimento²⁷². Neste quadro, são frequentemente citados os gatinhos de Richard Held e Alan Hein, para ilustrar de modo

²⁶⁸ Idem, (p.35).

²⁶⁹ Idem, (pp. 3-12).

²⁷⁰ Varela, F. (2000c) [1984]. “El círculo creativo. Esbozo histórico-natural de la reflexividad”. *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen. (p. 383).

²⁷¹ Varela & al. (1993). (p. 234).

²⁷² Varela, F., Depraz N., (2004). “At the Source of Time: Valence and the Constitutional Dynamics of Affect”. Gallagher S. & al. *Ipseity and Alterity. Interdisciplinary Approaches to Intersubjectivity*. Rouen: Publications de l’Université de Rouen. (pp.153-174).

exemplar a influência da ação motora na apreensão perceptiva do ambiente²⁷³. Varela refere-se à experiência dos dois neurologistas para mostrar como o espaço, o próprio pilar da objectividade em física, é totalmente inseparável da nossa conduta sensorial e motora. É a estrutura sensório-motora, o modo como o sujeito percecionante se inscreve num corpo, mais que um mundo previamente estabelecido, que determina como é que o sujeito pode atuar e ser modulado pelos acontecimentos do ambiente²⁷⁴. Dito de outro modo, é inseparável o mundo “lá fora” e aquilo que eu faço para estar nesse mundo: sujeito e mundo co-emergem na percepção. A descrição que Eve Berger dá do fenómeno do *fluxo visual* parece-me clarificar os termos desta circularidade essencial referida por Varela. Berger evidencia a dimensão *experencial* da conduta sensório-motora e sublinha o papel da *sensação* do movimento na emergência do espaço físico como espacialidade vivenciada. Nomeadamente, o “fluxo visual” é o movimento do ambiente que o nosso cérebro regista por ocasião dos nossos próprios movimentos. No absoluto, o ambiente não se altera, mas a realidade absoluta não é aquela que o cérebro traduz: para este, a informação recebida consiste naquilo que o ambiente altera no sentido inverso do movimento que nós fazemos e esta informação sensorial desempenha um papel fundamental no modo como nós aprendemos a situar-nos no espaço:

En effet, pour le tout jeune bébé qui ne possède encore ni le langage ni la pensée structurée, des notions comme “avant” ou “arrière” ne veulent rien dire au sens ou nous, adultes, l'entendons. Ni le mot ni la notion n'existent. Pour lui, l'avant, c'est le goût que prend son mouvement quand il va vers l'avant; le goût d'un mouvement, c'est plus que la sensation musculaire qui s'en dégage, c'est une sensation qui a un sens, qui prend un sens, et qui donne du sens à ses actions. Quand un bébé va vers l'avant, avant de savoir consciemment, intellectuellement, qu'il va vers l'avant (...) il éprouve deux sensations en même temps, distinctes dans la physiologie mais indissociables dans l'expérience: d'une part, la sensation interne inhérente a ce mouvement, et d'autre part, une image de l'environnement qui bouge en sens in-

²⁷³ Cito aqui a descrição feita por Eve Berger da experiência realizada por Held e Hein em 1958:

Dois gatos são postos numa pista. Um dos dois gatos está preso ao mastro central, mas permanece livre de circular em torno do mastro, numa rotação cujo sentido é imposto pelo sistema. O segundo gatinho está imobilizado numa gaiola automaticamente acionada pelo movimento do primeiro gato, no mesmo sentido. Um dos dois gatinhos fica pois inteiramente passivo: ele “vê passar a paisagem” sem jamais colocar o seu corpo em ação. Para ele, as imagens que desfilam não se encontram associadas a um movimento do seu corpo. O gato ativo, por seu lado, vê exatamente a mesma paisagem, mas todas as informações visuais estão para si ligadas a um deslocamento ativo. Algumas semanas passadas neste dispositivo experimental, libertam-se os gatos num campo de obstáculos e o que estava ativo reage normalmente, enquanto o gato passivo se comporta como se fosse cego sendo incapaz de evitar os obstáculos. Imobilizado na sua gaiola, ele não conseguiu chegar a relacionar o movimento do seu corpo com as imagens exteriores, que assim não lograram fazer sentido. [Berger, E. (1999). *Le mouvement dans toutes ses états*. Paris: Point d'appui. (pp. 33-34)].

²⁷⁴ Varela, F. (2004). *Quel savoir pour l'éthique? Action, sagesse, et cognition*. Paris: La Découverte. (p. 30).

*verse de son propre mouvement. (...)C'est par la combinaison obligatoire de ces deux informations que se construisent peu a peu les premières relations spatiales et, avec elles, les premiers repères du corps dans l'espace.*²⁷⁵

O espaço do entrelaçamento entre o meio interno e o ambiente parece definir-se em torno desta intensidade vivenciada corporalmente. Uma pequena criança não tem ainda o apoio da linguagem para processar cognitivamente as sensações, nem sequer uma história de experiências anteriores às quais se referir para avaliar o fluxo contínuo de sensações que atravessam o seu corpo. E, no entanto, mesmo na ausência da linguagem, estabelece-se um contacto através das intensidades, isto é, a partir das modificações do estado interno do corpo. O corpo reconhece as intensidades porque reconhece as alterações do seu estado interno. A alteração é a “linguagem” das intensidades, um fluxo contínuo de modificações que designamos também como *afeto*.

2.4.2.1. Afeto

Brian Massumi descreve o afeto como constituído por modulações de intensidade, pelo movimento das intensidades em transição. O afeto coincide ainda com uma certa *sensação de transformação*:

*So depending on the circumstances, it [affect] goes up and down gently like a tide, or maybe storms and crests like a wave (...). Spinoza says that every transition is accompanied by a feeling of the change in capacity. The affect and the feeling of the transition are not two different things.*²⁷⁶

António Damásio confirma os contornos “informes” desta sensibilidade interna, dando-lhe o carácter de um fundo perceptivo indiferenciado, um mover-se em devir, um fluxo em que todos os sentidos estão em conexão, em que todas as modalidades perceptivas trabalham conjuntamente com vista a produzir uma nuvem de cartografias dos aspetos multidimensionais do estado do corpo a cada instante²⁷⁷. Damásio fala de um fundo perceptivo que emana do sistema somato-sensorial, fruto da atividade conjunta de diferentes divi-

²⁷⁵ Berger, E. (1999). (pp. 40-41).

²⁷⁶ Massumi, B. & Zournazi, M. (2002). “Navigating Moments: A Conversation with Brian Massumi”. Zournazi M. (ed.) *Hope: New Philosophies for Change*. Annadale: Pluto Press. (pp. 210-243).

²⁷⁷ Damasio, A. (2000). *O sentimento de si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Sintra: Publicações Europa-America. (pp.161-198).

sões sensoriais, nomeadamente a visceral, a do toque fino e a vestibulo-cinestésica na captação tanto dos estados internos como também dos impactos derivados da interação com o ambiente.²⁷⁸ Este fundo indiferenciado tem os contornos de uma emergência na qual não chegamos a distinguir as mensagens procedentes das diferentes divisões e situa o corpo no lugar de entrelaçamento entre o espaço interior e exterior, num *entre-deois* perceptivo na fronteira entre o dentro e o fora. Este *entre-deois* perceptivo constitui o campo perceptivo do afeto. O organismo vivo produz afeto e o afeto exhibe espontaneamente uma propensão para a interação. O afeto desenvolve o seu potencial neste “ir para”: ele parece ser lançado e co-movido por uma espécie de incompletude. Como sublinham Melissa Gregg e Gregory Seigworth, o afeto está nestas intensidades que passam corpo a corpo, nas ressonâncias que essas intensidades provocam dentro e em torno delas, do diálogo em devir dessas intensidades com as suas próprias ressonâncias:

*(...) affect is persistent proof of a body's never less than ongoing immersion in and among the world's (...) rhythms [and] its invitations. (...) Affect marks a body's belonging to a world of encounters or a world's belonging to a body of encounters [et dans cette] ever-gathering accretion of force-relations lie the real powers of affect, affect as potential: a body's capacity to affect and to be affected.*²⁷⁹

Há algo no afeto que não se esgota em si, que se estende para além de si, que se afirma pelo contacto virtual com alguma coisa que não está em si, qualquer coisa para a qual ele se estende. É a qualidade do afeto que Massumi designa também como *afeção*, a propensão que o afeto tem para se transmitir entre os corpos. A transmissão do afeto significa que nós não somos independentes nos termos da nossa energia, que nós não podemos conceber a emergência afetiva de uma identidade cognitiva a partir de uma separação entre o individual e o ambiente:

Once again it's all about the openness of situations and how we can live that openness. And you have to remember that the way we live it is always entirely embodied, and that is never entirely personal - it's never all contained in our emotions and conscious thoughts. That's a way of saying it's not just about us, in isolation. In affect, we are never alone. That's because affects in

²⁷⁸ Enquanto a divisão visceral regista estados internos, o sistema do toque fino reproduz as alterações sofridas pelos sensores situados na pele quando se estabelece contacto com os objetos exteriores; a divisão vestibulo-cinestésica, por seu lado, regista tanto os estados internos como também os impactos derivados da interação com o ambiente.

²⁷⁹ Gregg, M. & Seigworth, G. J. (Eds.) (2010). *The affect theory reader*. London: Duke University press. (pp. 1-2).

*Spinoza's definition are basically ways of connecting, to others and to other situations. They are our angle of participation in processes larger than ourselves. With intensified affect comes a stronger sense of embeddedness in a larger field of life - a heightened sense of belonging, with other people and to other places.*²⁸⁰

O afeto parece constituir a matéria-prima desta “intencionalidade primitiva” exibida pelo organismo vivo. Uma abertura imanente do sistema, que dá forma ao seu modo de ser no mundo, a sua maneira de ser estruturalmente conexa. Não apenas um meio do qual o organismo se serve para captar a vida que o atravessa, mas o próprio modo do organismo afirmar o seu ser-na-vida: a vida do organismo é esta nova movimentação em devir. O organismo vivo produz espontaneamente percepção, isto é: afeto. O afeto não é uma ferramenta, um instrumento para captar e enviar informações: o afeto é uma propriedade emergente do organismo vivo, uma potencialidade imanente à cognição criadora que precede e sobre a qual se funda a consciência intelectual. O afeto, diz-nos Varela, é uma dinâmica pré-reflexiva de auto-constituição da identidade: eu sou afetado ou comovido mesmo antes de me tornar num *Eu* cognoscente. No processo de emergência de um estado cognitivo, a razão e o raciocínio só se manifestam no último momento; eles são apenas o resultado final de um processo enraizado no afeto e na e-moção:

*(...) la e-moción es ya intrínsecamente cognitiva. El organismo total en situación constituye el caldo en el que se origina este movimiento ascendente, que se va extendiendo gradualmente “hacia arriba.”*²⁸¹

2.4.2.2. Reciprocidade

É sobre estas bases que Varela reflete sobre o afeto como fundamento da nossa capacidade de conhecer. Ele estuda as raízes afetivas da cognição a partir da forma particular de autonomia exibida pelo organismo humano. A partir da perspectiva *enativa*, é o sistema que confere uma significação ao seu ambiente, que cria um mundo de sentido a par-

²⁸⁰ Massumi, B. & Zournazi, M. (2002). “Navigating Moments: A Conversation with Brian Massumi”. Zournazi M. (ed.) *Hope: New Philosophies for Change*. Annadale: Pluto Press. (pp. 210-243).

²⁸¹ Varela, F. (2000d). “Cuatro pautas para el futuro de la ciencias cognitivas”. *El fenomeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen. (pp. 239-256). Do ponto de vista neurobiológico, no processo emergente de um estado mental, os estados primitivos, primordiais, estão enraizados nas superfícies sensorio-motoras próximas da espinha dorsal, no cérebro médio; de seguida elas dirigem-se para cima, para o chamado sistema límbico no córtex superior. É durante esse trajeto que a tonalidade emocional se transforma em encadeamentos de raciocínio. (p. 248)

tir da sua própria organização interna, um mundo que o ambiente não possui por *si proprio*, fora do “domínio de conexão”: “Al igual que la improvisación en jazz, el medioambiente otorga la “excusa” para la “musica” neural desde la perspectiva del sistema implicado”²⁸². As experimentações em laboratório mostram que tudo o que é fornecido a um organismo como *pretexto* para uma interação sensório-motora permite ao corpo construir imediatamente um mundo coerente inteiramente adequado²⁸³. Mais do que isso, o organismo não pode viver sem essa conexão constante, tal como não pode viver sem a emergência constante de regularidades: se a possibilidade de atividade associativa começa a faltar, o sistema torna-se num *fantasma*. Trata-se de um salto conceptual muito importante, dado que assinala a passagem da ideia de que existem propriedades do mundo, que é necessário extrair a partir de uma imagem fiel da realidade, à ideia segundo a qual quase tudo o que nos rodeia constitui um pretexto para a nossa cognição “fazer mundo”. Varela baseia a sua reflexão sobre os dados neurobiológicos que reuniu e designou como *lei da reciprocidade*²⁸⁴ e que lhe servem para ilustrar o papel da clausura, da *poiese* interna do sistema, na interação do organismo com o ambiente. Este fenómeno é também referido por Damásio, que enuncia que os sinais procedentes do mundo exterior devem atravessar a fronteira do corpo para entrar no cérebro:

(...) a representação do mundo exterior ao corpo apenas pode penetrar no cérebro através do próprio corpo, nomeadamente através de uma parte da sua superfície. O corpo e o ambiente circundante interagem entre si e as alterações provocadas no corpo por essa interação são mapeadas no cérebro. É verdade que a mente conhece o mundo exterior através do cérebro, mas

²⁸² Varela, F. (2000b). “Patrones de vida. Entrelazando identidad y cognición”. *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Golmen Ediciones. (p. 68).

²⁸³ Varela refere-se, entre outras, a uma experiência desenvolvida pelo neurofisiologista P. Bach y Rita que concebeu uma câmara de vídeo destinada aos invisuais, capaz de estimular múltiplos pontos na pele através de vibrações elétricas. [Bach-y-Rita, P. (1972). *Brain Mechanisms in Sensory Substitution*. New York: Academic Press].

²⁸⁴ Varela formula a sua hipótese a partir de dados neurobiológicos que reúne sob o nome de *lei da reciprocidade*. Essa lei designa um aspeto já estabelecido da constituição do cérebro: se uma região A (uma área cortical ou um núcleo específico) se encontra ligada a uma região B, então a região B liga-se de volta à região A, ainda que seja por uma rota anatómica diferente. Consideremos, por exemplo, o caso do sistema visual dos mamíferos. É sabido que há um fluxo bem conhecido entre a retina e o primeiro “relé” do sistema visual, o tálamo dorsal (que designaremos como região A), de seguida vai do tálamo até ao córtex visual primário (a região B), e depois para outras regiões. O que tem sido menos evidenciado é que, segundo a lei da reciprocidade, as retroconexões de B para A, do córtex para o tálamo, são ainda mais numerosas do que as conexões de A para B. Este tráfego neuronal bidirecional entre o córtex e o tálamo não constitui uma simples particularidade anatómica: a *performance* visual de um animal funda-se neste vai-e-vem permanente. Descobre-se assim que a dinâmica neuronal que subjaz a uma tarefa percepto-motora é uma operação em rede, um sistema marcado por uma intensa cooperação bidirecional, e não por uma extração sequencial da informação. Parece-nos cada vez mais claro que, em condições sensoriais normais, e desde que o animal estudado esteja em estado de vigília e em atividade, as respostas neuronais são muito sensíveis ao contexto: elas podem variar em função da inclinação do corpo ou dos estímulos auditivos. Mesmo uma alteração da postura, permanecendo iguais os estímulos sensoriais, modifica a resposta neuronal [Varela, F. (2004). (pp.76-79)].

*é igualmente verdadeiro que o cérebro apenas pode ser informado através do corpo.*²⁸⁵

Abordando o mesmo fenómeno, observamos, todavia, que em Damásio há ainda um mundo que “entra”. Isto dá-nos um pouco a medida das diferenças que podem ainda existir entre distintas abordagens (e narrativas) da cognição, mesmo na interpretação de dados experimentais, e por isso, relativamente “estáveis”. Retomando a abordagem vareliana, o carácter pró-ativo que ela evidencia para a nossa cognição não significa, no entanto, uma predisposição inata para produzir símbolos, mas sobretudo uma propensão para a conexão, o contacto, a capacidade de participar na gestação de um “mundo próprio”. Só a vida pode conhecer a vida, dizia Varela. Merleau-Ponty afirmava justamente esta ideia: há uma correlatividade estrutural entre aquilo que nós somos e a nossa percepção do mundo. A percepção é a própria vida, no seu modo de emergir pelo corpo, porque a vida emerge a cada instante da estrutura perceptiva do sujeito.

Mas Varela não defende a concepção solipsista de um espírito que molda o seu mundo tendo como base as suas representações internas. Para Varela, trata-se de propor um *caminho intermédio* entre uma postura desincarnada que conceba um mundo previamente dado e uma postura subjetivista na qual o próprio espírito “constrói” o mundo ou o futuro que deseja. A sua abordagem *enativa* propõe uma interpretação particular do processo pelo qual a realidade biológica se inscreve progressivamente num quadro partilhado de ação e significação. A este propósito, Varela sublinha a sua afinidade com a orientação não objetivista, experimentalista, dos trabalhos de George Lakoff e Mark Johnson²⁸⁶, que afirmam o “carácter situado” das nossas capacidades de conhecer, simultaneamente enraizadas nas estruturas da nossa corporeidade biológica e vivenciadas no interior de um domínio de ação consensual e de história cultural. Neste sentido, as estruturas incarnadas (sensório-motoras) constituem a *substância da experiência* e *motivam a compreensão conceptual e a compreensão racional*²⁸⁷:

La signification comprend les schèmes de l'expérience corporelle et les structures préconceptuelles de notre sensibilité (à sa-

²⁸⁵ Damásio, A. (2010). *O livro da consciência. A construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores. (p. 122).

²⁸⁶ Lakoff, G. & Johnson M. (1999). *Philosophy in the flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

²⁸⁷ Varela, F. & al. (1993). (pp. 210-212).

*voir notre mode de perception, notre manière de nous orienter et d'interagir avec d'autres objets, événements ou personnes). Ces schèmes corporellement inscrits ne restent pas privés ou particuliers à la personne qui en fait l'expérience. Notre communauté nous aide à interpréter et à codifier un grand nombre d'entre eux. Ces schèmes deviennent des modes d'expérience culturellement partagés et nous aident à déterminer la nature de notre compréhension signifiante, cohérente de notre "monde".*²⁸⁸

É por este meio que o vasto conjunto de experiências particulares, todas elas únicas e singulares, é transformado num conjunto mais limitado de categorias significantes a que respondem os seres humanos e os outros organismos. Varela caracteriza como post-cartesiana esta abordagem onde a percepção não consiste em recuperar um mundo previamente dado. A percepção é antes de mais uma acção inseparável das nossas capacidades sensório-motoras. Os conhecimentos são essencialmente concretos, incarnados, vivenciados: “Le concret n’est pas une étape vers quelque chose d’autre: c’est la manière dont nous arrivons et le lieu où nous demeurons.”²⁸⁹ Por esta razão, o estudo da cognição, para Varela, implica um exame detalhado da experiência. A análise biológica deve ser complementada por uma *disciplina fenomenológica* da experiência, num quadro em que as duas abordagens se poderiam co-determinar e procurar uma circulação que evita os extremismos do neuro-reducionismo e da aparente inacessibilidade da consciência.²⁹⁰

2.5. Neurofenomenologia

A cognição é imanente ao corpo vivo. Para Varela, este princípio estava já presente nas suas primeiras investigações com Humberto Maturana: viver é conhecer, a vida é em si mesma uma atividade cognitiva. Nesta etapa, trata-se para Varela de passar de um ponto de vista exterior a uma abordagem do organismo a partir “do interior”, de considerar a constituição da experiência do ponto de vista do próprio sujeito; introduzir uma abordagem na primeira pessoa e traçar as modalidades de conexão entre a nossa experiência subjetiva e as suas bases biológicas. Coloca-se o problema de compreender os desafios

²⁸⁸ Johnson, M. citado por Varela F. & al. (1993). (p. 211).

²⁸⁹ Varela, F. (2004). (p. 22).

²⁹⁰ Varela, F. (2000d). (p.253).

de uma abordagem do conhecimento que possa ter em conta, tanto os aspetos biológicos, como a sua dinâmica experiencial, o vivenciado singular que alimenta qualquer ato de conhecimento. Para Varela, o contexto da experiência, isto é, o modo particular como um conhecimento se incarna, não é um simples ruído de fundo no estudo da cognição mas, pelo contrário, um aspeto essencial do seu modo concreto de se constituir. A experiência cognitiva e a sua base biológica natural estão estruturalmente ligadas e é necessário procurar vias de passagem que possam explorar esta complementaridade. É sobre esta base que se define a abordagem “neurofenomenológica”²⁹¹:

*L'objet de ma recherche est d'analyser comment le système neuronal peut être impliqué dans des fonctions si importantes comme avoir conscience de son expérience. Comprendre l'émergence de ce qu'on appelle conscience, non pas seulement le geste moteur, mais le fait de l'éprouver. Cette qualité expérientielle... d'où vient-elle? Comment se produit-elle? Comment cela s'enracine dans le corps (...)?*²⁹²

Varela parte do princípio segundo o qual a experiência humana não é inacessível à consciência perceptiva do sujeito. Ele afirma que determinados aspetos da experiência subjetiva apresentam uma estrutura que pode ser desvelada. Mas, para o fazer, é necessário desenvolver uma competência específica para a exploração da experiência subjetiva:

*La capacité d'un sujet d'explorer son expérience n'est pas spontanée. C'est une habilité qu'il faut cultiver; c'est un véritable métier qui demande un entraînement, un apprentissage. Il n'est pas donné aux êtres humains d'être spontanément des experts de leurs propres expériences. (...) Analyser le contenu de mon expérience: comment je perçois les choses, comment agit la mémoire, de quelle nature est le temps, cela demande un travail d'attention, de regard et de description qui est extrêmement délicat. Il y a donc la un entraînement de l'attention absolument nécessaire.*²⁹³

Varela lança um desafio pouco usual ao investigador cognitivo, o de desenvolver por si próprio e sobre si próprio uma atitude perceptiva específica. Varela fala explicitamente de *treino*, de uma prática de redução que deve ser explorada e desenvolvida também "de

²⁹¹ Varela, F. (1996). “Neurophenomenology: A Methodological remedy to the hard problem”. *Journal of Consciousness Studies*, n. 3, 330-350. Também publicado em Varela, F. (2000h). “Neurofenomenología”. *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen Ed. (pp. 257-294).

²⁹² F. Varela, cité par Leão, M. (2003). *La présence totale au mouvement*. Paris: Point d'appui. (p.283).

²⁹³ Varela citado por Leão, M. (2002). (p. 132).

olhos fechados”. Trata-se, para o investigador, de se tornar, de algum modo, a sua matéria de estudos. A cognição como *enação* constitui para Varela o domínio do cruzamento natural da abordagem biológica e fenomenal. A incorporação é o fenómeno / campo onde explorar os elementos comuns às ciências cognitivas e à fenomenologia. Como Thompson precisa:

*For neurophenomenology, by contrast, the guiding issue isn't the contrived problem of how to derive a subjectivist concept of consciousness from an objectivist concept of the body. Instead, it's to understand the emergence of living subjectivity from living being, including the reciprocal shaping of living being by living subjectivity. It's this issue of emergence that neurophenomenology addresses, not the Cartesian version of the hard problem.*²⁹⁴

No centro do programa de investigação de neurofenomenologia, Varela situa o estudo da experiência íntima do tempo²⁹⁵. Um projeto que se desenvolve em duas vertentes complementares: do lado experimental, a análise neurodinâmica do presente vivenciado a partir do estudo husserliano do tempo íntimo²⁹⁶; do lado fenomenal, uma abordagem pragmática da *epoché* para uma análise na primeira pessoa da sua dinâmica atencional²⁹⁷.

²⁹⁴ Thompson, E. (2004). “Life and mind: From autopoiesis to neurophenomenology. A tribute to Francisco Varela”, in *Phenomenology and the Cognitive Sciences* n.3. (pp. 381-398).

²⁹⁵ “(...) la línea de trabajo que acabo de esbozar no puede ser desarrollada sobre una base abstracta y general, sino que tiene que basarse en estudios de caso, realizados paso a paso. Como ejemplo, podemos mencionar el estudio del problema central de la neurofenomenología de la experiencia del tiempo, el siempre presente “ahora encarnado” [Varela, F. (2000d). (p. 254)]

²⁹⁶ Varela F. (2000e). “Consciencia del tiempo presente”. *El fenómeno de la vida*, Santiago de Chile: Dolmen (pp. 317-365). Título original: Varela, F. (1999). “The specious present; the neurophenomenology of time of consciousness”. Petitot, J., Varela, F., Pachoud, B., Roy J.M. (Eds.), *Naturalizing Phenomenology: Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, Stanford: Stanford University Press (pp. 266-314). “Specious” é o adjetivo utilizado por William James para descrever o carácter dinâmico do presente vivido: “(...) *the original paragon and prototype of all conceived times is the specious present, the short duration of which we are immediately and incessantly sensible*”. [James, W. (1950) [1890]. *The Principles of Psychology. Vol. 1*. New York: Dover Publication. (p.631)].

²⁹⁷ Depraz, N., Varela, F. & Vermersch, P. (2000). “La réduction à l'épreuve de l'expérience”. *Etudes phénoménologiques*, n. 31-32, 165-184.

2.5.1. O presente vivido

2.5.1.1. O *agora* husserliano

A abordagem de Varela do tempo íntimo abre-se com uma leitura das explorações husserlianas do presente vivido. Husserl considerava a temporalidade um dos eixos fundadores da sua investigação fenomenológica. O *tempo* considerado por Husserl é o “tempo íntimo”, o tempo da experiência que não se apresenta como uma sequência linear, mas sobretudo como uma textura complexa a partir da qual todos os outros modos da temporalidade tomam forma²⁹⁸. Uma textura dotada de um “centro”, o momento atual da impressão primária dotado de um certo conteúdo intencional, e uma “periferia” constituída por um passado-presente (retenção) e um futuro-imediato (protenção ou espera). Eis a “estrutura tripartida da consciência íntima do tempo” que Varela considera contar-se como um dos resultados mais importantes da investigação husserliana.²⁹⁹ Esta exploração levará Husserl a desvelar três grandes paradoxos que caracterizam a consciência do tempo íntimo: em primeiro lugar, a presença de diferentes tempos no “agora” da retenção; em segundo lugar, a antinomia entre estabilidade e persistência do objeto percebido no tempo, e, por último, a presença de um “fluxo” no qual o objeto percebido parece escoar-se.

Para Husserl, a experiência do tempo presente é a de um lugar originário do sentido. Para ele, só o presente responde ao projeto fenomenológico de “partir das próprias coisas” porque é o único tempo realmente vivenciado. O procedimento fenomenológico da redução (époché) procura chegar a *sentir* este presente em nós. Husserl vê neste ato o fundamento do procedimento fenomenológico visando a adesão à “própria coisa”, na sua aparência imediata. Tudo começa no “agora”, e quanto mais o olhar fenomenológico se esforçar por “coincidir com a própria coisa”, mais próximo estará deste núcleo de sentido incarnado. O que Husserl se propõe penetrar é esse “agora” e dilatá-lo, remo-

²⁹⁸ Husserl, E. (1991). *On the phenomenology of the consciousness of internal time (1893-1917)*, (trad. Brough J. B.). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. “*The time that makes its appearance there is not an objective time and not a time that can be determined objectively. This time cannot be measured; there is no clock and no other chronometer for it. Here one can only say: now, before, and further before, changing or not changing in the duration, etc.*” (p. 351)

²⁹⁹ Trata-se de uma das inovações-chave na análise husserliana do presente vivido. A hipótese da estrutura tripartida da consciência do tempo dá ao conteúdo intencional uma extensão temporal. Husserl, explica Varela, introduz os termos de retenção e de protenção para designar a dinâmica do presente vivido que se estende para o passado-recente como para o futuro imediato [Varela, F. (2000e). (p.337)].

vendo o seu carácter simultaneamente denso e evanescente. Neste sentido, numa primeira fase do seu estudo, o centro da sua reflexão é a *retenção*, isto é, o fenómeno pelo qual conservamos uma parte do próprio presente agregando-o ao agora, de modo a tornar mais denso *o presente que aparece*. Como explica Husserl, existe um passado-presente, um passado que está *ainda aqui*.³⁰⁰ Esta análise levará Husserl a identificar aspetos paradoxais da experiência íntima do tempo. Em primeiro lugar, a existência no interior do fluxo de consciência de um tempo que não se escoia, isto é, a coexistência no próprio interior do *presente que aparece* de dois estados do tempo: por um lado, um presente que flui, que se escoia nas *traseiras* do tempo, onde o objeto percecionado parece desaparecer, um presente que se torna um “*antes*”³⁰¹; por outro lado, os diferentes *agoras* que permanecem e se acumulam no presente, desafiando-o. Duas imagens complementares parecem convergir no tempo vivenciado: uma primeira ligada à ideia de fluxo e uma segunda ligada à ideia de densidade. A constatação da espessura do “agora” revela-lhe um paradoxo fenomenológico, pelo qual se apresenta, conjuntamente e sem possibilidade de distinção, uma consciência *do* tempo e uma consciência *no* tempo, isto é, uma figura da subjetividade que se forma pelos atos do vivenciado e que não lhes pré-existe: por um lado, a doação do tempo, por outro, a abertura do sujeito ao tempo, do sujeito que se dá ao tempo. A teoria husserliana da “dupla intencionalidade” é a tentativa de sistematizar esta descoberta e relevar a coexistência de aspetos aparentemente contradi-

³⁰⁰ “No podríamos hablar de una sucesión temporal de tonos si... lo que está primero desapareciera sin dejar rastro y sólo lo que es sentido momentáneamente fuera dado a nuestra percepción.” [Husserl, citado por Varela, F. (2000e). (p. 332)]. O que caracteriza a retenção, acrescenta Varela, é a sua adesão directa às percepções anteriores, o que faz com que a percepção a cada instante contenha entidades que se manifestam enquanto temporalidade dilatada. A retenção é assim um acto intencional específico visando o objecto que se escoia e que o constitui como passado-recente. A retenção não significa agarrar-se às margens do agora, mas a apresentação activa de uma ausência que emerge das modificações e da percepção dinâmica do agora. Metaforicamente, ela parece ser mais um movimento que do centro se estende para a periferia do que a repercussão de uma imagem intensivamente modificada do presente. Mas, acrescenta Varela, trata-se de uma estrutura curiosa: um “passado de presente vivo”: a retenção pertence a um presente-vivo [Idem, (pp. 337-338)].

³⁰¹ “The event has “just” been present itself; it is still in immediate (fresh) memory. (...) I know that it has just faded away because I still have it in this memory. Although no longer present itself, it is still present to me, but only as just past. The event is not there-itself; it itself is something not-now. Its being-past is something now, something present itself, something perceived.” [Husserl, E. (1991). (p. 219)].

tórios da experiência do tempo: permanência e fluxo, agora e passado recente³⁰². Em numerosas versões da teoria emerge a dupla capacidade da consciência percorrer o fluxo ou de se separar reflexivamente do fluxo, considerando o seu aspeto unitário, de ser alternativamente parte do fluxo e exterior a si. Em qualquer caso, trata-se da segunda característica da intencionalidade que, para Husserl, toma o nome de *consciência*. Só a segunda modalidade intencional se pode separar do fluxo e observá-lo “por inteiro”. Só nesse caso se pode produzir o paradoxo de uma consciência que se separa reflexivamente de si para observar as suas próprias vivências e que pode aparecer a si mesma como “auto-aparição do fluxo”. Mesmo se, fazendo-o, ela se mantém, ainda e sempre, como fluxo: fenómeno que observa e fenómeno que é.³⁰³ A exploração fenomenológica leva Husserl a avançar hipóteses teóricas dotadas de implicações subversivas para o paradigma fenomenológico. À questão: quem vive este tempo? ou: em relação a quem ou a quê é que este tempo pode ser ao mesmo tempo unidade e fluxo?, a reflexão de Husserl parece conduzir à seguinte resposta: somos feitos de tempo e o “nós” que vive o fluxo é o próprio fluxo. Ato de observar e objeto observado partilham a mesma condição de fenómenos porque “o tempo que aparece” pode sê-lo apenas como “tempo imanente ao fluxo da consciência”. A fórmula da autoconstituição, assim, parece ser a única verdadeiramente coerente com as premissas do procedimento fenomenológico. Mas esta conclusão implicaria admitir que não há nada que preceda os atos, que os atos são o próprio fluxo e que o fluxo de consciência é simultaneamente consciência (atividade de perceber e reter o “agora”) e objeto temporal percebido. Esta é a figura da autoconstituição. O fluxo de consciência aparece a si próprio, e na sua forma, “constituente e cons-

³⁰² *"We have a double intentionality in the stream of consciousness. Either we consider the content of the flow together with its flow-form: then we are looking at the primal-experience series, which is a series of intentional experiences, consciousness of... Or we direct our regard to the intentional unities, to what is intended as something unitary in the streaming on of the flow: then an individually objectivity stands before us in objective time, the temporal field proper as opposed to the temporal field of the stream of experience."* [Husserl, E. (1991). p.120]. Husserl, esclarece Varela, introduz a noção de dupla intencionalidade para avançar a hipótese da existência não só da retenção, mas também de uma retenção da retenção (uma consciência reflexiva desta experiência). Estes dois aspetos da intencionalidade trabalham conjuntamente e são indissociáveis no fluxo da consciência. Varela refere-se a esta hipótese como sendo uma intuição que renova o modo de conceber a coexistência da passividade e da atividade, da permanência e da mudança na consciência íntima do tempo. [Varela, F. (2000e) (p. 344)].

³⁰³ *There is one, unique flow of consciousness in which both the unity of the tone in immanent time and the unity of the flow of consciousness itself become constituted at once. As shocking (when not initially even absurd) as it may seem to say that the flow of consciousness constitutes its own unity, it is nonetheless the case that it does. And this can be made intelligible on the basis of the flow's essential constitution. Our regard can be directed, in the one case, through the phases that "coincide" in the continuous progression of the flow and that function as intentionalities of the tone. But our regard can also be aimed at the flow, at a section of the flow, at the passage of the flowing consciousness from the beginning of the tone to its end."* (Husserl E. (1991). pp. 84-85).

titudido coincidem”.³⁰⁴ No entanto, Husserl oscilará sempre entre uma abordagem auto-constitutiva da consciência e a ideia de uma “anterioridade”, uma “consciência última”, provocando uma rutura paradoxal com o princípio fenomenológico segundo o qual “deve existir” uma consciência constituinte, uma consciência última, uma forma que aparece ambigualmente como uma anterioridade “absoluta” face ao fluxo das vivências.³⁰⁵

Husserl parece oscilar até ao fim entre a afirmação de uma *anterioridade* e a afirmação de uma *identidade* entre consciência e fluxo. No fim, prevaleceu uma posição que poderíamos definir como conservadora. A solução que intuiu e, provavelmente, defendeu, passaria pelo reconhecimento de uma figura de sujeito, do si e da consciência, derivada justamente da aceitação do dado fenomenológico (a própria coisa) de que o fluxo de consciência que constitui o tempo *é constituído pelo tempo*, sem existência nem de uma percepção primitiva nem de uma consciência última inconsciente. Pelo contrário, Husserl parece não chegar a assumir as consequências da sua intuição fundamental e regressa a uma conceção cartesiana e intencional da consciência.

2.5.1.2. O *nowness* vareliano

O tempo vivido da tradição fenomenológica pode ser representado em neurociências como uma modalidade da incorporação. Do ponto de vista *enativo*, qualquer ato mental se caracteriza pela participação simultânea de diferentes regiões do cérebro, funcional-

³⁰⁴ "The flow of the consciousness that constitutes immanent time not only exists but is so remarkably and yet intelligibly fashioned that a self-appearance of the flow necessarily exists in it, and therefore the flow itself must necessarily be apprehensible in the flowing. The self-appearance of the flow does not require a second flow; on the contrary, it constitutes itself as a phenomenon in itself. The constituting and the constituted coincide, and unity yet naturally they cannot coincide in every respect. The phases of the flow of consciousness in which phases of the same flow of consciousness become constituted phenomenally cannot be identical with these constituted phases, and of course they are not." [Husserl E. (1991). (p. 393)].

A consciência não contém o tempo como uma categoria psicológica constituída, mas é a consciência temporal que constitui por si mesma o substrato último da consciência irreduzível.

³⁰⁵ "But now we ask whether we must not say that there is, in addition, an ultimate consciousness that controls all consciousness in the flow. In that case, the phase of internal consciousness that is actual at any particular moment would be something intended through the ultimate consciousness; and it would be this ultimate consciousness that passes over into the reproductive (retentional) modification, which itself would then be something again intended in the ultimate consciousness. This ultimate intentionality can take up into itself the style of paying attention, and in this way we can become conscious of its content in the manner of the object of attention. We find, moreover, that when we do pay attention to something, something is always already "appearing" - the style of attention always runs through and across an intentionality. But if I direct my regard towards an actual momentary phase of the flow? But we should seriously consider whether we must assume such an ultimate consciousness, which would necessarily be an "unconscious" consciousness; that is to say, as ultimate intentionality it cannot be an object of attention (if paying' attention always presupposes intentionality already given in advance), and therefore it can never become conscious in this particular sense." [Husserl, E. (1991). (p. 394)].

mente distintas e topograficamente distribuídas, e pela sua incorporação sensório-motora. Para Varela, é na integração destes elementos que reside o fundamento da temporalidade. Existe, pois, uma neuro-temporalidade, o correspondente neuronal do nível fenomenológico do presente vivido, resultando de um mecanismo de *sincronia neuronal*. Quando realizamos uma atividade específica, ativam-se indistintos pontos no sistema nervoso. Que relação pode existir, por exemplo, entre as partes do sistema nervoso associadas à posição do corpo, à percepção visual e ao tónus emocional, na atividade de se lembrar que dia é hoje? Como se põem de acordo, como conversam entre si, os diferentes atores locais ativos naquele momento? A hipótese de Varela é que diferentes conjuntos dinâmicos se formam através de *laços transitórios de sincronia*. O princípio da *sincronia* descreve o processo que nos permite passar da atividade dos atores locais – em ligação com o movimento, a emoção, as recordações e a postura – a uma globalidade. Há uma atividade elétrica específica do cérebro, uma atividade oscilatória que é a sua linguagem, pela qual os diferentes conjuntos locais entram numa sincronia muito precisa, que dá lugar a uma globalidade dinâmica, provisória, que dura relativamente pouco tempo:

Il y a une mélodie profonde; à chaque instant la harmonie de distinctes parties du système nerveux s'accumule dans une forme (...) qu'ensuite se désagrège littéralement. Chaque globalité à la tendance a ne pas rester immobile, rigide, mais, intrinsèquement, à se défaire pour passer à autre musique. C'est ça que nous permet de maintenir la fluidité de la vie à chaque instant. Le message serait ceci : le contenu de chaque moment de ce que nous expérimentons comme notre conscience, tout en gardant une continuité dans l'action, se manifeste par ce mouvement, cet émerger et désagrèger, émerger et désagrèger.³⁰⁶

Os distintos conjuntos dinâmicos concordam através desta regra de *harmonia oscilatória* e o que decorre desta emergência é a *mind*, o *eu no presente*. Ao mesmo tempo, trata-se de um *eu* instável que rapidamente se dissipa. A hipótese neurofenomenológica do “presente vivenciado” como fenómeno primário, como auto-manifestação, pode ser descrita como uma dinâmica contínua de auto-organização temporária, provisória, de coletivos neuronais. É no seio desta dinâmica endógena que se gesta o agora e se reno-

³⁰⁶ Goles, E. (2000). “Conversaciones con Francisco Varela”. Alejandría.cl - Archivos audiovisuales educativos y culturales en línea. Acedido em Março 8, 2011. Disponível em <http://franciscovarela2001-2011.blogspot.pt/2011/07/eric-goles-conversaciones-con-francisco.html>.

va, a cada instante, a constituição autónoma de um agente cognitivo incarnado³⁰⁷. Não há uma consciência que preceda e acolha o tempo. O sujeito e o tempo são agregações emergentes da dinâmica de sub-conjuntos neuronais, sem necessidade de uma consciência constituinte. O *nowness* não é o *quando*, mas o *como* do vivido temporal. O ato de consciência emerge como *presente que aparece*; qualquer vivido cognitivo é a aparição *daquilo que surge no tempo*. O sujeito e o tempo co-emergem no *nowness*. Neste quadro, Varela interessa-se em particular pelo papel da tonalidade afetiva na constituição do fluxo temporal e na emergência “daquilo que está quase a chegar”, daquilo que está prestes a surgir.³⁰⁸ Em *At source of time: Valence and the constitutional dynamics of affect*³⁰⁹, ensaio póstumo que reúne as suas últimas investigações sobre o *nowness*, em colaboração com Nathalie Depraz, Varela ocupa-se da génese do fluxo temporal no seio da *ambiência afetiva*. Uma ambiência descrita dinamicamente como uma movimentação em devir, como uma *dimensão fundacional da emergência da consciência momento-a-momento*, e na génese do “*self-movement of the flow, of the temporal stream of consciousness*”³¹⁰:

“(...) *the emergence of the living presence is rooted in and arises from a germ or source of motion-disposition, a primordial fluctuation. That this has to do with a primordial fluctuation motivates our notion here that affect precedes temporality: affect implicates as its very nature the tendency, a "pulsion" and a*

³⁰⁷ Varela descreve o fenómeno do *nowness* servindo-se da linguagem da dinâmica dos fenómenos não-lineares. A dinâmica emergente do presente vivido é assimilável ao fenómeno de convergência nos sistemas dinâmicos. Pela sua organização biofísica (clausura organizacional), o cérebro pertence necessariamente a este género de sistemas. Tendo em conta a importância da integração na atividade do cérebro e do comportamento, Varela colocou a hipótese da existência de laços transitórios de sincronia entre os conjuntos do cérebro como mecanismo fundamental de integração em grande escala. Para ele, estes mecanismos constituiriam uma espécie de “cola neuronal”, que favoreceria a participação de um conjunto neuronal específico na emergência de um momento de consciência. Esta descrição remete para uma incarnação neurodinâmica, caracterizada pela constante instabilidade e não-linearidade. É numa tal labilidade que tem origem a competição constante entre diversas zonas neuronais em atividade. A dinâmica resultante passa sem cessar de uma sincronização transitória a uma rápida desorganização, des-sincronização e dispersão [Varela F. (2000e). (pp. 326-328)]. Ver também: [Rudrauf, D. & al. (2003). “From autopoiesis to neurophenomenology: Francisco Varela's exploration of the biophysics of being”. *Biological Research*, Volume: 36, Issue: 1. Santiago: SciELO Chile, 27-65]

³⁰⁸ A relação entre o tempo e o afeto foi intuída por Husserl, que não chegou a abordá-la de forma específica. Veja-se o ensaio de Natalie Depraz sobre este tema, em que se sublinham as passagens em que Husserl se refere ao afeto relacionando-o com o primeiro momento de constituição do fluxo temporal da consciência. [Depraz, N. (1994). “Temporalité et affection dans les manuscrits tardifs sur la temporalité (1929-1935) de Husserl”. *Temporalité et affection*. Paris: Alter n°2, 63-86].

³⁰⁹ Varela, F., Depraz N., (2004). “At the Source of Time: Valence and the Constitutional Dynamics of Affect”. Gallagher S. & al., *Ipsivity and Alterity. Interdisciplinary Approaches to Intersubjectivity*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen. (pp.153-174).

³¹⁰ Idem, (p. 153).

motion that, as such, can only deploy in time and thus as time."³¹¹

Uma pulsão originária que se desdobra no tempo e enquanto tempo: é isso que se destaca no coração da nossa experiência da temporalidade. Um estudo que faz emergir a figura de uma subjetividade *descontínua*, uma subjetividade *vazia*, sem outro fundamento que este movimento afetivo, aberto, flutuante, no seio do qual se renova, a cada instante, a constituição autónoma do *eu*:

(...) lo nuevo es siempre invadido por el afecto y el tono emocional que acompañan al flujo. (...) la protención no es un tipo de expectativa que puede ser comprendida como "predecible", sino una apertura que es capaz de realizar un automovimiento, una indeterminación que está a punto de manifestarse. ³¹²

Para Varela, a experiência do tempo vivido é central para analisar o acontecimento do ser presente à sua própria experiência numa perspectiva neurofenomenológica. Trata-se de um estudo que tem consequências importantes sobre o seu modo de refletir na subjetividade e na intencionalidade. Para ele, o espaço das articulações do presente imediato é também o lugar da emergência (mas poderíamos também dizer, da aprendizagem) da ação *desprovida de eu*: uma espécie de *vazio criativo* que está em relação com o estado de passividade recetiva, frequentemente evocado pelo intérprete cénico como condição de acolhimento da experiência criativa. Um estado em que o eu quotidiano, discursivo, é frequentemente evocado como uma espécie de ruído, como uma interferência que pode perturbar o contacto imediato com a situação, com os outros, com o contexto da ação em devir. Com Varela, o gesto de suspensão das certezas realizado por Husserl, a *époché*, transforma-se num procedimento que conduz ao reconhecimento da ausência de fundamento e da ação liberta da dependência do eu. Esta dimensão da intencionalidade é para Varela o fundamento do *comportamento ético*, entendido como *adualidade*, como lugar das ações desprovidas de um eu que observa. Um caminho que se encontra estreitamente ligado à compreensão da natureza qualitativa do *agora*: um tempo da proximidade a si e às coisas na sua pureza apresentativa. Segundo Varela, há um laço fundamental que liga a natureza da vacuidade do eu e o desenvolvimento do saber-fazer ético,

³¹¹ Ibid.

³¹² Varela F. (2000e). (p. 352).

fundado na progressiva tomada de consciência deste eu vazio, na vida e nas ações quotidianas. Uma reflexão que, para Varela, tem claras implicações práticas:

*Ce petit savoir de nature fragmentée / virtuelle est habituellement évité et pourtant la pragmatique de cet apprentissage constitue l'essence de l'apprentissage éthique. (...) savoir incarner le moi non matériel constitue clairement une des étapes dans toutes les traditions de sagesse.*³¹³

Para ele, esta dimensão do eu é essencial na aprendizagem da postura geradora da época.

2.5.2. Método

A segunda vertente do estudo vareliano da experiência íntima do tempo (ou do tempo vivido) diz respeito a análise na primeira pessoa da dinâmica atencional da época.

A abordagem de Varela assenta no convencimento que o que tem faltado à fenomenologia como método de estudo da experiência subjetiva tem sido uma análise experiencial do próprio método de exploração, a época:

*El fracaso por transformar la reducción fenomenológica en un método concreto es, a mi juicio, el tema menos desarrollado de la Fenomenología. (...) Si queremos avanzar más lejos, habrá que cultivar la actitud reductiva.*³¹⁴

Para Husserl, o estudo da subjetividade implica o desenvolvimento de uma atitude reflexiva particular face à nossa capacidade de ser consciente. A questão, para Husserl, consiste em compreender de que forma a percepção nos coloca em relação com o mundo. Neste sentido, a época seria o gesto que nos permitiria virar o olhar do exterior para a interioridade. Para ele, a chave da percepção está nas vivências da consciência, que ele designa como fenómenos. Com efeito, a noção de fenómeno para Husserl relaciona-se com a aparição das vivências da consciência no mundo interno e não no mundo visível da natureza. Husserl pretendia validar a subjetividade como experiência científica e o ato da época fornece-lhe o instrumento para a descobrir como uma propriedade imanente da essência pura, isto é, da coisa tal qual ela é e não como ela é concebida ou

³¹³ Varela, F. (2004). *Quel savoir pour l'éthique? Action, sagesse et cognition*. Paris: La découverte. (p. 105-106).

³¹⁴ Varela, F. (2000d). (p.254).

percecionada individualmente: “l'exigence phénoménologique dépasse de loin l'étude du simple rapport subjectif entre le sujet et l'objet pour englober la nécessité d'entrer en relation de réciprocité avec la subjectivité pure de l'essence.”³¹⁵ O acto da época postula uma abordagem à subjetividade liberta das interpretações pessoais. Esta intuição visa um objetivo ambicioso: estudar a subjetividade fora das apreciações individuais: “Le moment décisif consiste avant tout à décrire avec une fidélité absolue ce qui se présente réellement dans sa pureté phénoménologique, en se gardant de toute interprétation qui transgresserait les limites du donné.”³¹⁶ Mas, em que medida o pensamento pode suspender o pensamento? Sobre este ponto, Bois observa: “La réciprocité absolue - on devient la chose tout en étant soi dans la chose - est-elle de la compétence de l'acte de pensée ? Comment éviter que les termes du dévoilement s'inscrivent dans la lignée des séries réflexives?”³¹⁷ Como abordar concretamente a época? A que experiência é que ela corresponde? Quais são os gestos internos que a convocam? Husserl não explorou pragmaticamente a época. Para si, a época permaneceu como uma intuição teórica, uma condição ideal, necessária para a exploração da subjetividade, mas que carecia de ancoragem experiencial. Como também sublinha Natalie Depraz:

*No es que la práctica esté ausente en las preocupaciones de Husserl, sino que sigue siendo una reivindicación general: la descripción precisa de las actividades internas que están en juego en la epoché no se propone al lector ni sistemática ni explícitamente; encontramos fragmentos dispersos en múltiples manuscritos y cursos, y tal dispersión refleja la ausencia en Husserl de una conciencia explícita de la realidad práctica del método.*³¹⁸

³¹⁵ Bois D. (2001). *Le sensible et le mouvement*. Paris: Point d'Appui. (p.49).

³¹⁶ Husserl, E. (1995) [1913]. *Idées directrices pour une phénoménologie*. (trad. Ricœur P.). Paris: Gallimard. (p. 311). Citado por Bois, D. (2001). (p. 38).

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ Depraz, N. (2012). “Fenomenología de la atención “after” Husserl”. *Acta fenomenológica latinoamericana, Volumen IV*. Círculo Latinoamericano de Fenomenología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. (p. 24).

2.5.2.1. Uma tradição filosófica não-ocidental

A reflexão de Varela sobre os limites da *epoché* husserliana assenta também na exploração prática do método budista da vigília / consciência (*samatha / Vypassana*), procedimento que cria a *epoché* através da não-ação e da não-resposta à linguagem. O que está no centro desta prática é a transformação da natureza da reflexão que deve tornar-se incarnada, presente e aberta. Para Varela, a reflexão é uma forma da própria experiência e é como tal que ela pode “briser la chaîne des réflexes de pensée et des préjugés habituels de manière à être une réflexion non bornée, ouverte à d'autres possibilités que celles qui sont contenues dans les représentations actuelles de l'espace de vie du sujet.”³¹⁹ Estamos muito próximos do tipo de conhecimento experiencial que Pierre Vermersch define como *sentido experiencial*³²⁰. Para este investigador, a relação vivida pelo conhecimento pode ser lida segundo esta noção, o que implica estender o conceito de “sentido” para além da dimensão linguística. Com efeito, o conceito de sentido experiencial remete para uma emergência intuitiva que Vermersch liga à relação do sujeito com a novidade, com os acontecimentos experienciais inéditos que provocam uma determinada surpresa:

*Quand on commence à s'intéresser au sens expérientiel, on ne peu que se poser la question de son mode d'apparition. Avec en arrière plan une question transversale à toutes les activités humaines: comment apparaissent de nouveaux sens ? Comment apparaît de la nouveauté? C'est toujours une question cruciale à toutes les explications du fonctionnement cognitif, ou aux modélisations basées sur la conscience.*³²¹

Esta questão relaciona-se fortemente com as próprias condições que determinam o acesso à experiência, com as condições que podem em si favorecer a abertura do sujeito ao inédito, permitindo-lhe suspender efetivamente as suas recorrências discursivas, perceptivas e motoras. A questão do quadro experiencial é essencial. Trata-se necessariamente de um procedimento e de uma postura a cultivar, de uma competência atencional que não está disponível ao quotidiano e que é necessário desenvolver através de uma prática adaptada. Esta ideia de se preparar para acolher o inédito é seguramente paradoxal, mas

³¹⁹ Varela, F. & al. (1993). (pp. 58-59).

³²⁰ Vermersch, P. (2006). “Signification du «sens expérientiel», en lisant Laszlo Tengely” em *Expliciter. Le journal du Groupe de recherche sur l'explicitation*, n. 63, CNRS, GREX, 26-32.

³²¹ Ibid.

a aparição da novidade está estritamente ligada à criação de condições extraquotidianas de experiência. A importância de uma relação cultivada pela experiência como fonte de um conhecimento vivenciado é sublinhada igualmente pelo filósofo japonês Yosuo Yuasa:

*“One starts from the experiential assumption that the mind-body modality changes through the training of the mind and body by means of cultivation (shugyo) or training (keiko). Only after assuming this experiential ground does one ask what the mind-body relation is. That is, the mind-body issue is not simply a theoretical speculation but it is originally a practical, lived experience (taiken), involving the mustering of one's whole mind and body. The theoretical is only a reflection on this lived experience.”*³²²

Refletir é conhecer-se na prática. Do ponto de vista de uma reflexão ancorada na experiência, a questão da relação do corpo e do espírito não tem qualquer sentido. A partir da perspectiva da experiência, a relação corpo-espírito pode ser concebida unicamente por relação àquilo que ela pode fazer. Trata-se, assim, de um facto de simples experiência, diz Varela, que o nosso corpo e o nosso espírito possam ser dissociados, separados³²³. Nas descrições recolhidas por Varela sob a forma de notas e conversas com formadores e estudantes em formação nas principais tradições budistas, os praticantes relatam que quando o corpo está sentado, o espírito é constantemente assolado por pensamentos, conversas interiores, juízos sobre os pensamentos e sentimentos, juízos sobre os juízos: uma torrente incessante de acontecimentos mentais desconexos, de que o meditante nem se dá conta que se produzem a não ser nos breves instantes em que ele se lembra daquilo que está a tentar fazer. Para Varela, a prática da atenção / vigilância é exemplo de uma metodologia que se articula segundo metas concretas, que emergem da própria prática e que têm, essencialmente, o objetivo de descrever as diferentes fases da experiência. Trata-se, assim, de uma “teoria operativa” que atua de uma forma muito particular:

³²² Yuasa, Y. (1987). *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*. (trad. Nagatomo, S. and Kasulis, T.P.). New York: State University of New York Press. (p.18).

³²³ Varela F. & al. (1993). (p. 59).

constatar, tornar consciente a desatenção³²⁴. O acompanhamento incide sobre o processo e a reflexão emerge essencialmente como descrição do vivenciado. Trata-se de um quadro no qual o conhecimento parece produzir-se por uma atualização particular: o processo induz uma suspensão que deixa emergir anterioridades e inéditos familiares, vivências/conhecimentos que parecem preceder aquelas já existentes. Descobrem-se gestos internos que temos a sensação que “vêm antes”. Varela sublinha este aspeto, afirmando que os princípios devem ser verificados *na* experiência, são vias de passagem, gestos passageiros que permitem que a experiência evolua:

*(...) les méditants commencent à entrevoir qu'il y a une différence réelle entre le fait d'être attentif et celui de ne pas l'être. Dans la vie quotidienne, ils commencent aussi à connaître des instants de prise de conscience du fait qu'ils ne sont pas attentifs et de retour fugitif à l'attitude attentive - non à la respiration, dans ce cas, mais à tout ce qui peut survenir. Ainsi donc, la première grande découverte de la méditation attentive tend à être non un discernement global quant à la nature de l'esprit, mais la réalisation aiguë de la mesure dans laquelle les êtres humains sont normalement déconnectés de leur propre expérience.*³²⁵

É justamente aqui que reside o “potencial de desaprendizagem” do quadro experiencial. É justamente através de uma abordagem prática centrada na constatação de evidências (factos) experienciais que, diz-nos Varela, o hábito natural da desatenção pode ser cultivado e progressivamente modificado.

2.5.2.2. Atenção

Antes de prosseguir com a descrição da análise vareliana da *epoché*, parece-me oportuno definir brevemente a noção de atenção de forma a delinear mais claramente as implicações teóricas e práticas da sua abordagem experiencial.

³²⁴ Varela sublinha a pertinência desta prática e assinala os riscos de malentendidos relativos à interpretação comum e estereotipada dos processos de introspecção articulados sobre a concentração, o relaxamento e a relação à totalidade. Estas diferentes significações têm em comum serem estados modificados de consciência; o meditante realizou qualquer coisa para sair do seu estado de realidade habitual, não concentrada, não-relaxada, não dissociada. A tradição búdica da presença / consciência é concebida como o exacto oposto destas significações. O objectivo do praticante é tornar-se atento e viver aquilo que a sua mente está a fazer quando o faz. [Idem, (p. 54)].

³²⁵ Idem, (p. 56).

A definição de uma *praxis reductiva* passa necessariamente pela análise da atenção ou dos fenómenos atencionais. Natalie Depraz propõe uma brilhante leitura das primeiras abordagens da atenção no campo da filosofia e da psicologia.³²⁶ Mesmo antes de definir a atenção, Depraz interessa-se pelo modo como os primeiros estudos descrevem a génese do seu processo de constituição. Referindo-se a Husserl, ela retoma a sua reflexão sobre o papel fundador da afeção na génese do processo do tornar consciente (*moi,nowness, atencionalidade*). Husserl concebia a constituição da experiência da atenção como um processo por etapas, de despertar gradual do eu, a partir de uma abertura originária a tudo o que pode vir à luz da consciência. Este meio originário definido por Husserl como “campo de pré-doação passivo” não é composto pelo objeto, mas por partes mais elementares regidas por leis de associação, de concordâncias e discordâncias, e por forças de afeção que entram em competição para aceder à luz, para atrair a tendência do eu para a apreensão. Neste sentido, mesmo se há todo um conjunto de elementos dinâmicos articulados, essa dinâmica não é intencional, nem consciente no sentido da consciência reflexiva. O que me interessa na análise que Depraz faz do estudo de Husserl é o facto de ligar a génese do processo atencional aos movimentos invisíveis do corpo e de o caracterizar como emergência corporal. Na sua abordagem a Husserl, Depraz parece seguir a afirmação de Merleau-Ponty: “L’attention à la vie est la conscience que nous prenons de “mouvement naissants” dans notre corps.”³²⁷ William James, um dos fundadores da psicologia no fim do século XIX, encara a atenção como um processo ativo, um gesto do espírito que reconhece e escolhe. Ele coloca em evidência que a atenção é sempre seletiva e considera o *interesse* como o fenómeno que serve de motivação ao tornar-se-atento: “My experience is what I agree to attend to”³²⁸, afirma James e esse olhar interessado, essa “reactive spontaneity”, como ele a define, manifesta-se de forma diferente nos indivíduos e pode ser desenvolvida. Muito interessante é também a distinção que James propõe entre os conceitos de *vacancy* e *emptiness*. O primeiro tem

³²⁶ Depraz, N. (2007). “Attention et affection: la micro-génèse husserlienne de l’attention à la lumière des perspectives empiriques de Stumpf et de James, de Kulpe et de Titchener”. *Phenomenology 2005, Vol.III, Selected essays from the euro-mediterranean area*. Copoeru I. et Sepp H.R. (eds.). Bucarest: Zeta books. (pp.103-133).

³²⁷ Idem, (pp. 105-106).

³²⁸ “Everyone knows what attention is. It is the taking possession of the mind, in clear and vivid form, of one out of what seem several simultaneously possible objects or trains of thoughts. [...] It implies withdrawal from some things in order to deal effectively with others.” [James, W. (1950) [1890]. *The Principles of Psychology. Vol. I*. New York: Dover Publication. Em particular: Chap. 11, “Attention”, pp. 403-404)].

para si uma conotação negativa, ligada à experiência do olhar instável, do estado psíquico da confusão; o segundo, pelo contrário, corresponde a uma vacuidade positiva que caracteriza o estado psíquico no qual não se está a pensar em nada, ou aquela capacidade de abertura à renúncia. Depraz sublinha a importância desta ambivalência como sede afetiva do impulso que dá forma ao processo de tornar-se consciente:

*Une telle réceptivité initiale, dans son ouverture même, semble donc inclure une double potentialité (...) comme si une telle ambivalence littérale était précisément l'impulsion originellement affective ou la première mobilité émotionnelle, qui est ce à partir de quoi l'attention comme direction focalisée du regard peut surgir. Il semble aussi qu'une telle ambivalence originelle soit en tant que telle étroitement liée au processus du devenir attentif.*³²⁹

É a partir deste fundo perceptivo ambíguo e flutuante que, sem razão aparente, “é-nos dada uma energia”. Um outro aspeto observado por James é que o processo generativo da atenção está naturalmente ligado a uma certa lógica da antecipação. Apoiando-se nos trabalhos experimentais de Wundt, James observa que, por vezes, entre os sujeitos preparados, a reação precede o sinal objetivo, como se o sinal pudesse ser percebido subjetivamente antes de ser objetivamente compreendido. Neste sentido, observa Depraz, tornar-se atento corresponderia ao desenvolvimento de uma propensão para antecipar no seu espírito as impressões sensoriais do momento, através de uma série de indicadores subjetivos. Segundo James, esta capacidade de antecipar um acontecimento por vir estaria ligada, mais do que à concentração e à focalização, à capacidade de desenvolver uma qualidade de atenção a diferentes tarefas e experiências ao mesmo tempo:

*Pour James la pluralité attentionnelle étend les contours de la conscience: l'espace de l'esprit s'y trouve démultiplié dans sa multidimensionalité, ce qui introduit une qualité d'ouverture qui forme un trait important de l'attention.*³³⁰

Depraz refere-se igualmente aos trabalhos do psicólogo Carl Stumpf que relaciona a experiência atencional não apenas ao interesse, como James, mas igualmente ao exercício e à aprendizagem. Na sua descrição da génese da atenção, ele fala do papel das impressões sensíveis, relacionando-as com a experiência de uma espera passiva. Neste sentido, a força impressiva do objeto sensível não constitui o aspeto mais importante; é sobretudo o gesto de acolhimento do sujeito que desempenha um papel central na génese aten-

³²⁹ Depraz, N. (2007). (p. 114).

³³⁰ Idem, (p. 115).

cional. A título de exemplo, ele evoca estados de consciência como a semi-vigília e o sono. Neste sentido, o gesto-estado de acolhimento é essencial: os componentes do ato subjetivo da emergência da atenção fazem parte dos seus efeitos. Ele propôs a noção de *duplo acréscimo* para sublinhar a relação de co-dependência entre ato subjetivo consciente e conteúdo sensível objetivo. Depraz sublinha esta intuição de Stumpf:

En dernière instance, le modèle de la causalité générative permet de décrire le devenir-conscient comme processus qui comprend un exercice dans sa définition: s'exercer à devenir plus attentif, voilà une activité qui fait partie en tant que telle du processus attentionnel: le rôle du devenir conscient devient alors hautement significatif, et agit en retour sur la force de l'impression sensible "première", c'est à dire la renforce, tandis que cet accroissement sensible intensifie de son côté la force du devenir conscient.³³¹

Também Merleau-Ponty coloca em evidência a dupla dimensão “passiva” e “ativa” da experiência atencional: “Pour la rélier à la vie de la conscience, il faudrait montrer comment une perception éveille l’attention, puis comment l’attention la développe et l’enrichit”³³². Para Merleau-Ponty, a atenção articula-se em dois planos: uma dimensão passiva, na qual a atenção é desperta pelos processos da percepção e outra, ativa, em que a atenção efetua um trabalho ativo de desenvolvimento daquilo que é simplesmente percebido. A atenção referir-se-ia, em primeiro lugar, a uma propriedade passiva do sistema nervoso que nos desperta para o mundo, nos coloca em relação com o que se destaca, a novidade, *qualquer coisa que muda*; ao mesmo tempo, designamos também como “atenção” esta faculdade de precisar aquilo que se vê, ouve, sente, para penetrar verdadeiramente naquilo que existe.

Do lado neurofisiológico, os estudos mostram que a atenção abrange processos claramente diferenciados como a atenção genérica (a vigilância), os mecanismos de despertar da atenção, não forçosamente conscientes (a pré-atenção), os processos de deslocamento da atenção. Ao mesmo tempo, não é necessário sermos especialistas para reconhecer diferentes qualidades e movimentos na nossa relação habitual com a atenção. Podemos reconhecer uma atenção sensorial, ligada à percepção, uma atenção cognitiva ligada às atividades cognitivas, uma atenção externa, ligada ao ambiente e uma atenção interna

³³¹ Idem, (p. 111).

³³² Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. (p.34).

virada para si; e ainda uma atenção concentrada numa actividade determinada e uma atenção panorâmica que se relaciona com a globalidade. No quadro da nossa investigação, interessamo-nos em particular sobre a distinção entre uma atenção focalizada e uma atenção panorâmica, uma atenção aberta, sem esforço, também denominada como “flutuante”. Antonio Marina, autor de um brilhante ensaio sobre a inteligência criativa³³³, aborda justamente o tema da remissão ao estado de atenção flutuante como uma das condições da emergência criativa:

*Los compositores hablan con frecuencia de un estado de atención flotante. Tanto Mozart como Brahms afirmaron que habían realizado sus mejores obras en estados parecidos al sueño, o que las ideas les habían llegado como sueños vividos. (...) Si no esperas lo inesperado, decía el clásico, no lo reconocerás cuando llegue. Algo así debe de ser la atención flotante, un dichoso estado de perfecta receptividad.*³³⁴

No prolongamento da sua reflexão, Marina precisa o sentido desta aparente passividade que caracteriza este tipo de presença atencional. Ele sustenta que esperar não é uma função passiva porque esta espera está sempre orientada para os projetos “vigentes”:

*Lo que se llama atención flotante es una espera dirigida. Esto nos descubre un nuevo modo de poseer una información. Normalmente, solo una parte de la información que tenemos y manejamos se encuentra en “estado consciente”. De la que se encuentra en esta situación, parte ocupa el primer plano y parte se mantiene en el margen de la conciencia. Pues bien, hay una modalidad distinta, en que la información no esta ni consciente ni inconscientemente poseída. Esta vigente. Un proyecto y toda la información implicada en el puede mantener su vigencia, aunque no nos demos cuenta de ello en un momento dado. (...) Lo que sostengo es que la amplitud del campo de vigencias, es decir, la cantidad de proyectos y esquemas que podemos mantener activados simultáneamente, es una de las características decisivas de la inteligencia creadora.*³³⁵

Veremos como é que esta dimensão particular da atenção é essencial na colocação em prática da época, como também na aproximação da consciência percetiva do movimento. Veremos também como é justamente a escuta percetiva que, numa relação panorâmica com a atenção, necessita de mais exercício.

³³³ Marina, A. (1993). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama. (p.109-110).

³³⁴ Idem, (p. 110).

³³⁵ Idem, (pp. 111-112).

2.5.2.3. A epoché à prova da experiência

Para Varela e os seus colaboradores, tratava-se de abordar a redução enquanto experiência, enquanto postura concretamente vivida e analisar os fenómenos atencionais emergentes da sua colocação em prática. A noção de epoché, adotada por estes autores, relaciona-se com uma abordagem pragmática da fenomenologia fundada na experimentação vivida dos movimentos e das qualidades da atenção que caracterizam o gesto de redução³³⁶. A epoché é uma prática ativa e pode ser descrita como uma súbita e transitória suspensão do modo quotidiano da nossa percepção, um questionamento do nosso discurso habitual. Cremos frequentemente que suspender o nosso modo habitual de pensar quer dizer parar o fluxo dos pensamentos, uma coisa que não é possível. Trata-se, pelo contrário, de inverter a direção do movimento do pensamento, normalmente orientado para o conteúdo, para a própria emergência do pensamento: regressar a atenção do “quê” para o “como” da doação. Impregnar-se na suspensão significa exercer uma sistémica capacidade de reflexão em tempo real, abrindo assim novas possibilidades no interior do nosso fluxo mental normal. Depraz, Varela e Vermersch permitem-nos clarificar a organização dos processos atencionais em jogo no acesso a este estado de receptividade perceptiva. Com base na sua descrição, a epoché desdobra-se segundo três fases principais, fundadas em dois gestos de conversão atencionais: uma primeira fase de suspensão, que supõe uma mudança no tipo de atenção que o sujeito lança normalmente sobre a sua vivência, e que representa uma rutura com a atitude natural dirigida para o mundo exterior; uma fase de *conversão* da atenção, de passagem de um olhar dirigido ao exterior a um olhar lançado para o interior, atitude favorecida pela primeira suspensão; uma fase de *rendição* que implica uma alteração qualitativa da atenção que passe de uma qualidade convergente, um *ir-para*, a uma atenção mais panorâmica ou de acolhimento da experiência³³⁷. O primeiro momento diz respeito à passagem, voluntária, do

³³⁶ Depraz, N., Varela, F. & Vermersch, P. (2002). “The structural dynamics of becoming aware: The basic cycle”. *On Becoming Aware: A pragmatics of experiencing*. Depraz N., Varela, F., Vermersch, P., (eds.), Amsterdam, John Benjamins Publishing. (pp.15-63). Os autores apresentam este ensaio não como sendo um processo conduzido, mas como um ensaio temático de uma experiência individual, activado por cada um dos autores, e submetido a uma regulação intersubjectiva, progressiva, no quadro de discussões que permitiram a emergência desta dinâmica estrutural, segundo uma lógica imanente de descoberta.

³³⁷ “Three principle phases of epoche: A0: Suspending your “realist” prejudice that what appears to you is truly the state of the world; this is the only way you can change the way you pay attention to your own lived experience; in other words, you must break with the “natural attitude”; A1: Redirecting your attention from the “exterior” to the “interior”; A2: Letting-go or accepting your experience.” [Depraz, N., Varela, F. e Vermersch P. (2002). (p. 25)]

exterior para o interior; de seguida, o primeiro gesto de conversão de uma atenção exterior a uma atenção dirigida para o interior corresponde, a título de suporte orgânico, a uma atenção dirigida para as sensações cinestésicas e propriocetivas³³⁸. Escutando o seu corpo, a posição da respiração, aquilo que está tenso e aquilo que está distendido, somos levados a suspender a relação com tudo o que se situa fora dos limites do corpo. Ao mesmo tempo, esta viragem do olhar para dentro não significa negar a ligação com o mundo. Leão evidencia o caráter duplo desta qualidade de presença. Uma espécie de “entre-dois” perceptivo:

*Este desenvolvimento da atenção “para o interior” não significa, no entanto, uma ruptura com o mundo, mas sobretudo, uma presença atenta redobrada, a si e ao mundo. Porque o processo de tomada de consciência não se passa no próprio mundo, fora de si, mas, pelo contrário, no lugar de ressonância entre o mundo e si. E descobre-se que o lugar de ressonância é o organismo inteiro.*³³⁹

O segundo gesto de conversão consiste em passar deste movimento de viragem da atenção do exterior ao interior para um movimento de simples acolhimento ou de escuta. Por outras palavras, passamos de um “ir-para”, a um “deixar-uir”, ou “deixar-revelar-se”. O contexto desta terceira fase reside no *tempo de latência*, um tempo de vazio, de silêncio, de ausência de apreensão. Neste sentido, enquanto a primeira conversão comporta uma ativação voluntária do processo, a segunda caracteriza-se por uma disposição passiva e de espera recetiva:

*With the third phase of epoche, acceptance, the very quality of your attention changes tenor: you move from that sort of active intentionality which looks for the interior, to a “passive” acceptance, a letting-arrive. Yet this acceptance is passive only in name, for it is eminently an action.*³⁴⁰

Neste sentido, a *epoché*, na sua fase final, tem como objetivo permitir uma reverberação da vivência. Por outras palavras, ela é um movimento da atenção sob um “fundo de es-

³³⁸ “These practical techniques commonly take advantage of the fact that reversing your attention coincides in part, in the name of organic support, with paying attention to your body, to kinesthetic and proprioceptive sensations. By paying attention to the position of the breath, or indeed to the difference between holding it and not holding it, you are led to center yourself on your bodily interior, then on your psychic or even spiritual interior, and to leave to one side the outside world.” [Idem, (p. 36)]

³³⁹ Leão M. (2003). *La présence totale au mouvement*. Paris: Point d’appui. (p.190).

³⁴⁰ Depraz, N., Varela, F. e Vermersch, P. (2002). (p. 37).

pera”, no sentido que o que há a refletir, a “observar”, pertence ao domínio do tácito, do pré-refletido, do pré-consciente:

*Acceptance as the last stage of epoche means that the reflecting act aims at letting the reflection on lived experience work. In other words, you actively pay attention but at the same time you wait, since what you're reflecting on is by definition tacit, pre-reflective or pre-conscious. Thus you have to balance your-self between a sustained act of attention and not having immediate fulfillment.*³⁴¹

Este estado de acolhimento recetivo arranca de uma relação “silenciosa”, “esvaziada” da experiência. Trata-se de uma atitude de acolhimento, de escuta, de impregnação, de contemplação, mais que de um ir para pré-determinado. De facto, mesmo quando esse momento de latência é objetivamente muito breve, o vazio vivido pode ter uma duração subjetiva muito longa: o silêncio parece eternizar-se quando está associado à ausência de informação. As dificuldades ligadas a este processo relacionam-se justamente com o abandono do movimento natural da nossa atenção, habitualmente atraída pelo mundo, e pela aprendizagem de uma postura de acolhimento específica que consiste em desenvolver a capacidade de gerar o paradoxo de uma atenção presente não direcionada, ou melhor, dirigida para uma revelação possível:

*“Paying attention to what might show up (the most strange, i.e., unusual, state) is such a waiting time, which is at once empty and subjectively long, seems to be the primary hindrance to discovering and spontaneously putting the act of becoming aware into practice”.*³⁴²

O que está em jogo é a possibilidade de não “editar” imediatamente a realidade por um pensamento e por sua linguagem já pronta, é estabelecer uma zona de silêncio relativo, provisório, e fazer o esforço necessário para estabelecer contacto com a realidade vivida de uma forma renovada. Simultaneamente, eles esclarecem igualmente que esta inversão cognitiva pode ser apenas relativa. Trata-se essencialmente de suspender os movimentos cognitivos maiores, aqueles que, com a sua ação, podem ocultar totalmente a

³⁴¹ Ibid.

³⁴² Idem, (p. 38).

dimensão de acolhimento e tornar impossível a suspensão.³⁴³ Este tempo simultaneamente vazio e subjetivamente lento parece constituir um espaço de experiência de facto surpreendente para o sujeito; é nesse espaço que ele pode também descobrir uma nova atitude cognitiva que permite discernir propriedades e aspetos inéditos do real, descobrindo, retrospectivamente, que até então lhes havia sido insensível.

2.5.2.4. A experiência intuitiva

O estudo de Claire Petitmengin sobre a experiência intuitiva parece-me enriquecer a compreensão da dimensão afetiva da experiência de redução e do seu potencial de criação. Petitmengin estuda a estrutura experiencial da emergência intuitiva. A sua investigação baseia-se em descrições, feitas na primeira pessoa, e visa essencialmente os modos subjetivos de aparição, o estado e os gestos interiores que preparam e acompanham a sua emergência e a forma sensorial desta emergência:

*L'étude philosophique de l'intuition a le plus souvent consisté a tenter de prouver ou d'infirmer; grâce a un raisonnement abstrait, la possibilité d'une connaissance qui refléterait immédiatement dans l'esprit les propriétés du monde. Nous nous donnons un objectif très différent: il s'agit pour nous de décrire, à travers l'étude concrète d'expériences particulières, la genèse d'une connaissance intuitive.*³⁴⁴

Na sua abordagem, Petitmengin interessa-se pela estrutura pré-reflexiva da experiência vivenciada, a camada silenciosa feita de intensidades, ritmos, movimentos que configuram uma micro-atividade, rumo à qual convergem, de forma indiferenciada, todas as modalidades sensoriais. A intensidade, o ritmo, o movimento são transmodais e definem um espaço perceptivo indiferenciado, um espaço que Petitmengin encara como lugar de indistinção entre interior e exterior, como ambiente afetivo onde se gesta a nossa interação primitiva com o mundo. É em relação a esta dimensão da nossa experiência subjetiva

³⁴³ “The reflecting act thus takes off from a “silent” or “empty” relation to experience. (...) Accepting something is more passive than knowing something, even if this relative passivity is pushed into the background by our usual ways of thinking, our categorial filters, whose permanent activity can be difficult to suspend. (...) When you reflect, you are working with a mirror that is anything but passive or neutral. But you do have to abstain from immediately crushing your lived reality with your language and thought schemes, so that you can establish a zone of relative and provisional silence, and try to take off again from the way you relate to the reality of lived experience.” [Idem, (pp. 40-41)]

³⁴⁴ Petitmengin, C. (2001). *L'expérience intuitive*. Paris: L'Harmattan. (pp. 42-43).

va que ela se propõe elaborar uma abordagem experiencial da teoria *enativa* de Varela.

³⁴⁵ A autora pergunta-se se a *enação*, a co-emergência do “si” e do “mundo”, poderá ser estudada do ponto de vista do sujeito, se pode ser objeto de uma experiência íntima, concretamente vivenciada. Petitmengin define a experiência pré-reflexiva como sendo aquela parte da nossa experiência que é vivida sem ser reconhecida, a dimensão habitualmente coberta pela absorção da nossa atenção no conteúdo da nossa atividade. O foco no conteúdo oculta o “como”; simultaneamente, nós não estamos conscientes deste não-reconhecimento e, por consequência, não imaginamos que um trabalho particular seja possível para chegar a penetrar esta camada que esconde aquilo que nos é mais próximo e íntimo na experiência. Uma aproximação que frequentemente provoca surpresa. Quando um elemento inicialmente pré-reflexivo emerge na consciência, tem-se a impressão de descobrir qualquer coisa de inédito e, simultaneamente, de muito familiar, uma anterioridade que nos pertence. Uma abordagem que pode ser aprendida, cultivada, e que implica uma inversão da nossa maneira habitual de nos relacionarmos com o mundo, de substituir a tendência natural para categorizar as coisas mesmo antes de as ter reconhecido, por uma atitude paciente de acolhimento, de escuta da experiência concreta na sua singularidade. Este estado interior de disponibilidade e de abertura favorece a emergência, na consciência, de uma camada muito profunda, pré-conceptual e pré-discursiva, da nossa atividade cognitiva, na qual a fronteira entre mundo interior e mundo exterior, entre sujeito e objeto de percepção, e entre as diferentes modalidades sensoriais, é bem mais permeável. Esta dimensão pré-reflexiva da experiência é animada por submodalidades sensoriais – o movimento, a intensidade e o ritmo – que são trans-modais, isto é, transponíveis de um sentido para outro, dos sensíveis comuns para as distintas faculdades sensoriais. A partir das descrições de praticantes experientes, Petitmengin observa como a partir do contacto com esta dimensão perceptiva emerge um estado de presença a si, muito particular:

La transmodalité de cette dimension profonde de notre expérience s'accompagne d'une transformation du sentiment d'identité individuelle, qui devient plus "léger" ou même disparaît. Ces caractéristiques sont très nettes dans la description des instants initiaux de l'émergence d'un phénomène cognitif, qu'il s'agisse d'une idée, d'un souvenir ou d'une perception. (...) En cet ins-

³⁴⁵ Petitmengin, C. (2006). “L’enação comme expérience vécue”. *Intellectica*, n. 43, 85-92

tant, le “sense of agency”, c’est-à-dire “le sentiment que c’est moi qui génère l’idée dans mon courant de conscience” est altéré (...). La forme active est en effet fréquemment remplacée par une forme plus passive: la personne décrivant l’expérience ne dit même plus “une idée me vient”, “une image m’apparaît”, mais “il y a une idée, il y a une image”.³⁴⁶

Neste meio fluante, a distinção entre o eu e o mundo torna-se bastante mais fluida, porosa. Verifica-se uma transformação do sentimento imediato de identidade que é acompanhada por um enfraquecimento da fronteira habitualmente percebida entre o mundo exterior e o mundo interior, descrita pelos praticantes como tornando-se muito mais permeável ou mesmo ausente. O súbito aparecimento de uma percepção ou de uma recordação parece sempre ser caracterizado pelo surgir de um instante de indiferenciação, muito rápido e normalmente pré-reflexivo, no qual o sujeito e o objeto estão ainda unidos. Um instante inicial que é seguido por um micro-gesto de separação que dá lugar à co-emergência simultânea do “eu” e do “mundo”:

Cet instant initial d’indifférenciation est immédiatement suivi d’un geste infime de distinction, de séparation, puis d’une succession très rapide de mouvements d’identification, reconnaissance, localisation, appréciation. En une fraction de seconde, le phénomène est reconnu comme un son, puis comme le chant d’un oiseau, puis comme le chant d’un merle qui arrive par la fenêtre de mon bureau, puis comme agréable à l’oreille... Dans la même fraction de seconde, “je” viens au monde. Dans ce processus, l’émergence de l’objet et celle du “moi” sont concomitantes. Comme l’écrivait Francisco Varela, les frontières entre moi et les autres, même dans les événements de la perception, ne sont pas clairement tracées, et être un ‘moi’ et constituer un ‘toi’ sont des événements concomitants.³⁴⁷

Nesta fase do processo, produz-se uma espécie de confirmação mútua do objeto e da nossa presença: quanto mais o objeto se torna estável, mais a nossa existência se confirma. Esta, nascida de ínfimos movimentos iniciais, prossegue em níveis cada vez mais superficiais mediante dispositivos discursivos, emocionais e conceptuais, crescentemente acessíveis à consciência.

As conclusões que Petitmengin tira da sua análise da emergência intuitiva são muito interessantes, porque indicam que a separação de “si” e do “mundo” não está dada, mas

³⁴⁶ Idem, (p. 88).

³⁴⁷ Idem, (p. 90).

é fruto de uma atividade inconsciente que nos leva a viver a separação como uma evidência. Mas constatamos pela experiência que, se acedermos perceptivamente à fonte do processo, aí onde a distinção entre modalidades sensoriais se dissolve, podemos experimentar o “eu” e o “mundo” como dois aspetos de uma mesma emergência:

*La micro-activité qui crée cette scission ne peut être considérée ni comme un processus “interne” ni comme un processus “externe”, puisque c’est d’elle que naît la distinction même entre intérieur et extérieur. La question n’est donc pas de savoir si l’objet connu est produit ou bien représenté par l’activité du sujet connaissant, mais quelle activité crée la distinction entre objet connu et sujet connaissant.*³⁴⁸

2.6. Conclusão

Este capítulo quis ser uma exploração da emergência criadora a partir de uma perspectiva neurocientífica e experiencial. A abordagem sintética dos estudos de Francisco Varela em favor de uma conceção enativa da experiência cognitiva permite-nos situar elementos de convergência, nomeadamente os que se relacionam com a matriz afetiva da cognição, assim como os que se referem ao desenvolvimento de uma competência introspectiva dos praticantes da experiência, entre a sua abordagem científica da emergência criadora e a nossa própria abordagem prática, dedicada à presença cénica como toque do corpo. Gostaria de terminar com uma reflexão suscitada pela leitura da abordagem vareliana da *epoché* que me parece contribuir para especificar o papel da experiência corporal e, muito particularmente, a importância decisiva do modo de convocar, na relação qualitativa com a emergência intuitiva ou criadora. Depraz, Varela e Vermersh propõem-nos um estudo importante, que desenha ao mesmo tempo um processo, o da redução fenomenológica, e um método de investigação, baseado na validação intersubjetiva de análises na primeira pessoa. Na sua descrição da experiência da redução, eles referem-se ao primeiro gesto de conversão da atenção como o momento em que o sujeito se apoia na perceção cinestésica para trabalhar o acolhimento do que está para vir, sem o antecipar, evocando uma determinada relação com a respiração, com o silêncio e com a imobilidade do corpo. Neste quadro, a referência dos autores para com a

³⁴⁸ Idem, (p. 91).

percepção cinestésica como suporte orgânico do primeiro gesto atencional de conversão é importante, porque explica o elo de atenção à vida do corpo e aos seus movimentos. Na sua abordagem, porém, os autores não especificam em que medida essa escuta se desenvolve, eles não descrevem o devir dessa relação, a maneira como evolui. Mesmo se a imobilidade e o silêncio são cúmplices essenciais para instaurar um diálogo inédito com um movimento de pensamento, seria importante definir a valência real, a potencialidade concreta da relação perceptiva com o corpo e os seus movimentos internos. De facto, mesmo quando se referem às potenciais dificuldades do processo, eles parecem evocar sobretudo resistências psicológicas, resistências relacionadas com gestos de abertura essencialmente mentais: não antecipar, escutar, aceitar... Mas, referir-se à cinestesia, implica abrir o gesto de conversão atencional ao contágio afetivo. De facto, poder-nos-íamos perguntar se o segundo gesto da conversão, o de deixar-se ir (*lacher-prise*), é devido a uma escolha, a um gesto que é necessário realizar para completar a sequência de gestos atencionais e que o sujeito, portanto, faz voluntariamente, ou se ele resulta espontaneamente da impregnação da consciência por parte dos movimentos do corpo. Tanto mais que os autores afirmam: “pre-given, passive, hyletic and kinesthetic intentional emergence in its immanent and incarnated corporeality, which impels intentionality toward its object and orients it to the perception of the world.”³⁴⁹ A questão incide, essencialmente, sobre este ponto que, embora tomado em conta do ponto de vista teórico, não me parece ter sido realmente explorado pelos autores na primeira pessoa: o caráter dinâmico, evolutivo, da consciência perceptiva do movimento, o devir mesmo do campo perceptivo resultante da osmose entre os movimentos atencionais e os movimentos internos do corpo. Em *El organismo: una trama de identidades sin centro*³⁵⁰, Varela refere-se à necessidade de reencontrar conscientemente o elo com o que ele define como o “corpo primordial, um corpo que exprime um potencial tácito que é necessário aprender a escutar:

Para que este enlace de nuestro cuerpo primordial se manifieste, es necesario estar dispuesto a escucharlo. Una vez más,

³⁴⁹ Depraz, N., Varela, F. & Vermersch, P., (2002). *On Becoming Aware: A pragmatics of experiencing*, Depraz N., Varela F., Vermersch, P. (eds.), Amsterdam, John Benjamins Publishing. (p. 42).

³⁵⁰ Varela, F. (2000f). “El organismo: una trama de identidades sin centro”. *El fenomeno de la vida*. Santiago del Chile: Dolmen. (pp. 77-120).

esta escucha se activa a partir de dos polos. En primer lugar, mediante la deconstrucción de la representación dominante del cuerpo como mecanismo exterior, puramente natural, separado y distinto de nuestra experiencia. (...) En segundo lugar, mediante el cultivo continuo de prácticas que pueden revelar esta comprensión previa al interior de nuestra experiencia, haciendo posible así el enlace progresivo con nuestro cuerpo primordial. En este sentido, toda "práctica de transformación del sujeto se equilibra simétricamente con la tarea de la revisión de las raíces biológicas del cuerpo y del conocimiento."³⁵¹

A referência de Varela à aprendizagem de práticas capazes de desvendar o potencial implícito da nossa experiência corporal revela uma intuição pressentida mas ainda incompletamente elaborada ao nível metodológico. Esta passará necessariamente pela técnica, isto é, por uma pedagogia da percepção capaz de convocar a potencialidade do corpo e de a tornar - pelo menos parcialmente - perceptível aos sujeitos da experiência.

³⁵¹ Idem, (p. 119).

Capítulo 3: O toque do corpo

3.1. Preâmbulo

Este capítulo estuda o tato como toque interno do corpo, o tato, sentido do tangível, mas ao mesmo tempo o mais difícil de definir entre todos os sentidos, pela sua duplicidade e plasticidade. O toque apresenta duas dimensões: uma focada, local, coincidente com os contornos objetivos do contacto físico; outra mais difusa, global, que se estende interiormente a todo o corpo. Este toque interno do corpo tem sido objeto de explorações filosóficas intensas, seja como “sentido dos sentidos”, o sentido no qual convergem todos os outros na apreensão complexa da realidade, seja como fundo perceptivo que sustenta a percepção de si e o sentimento de existência. Em *De Anima*, Aristóteles chega a considerar a existência de uma faculdade comum, uma “sensação de tudo” que constitui fundamento para os outros sentidos; um “sensível em si”, perceptível num só ato e por vários sentidos ao mesmo tempo; um sensível que coordena, unifica e distingue os cinco sentidos sem, no entanto, coincidir com nenhum deles e que dá origem à sensação difusa de “sentir que sentimos”. É pelo sentido do toque que Husserl distingue o “corpo material” (Körper) e o “corpo próprio” (Leib), órgão de percepção do sujeito da experiência. Husserl refere-se a um toque que se propaga interiormente e que unifica o corpo. O lugar do Leib não se dá como uma extensão horizontal à superfície da pele, mas antes como uma “difusão por dentro”, pela qual o sujeito sensível “se torna volume”³⁵². Merleau-Ponty fala da comunicação entre os diversos sentidos, tornada possível pela unidade primitiva do sentir. Para ele, a articulação do sistema sensorial em cinco sentidos pressupõe um fundo indiferenciado onde há confusão de sentidos. Apenas o “sentir confuso” é capaz de recuperar a unidade real da coisa, a sua carne (chair), perante a diferenciação sensorial. Em *Le visible et l'invisible* ele situa explicitamente o sentir primordial no contacto tátil. O olhar, tal como a voz, a vista tal como o ouvido, “tocam”. É todo o corpo que toca e este toque difunde-se, não apenas interiormente, mas num espaço de contacto que vai além dos contornos visíveis do corpo. Um toque primordial, na base do qual se constrói a continuidade corpo-mundo: o mundo é feito de carne (chair),

³⁵² Richir, M. (2006). *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*. Grenoble: Millon. (p. 256)

pois existe entre o corpo e as coisas uma profunda continuidade, uma participação do mundo inteiro no corpo e do corpo no mundo.

É com base no estudo do toque interno do corpo que o meu trabalho explora o potencial criador do sentir. Na minha pesquisa, a emergência criadora é encarada, não tanto como criação de ideias ou conceitos, mas antes como um particular estado de abertura à percepção de “mudanças”. Seguindo a reflexão de Michel Bernard sobre a natureza quiasmática do sentir e da sensorialidade, trata-se de conceber a dinâmica emergente da criação, como ligada a um movimento perpétuo de auto-diferenciação do sentir para consigo próprio. Na reflexão de Bernard, o imaginário é imanente ao movimento do sentir e à duração que constitui este movimento. Um movimento, sensível a si próprio e que, durando, difere. Para Bernard, o imaginar, o pensar, é engendrado pela dinâmica imanente de diferenciação auto-afetiva que move o ato de sentir, um fluir que ele designa também como “movimento oculto”. A mudança, pois, como desvio, alteração primordial da qual brota a criação. A mudança como manifestação primitiva de sentido. Para o intérprete, trata-se de uma abertura à percepção do movimento do movimento; trata-se de fazer da mudança um encontro.

Este capítulo divide-se em duas partes. A primeira parte apoia-se em duas leituras do ensaio de Daniel Heller-Roazen, *Une archeologie du toucher*³⁵³, no qual o autor reconstitui a história do *sentido íntimo*, o toque interno do corpo pelo qual nos sentimos existir³⁵⁴; a primeira leitura cobre o período das pesquisas de Aristóteles sobre *aisthēseis* até à aparição, entre os séculos III e II a.C., do conceito estoico de *oikeiosis* (apropriação); a segunda leitura descreve as pesquisas de Descartes, Leibniz e Maine de Biran e desemboca na noção de *cenestesia* de Hübner.

A segunda parte do capítulo aborda alguns aspetos das explorações fenomenológicas de Husserl e Merleau Ponty ligados ao espaço do toque e ao toque interno enquanto suporte da relação a si e ao mundo; neste âmbito, abordo a reflexão de Michel Bernard sobre

³⁵³ Heller-Roazen, D. (2011). *Une archéologie du toucher*, Paris: Seuil.

³⁵⁴ Giorgio Agamben, referindo-se à versão inglesa do ensaio de Heller-Roazen, D. (2007). *The inner touch. Archaeology of a Sensation*. New York: Zone Books. A citação completa: “Daniel Heller-Roazen’s archaeology of sensation casts an utterly new light on a number of essential moments in the history of philosophy and the human sciences. Yet what is most crucial about this extraordinary investigation is that it uncovers a fascinating field of research, which is of the utmost importance for contemporary thinking: that of the sense by which, before, or beyond consciousness, we sense that we exist.”

a natureza difusa, a-modal, do sentir; a seguir, trato a dimensão prospetiva do toque interno na relação com a pintura e com a escrita, como movimento.

Uma última nota prévia remete para um dos comentários de Heller-Roazen que conclui o terceiro capítulo do seu livro, intitulado “La puissance première”, a potência primordial:

(...) la théorie antique nous pose une question d'autant plus pressante qu'elle semble anachronique. Et si les actes de conscience et de conscience de soi, que nous attribuons à la faculté moderne ne relevaient pas de la cognition, mais plutôt, comme le soutenait Aristote, de la sensation? Et si la conscience, pour faire court, était un type de tact et de contact au sens littéral du terme, un “toucher intérieur” - comme les stoïcien appelaient, selon certaines sources, le sens commun – “par le quel nous nous percevons nous-mêmes”? (...) L'être pensant, la res cogitans de la modernité, dissimule un passé qui reste à découvrir, un passé ou les relations entre cogitation et perception, pensé et senti, n'étaient pas celles qu'elles sont devenues, et où la sensation, la puissance première de l'être tactile, était la clé de la vie pour toutes les bêtes, même le bipède qui allait s'élever au-dessus des autres.³⁵⁵

Na Antiguidade, a pesquisa sobre a sensibilidade interna desenrola-se num campo onde não existe a noção de “consciência” nem de “eu”. É um “vazio” que abre a exploração desta sensação a uma dimensão precisamente mais *sensível*. Heller-Roazen concede particular atenção à antiga interpretação desta “força primeira” inscrita num campo anterior ao que chamamos, hoje em dia, “consciência”. No decorrer da leitura do seu livro, as palavras de Jerzy Grotowski vinham-me constantemente à mente, como que revelando as convergências que eu entrevia entre as abordagens dos vários pensadores do *sensível* e os meus próprios questionamentos práticos. Palavras que orientaram a minha aproximação às leituras de Heller-Roazen sobre a sensibilidade interna como potência primordial:

Dans les moments de plénitude, ce qui en nous est animal, n'est pas uniquement animal, mais est toute la nature. Non la nature humaine mais toute la nature dans l'homme. (...) Il ne s'agit pas d'un dualisme. C'est l'unité de l'homme. Et alors, ce n'est pas le “je” qui agit – c'est “ça” qui agit. (...) Moi-même et le genus humanum en même temps.³⁵⁶

³⁵⁵ Heller-Roazen, D. (2011). (pp. 41-42).

³⁵⁶ Grotowski J. (1980). “Risposta a Stanislavskij”. Stanislavskij K.S. *L'attore creativo. Conversazioni al teatro Bol'soj 1918-1922*. Cruciani F. e Falletti C. (eds.) Firenze: La casa Usher. (p.180).

3.2. Da sensação

3.2.1. *Aisthēseis*

Na introdução à sua leitura do *De anima*, o tratado de Aristóteles sobre a alma, Heller-Roazen explica que não existe nenhuma palavra, nem em grego, nem em latim, que possa fazer justiça com alguma precisão ao nosso conceito de “consciência”, entendido como faculdade cognitiva pela qual representamos os nossos pensamentos para nós mesmos. Os filósofos antigos que refletiram sobre a “atenção” e a “atenção a si” falaram quase sempre em sensação: *aisthēsis*. A teoria de Aristóteles sobre a alma é antes de mais uma teoria de *aisthēsis*. Para ele, observa Heller-Roazen, esta teoria assemelhava-se a uma *emergência*; no *ato de sentir*, distinguia quatro componentes da sensação: a faculdade sensitiva que percebe, o órgão sensorial, o sensível propriamente dito e o meio através do qual o sensível pode ser sentido. O audível, por exemplo, será sempre percebido pelos ouvidos quando houver som, tendendo para o agudo ou grave, por intermédio do ar. Para Aristóteles, o objeto sensível, o seu meio e o órgão da sua apreensão, são portanto componentes da sensação estruturalmente distintos mas indissociáveis na *aisthēsis*, a experiência única do sentir. O primeiro ensaio teórico de Aristóteles em torno da experiência sensitiva, diz Heller-Roazen, afigura-se indubitavelmente satisfatório, mas é subitamente posto em causa pelas dificuldades encontradas pelo filósofo em integrar no seu sistema o sentido que o autor considera o mais elementar das formas de afeição sensível: o toque. O toque parece colocar problemas à teoria dos componentes do ato perceptivo, segundo a qual a cada sentido corresponderiam um meio, um objeto sensível e um órgão. Em que sentido o toque pode admitir um meio? Questiona Heller-Roazen. De onde vem a impressão que, com o sentido do toque, totalmente diferente da visão, por exemplo, não há nenhuma distância? De facto, o contacto parece imediato: para o toque não parece existir distância e o meio parece coincidir justamente com a matéria do corpo, ou seja, a carne propriamente dita. Acresce, aliás, o problema do órgão atribuído a este sentido. A carne seria, uma vez mais, uma possível resposta, mas Aristóteles já lhe havia atribuído o papel do meio: se a carne constitui o meio do toque não pode ser o seu órgão porque, senão, a sobreposição do tátil sobre si impediria qualquer sensação. Eis o momento, destaca Heller-Roazen, em que a reflexão de Aristó-

teles parece afastar-se mais da experiência concreta, já que “c’est évidemment le contraire que se passe. Le toucher se produit juste à l’endroit où la chair entre en contact avec le tangible, séparé de lui par la plus subtile des membranes, qui ne peut même pas être perçue comme telle”³⁵⁷. Aristóteles chega a uma primeira conclusão: entre os meios da sensação, a carne possui uma singularidade, a de ser inseparável do corpo vivo que se sente a si mesmo. Heller-Roazen relembra as próprias palavras de Aristóteles:

*Nous sentons le tangible non “par l’action” du milieu mais “en même temps que le milieu”, car celui-ci, dans ce cas, ne se distingue pas de notre propre forme corporelle. (...) L’organe du tact est interne, c’est a cette condition, en effet, qu’il en sera de ce sens comme de tous les autres.*³⁵⁸

Porém, assinala Heller-Roazen, permanece um último problema para Aristóteles, o da definição do próprio tangível. Como reconhecer o campo de ação do toque? Aristóteles havia definido para cada sentido uma dupla de qualidades sensíveis opostas no interior das quais ele age: para a vista, o claro e o escuro; para o ouvido, o grave e o agudo. Mas para o toque as coisas parecem mais complexas porque o tangível apresenta vários pares de contrários: calor e frio, seco e húmido, duro e mole... “Comment d’une telle diversité extraire un trait différentiel unique qui permettrait d’identifier la nature du tangible?”³⁵⁹ - comenta Heller-Roazen. O sentido do toque, o mais fundamental dos sentidos, continua assim a ser o mais difícil de definir: “La difficulté – explica Heller-Roazen parafraseando Aristóteles - c’est donc de savoir s’il y a plusieurs sens du toucher ou un seul”³⁶⁰, e acrescenta: “Dans le cadre des aptitudes sensibles, la faculté tactile semble contenir en elle la possibilité de toutes celles qui la suivent dans le développement et la différenciation progressive des puissances de l’âme sentante”.³⁶¹ Antecipando uma reflexão que será mais tarde proposta por Merleau-Ponty, Aristóteles chega a afirmar

³⁵⁷ Heller-Roazen, D. (2011). (p. 27).

³⁵⁸ Idem, (p. 27-28).

³⁵⁹ Idem, (p. 28).

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Idem, (p. 29).

que, na medida em que os cinco sentidos operam todos através de um meio, ou seja, por meio de um contacto, todos eles, de facto, “perçoivent aussi par toucher”³⁶².

3.2.2. Um "sentido de tudo"

Heller-Roazen percorre a evolução da análise aristotélica sobre a experiência sensitiva e detém-se no fenómeno das sensações "complexas", a etapa que leva Aristóteles a considerar a existência de uma faculdade comum, uma "sensação de tudo" que constitui fundamento para os outros sentidos. Aristóteles afirmara que não existiam sentidos fora dos cinco analisados, mas, ao mesmo tempo, o seu sistema não lhe permitia explicar toda a gama de experiências sensoriais. Existem evidências experienciais que a sua teoria da sensação não consegue englobar. Aristóteles interroga-se, diz-nos Roazen, pelo fenómeno que descreve como “sensíveis comuns”, uma perceção que não podemos atribuir à atividade de nenhum dos cinco sentidos considerados individualmente. Para Aristóteles, o sensível comum é um “sensível em si”, perceptível num só ato e por vários sentidos ao mesmo tempo. É a perceção, num único instante, de várias qualidades sensíveis de tipo diferente. É a experiência do “branco” e do “doce” apreendida simultaneamente: como explicar a sensação segundo a qual uma coisa é branca e ao mesmo tempo doce? É uma observação que leva Aristóteles a considerar a existência de uma “faculdade suplementar” que coordena, unifica e distingue os cinco sentidos sem, no entanto, coincidir com nenhum deles: “a sensação de sentir”, a simples impressão de estarmos a sentir alguma coisa. Aristóteles, comenta Heller-Roazen, chega a colocar a hipótese de que os sentidos apreendem outra coisa para lá do objeto sensível que os caracteriza: "Le sens est aussi sens *de lui-même*", e ele deve ser "capable de percevoir ce qui est en dehors de lui et simultanément pouvoir sentir sa propre aptitude à le faire"³⁶³. Mas como pode um sentido ser sentido de “si próprio”, e que relações esta perceção da perceção estabelece com o que é tangível pelos próprios sentidos? Heller-Roazen encontra uma resposta possível no último capítulo do *De sensu et sensibilibus* onde Aristóteles propõe, para a sensação complexa, a existência de uma faculdade única: um “sentido de tudo” que percebe, a

³⁶² Ibid.

³⁶³ Idem, (p. 36).

combinando e comparando tudo o que é apreendido pelos cinco sentidos, isto é, um “sens dominant” que “est surtout simultan  au toucher”³⁶⁴.

3.2.3. O "agora" da sensa o

No decorrer da sua leitura das pesquisas exploratórias de Aristóteles sobre a sensa o, Heller-Roazen destaca um elemento ulterior e incontornável para o meu estudo.   primeira vista, a própria existência de um sentido de tudo parece implicar o paradoxo de "que uma mesma coisa - assinala Heller-Roazen citando o próprio Aristóteles - seja movida simultaneamente por movimentos contrários"³⁶⁵. Como explicar o caráter ao mesmo tempo "aberto" e "convergente" da sensa o comum? Aristóteles introduz um novo elemento para tentar mostrar a unidade absoluta da sensa o complexa: a no a de tempo, a determina o do instante indivisível onde a sensa o tem lugar. Por defini o, comenta Heller-Roazen, a *aisth sis* produz-se no *agora* e "elle ne peut rester elle-même dans la coïncidence de sa multiplicité et de son unité qu'a ce moment là".³⁶⁶   o *agora* que determina a unidade da forma temporal da sensa o:

*Ce maintenant - explica Roazen - est le seul élément où les qualités sensibles différentes perçues par l' me peuvent se rencontrer. Présent coextensif   la perception en soi, c'est le moment qu'indique, de la façon la plus simple le "et" dans "blanc et doux". La sensation marque l'instant présent sans le quel, dans le De anima, elle ne serait pas elle-même; elle a pour rôle manifeste d'indiquer le présent qui est, pour ainsi dire simultané   la sensation.*³⁶⁷

Porém, a leitura de Heller-Roazen entrevê na reflex o aristotélica, sobre a unidade temporal da experiência sensitiva, uma dimens o completamente nova e que parece ultrapassar os contornos da análise estrutural da sensa o por si s . Numa passagem de *De sensu et sensibilibus*, na qual Aristóteles diz: "Si, quand on se sent soi-même ou quand on perçoit quelque chose dans un temps continu, il est impossible de ne pas

³⁶⁴ Idem, (p. 37-38).

³⁶⁵ Idem, (p. 46).

³⁶⁶ Idem, (p. 52).

³⁶⁷ Idem, (p. 54).

remarquer qu'on existe"³⁶⁸, Heller-Roazen encontra a descrição de uma intuição muito mais profunda:

Le nouveau principe ne dit pas simplement, dans les termes du De anima, que la sensation se produit dans le présent. Aristote, ici, va plus loin. Il indique que l'acte d'aisthēsis révèle à l'être sentant quelque chose beaucoup plus fondamentale que toute qualité, tout organe, tout milieu de perception: le fait brut "qu'il existe".³⁶⁹

3.2.4. *Sunaistesis*: co-sensação

Heller-Roazen observa que Aristóteles, apesar de por várias vezes ter evocado em *De Anima* o sentido comum, não desenvolveu uma reflexão específica sobre a “sensação de sentir” como variedade particular de *aisthēsis*. Foram os seus discípulos que, ao longo dos séculos, fizeram da *perceção do facto de haver perceção*, “o sentido que nós vemos e entendemos”, um conceito filosófico, na plena aceção do termo, dando-lhe o nome de *sunaistesis*³⁷⁰. Heller-Roazen refere o exemplo de Alexandre d’Afrodísia, que interpretava o termo como “co-sensação” ou “co-perceção”, faculdade pela qual a perceção das qualidades sensíveis seria, a qualquer momento, ligada a uma outra perceção sem coincidir inteiramente com ela. Uma perceção pela qual “nos sentimos sentir” e que, sem se fundir completamente com o próprio sensível, co-emerge com ele no momento em que qualquer coisa é sentida. Um outro comentador citado por Heller-Roazen é Temístio, que destaca outra dimensão da *sunaistesis*, descrevendo uma co-sensação que também acompanha a perceção da ausência de perceção. Temístio afirma que esta sensação da ausência da sensação é tão importante como a sensação da sua presença. Ele define uma e outra como atos simétricos de uma única e mesma faculdade que apreende, em cada caso, um facto bruto de perceção: “Nous percevons que nous ne voyons pas”, cita Heller-Roazen, “par le même sens exactement grâce auquel nous

³⁶⁸ Idem, (p. 61).

³⁶⁹ Idem, (p. 62).

³⁷⁰ Heller-Roazen assinala que a palavra *sunaistesis* designava um “sentir em comum”, uma perceção partilhada por várias pessoas. Neste estado de desenvolvimento da língua grega o seu sentido estava longe dos termos *consciência* e *consciência de si* que lhe atribuiriam mais tarde outros comentadores.

percevons aussi que nous voyons”³⁷¹. Um aspeto da minha abordagem prática da consciência perceptiva do movimento visa a exploração de todos os pequenos gestos de atenção que favorecem a abertura do intérprete a *anterioridades perceptivas* que normalmente ficam despercebidas. Há um gesto interno que solicito com frequência aos intérpretes durante um exercício de olhos fechados: o de fazerem o gesto de “olhar” mantendo as pálpebras fechadas, de seguida “fecharem os olhos” sempre com as pálpebras fechadas. Penso encontrar aqui a mesma intuição que move o filósofo, o olhar parece compor-se por dois gestos: um “sentir que olhamos”, que não se confunde com o ato de “ver”.

3.2.5. *Oikeiosis*: apropriação

Na evolução da pesquisa sobre o sentido íntimo, Heller-Roazen assinala a importância de ter surgido, entre o século III e o século II a.C., o conceito estoico de *oikeiosis* (apropriação) para descrever o processo pelo qual um ser vivo “devient lié à soi même”.³⁷² O autor refere-se a Diégenes Laércio que definiu o *oikeiosis* como a impulsão, que liga o ser à percepção interna que ele tem da sua própria “constituição”, entendida como materialidade do corpo.³⁷³ Para os pensadores do Pórtico, o *oikeiosis* é a “impulsão primeira” comum a todos os seres vivos e sem a qual nenhum ser vivente poderia durar: o princípio da autoconservação. É precisamente deste vínculo à própria conservação, que depende também a relação com tudo o que do ser vivente está separado; a cada momento, a sua percepção do mundo envolvente fica determinada pela sua indispensável “atenção” à sua “constituição” própria. Mas, qual será a natureza desta atenção? Uma vez mais, Heller-Roazen afasta-se das interpretações modernas que tendem a associar esta faculdade a uma forma de consciência de si. O autor aproxima-se mais de outras interpretações, onde a atenção à própria constituição é dada através de uma “impulsão anterior à impulsão” que precede e condiciona todos os atos de

³⁷¹ Idem, (p. 89).

³⁷² O estoicismo nasce em Atenas, entre o século III a.C. e o II a. C. quando Zenão de Cítia dava as suas aulas na zona do pórtico da Ágora que dará o nome a esta corrente de pensamento.

³⁷³ Idem, (p. 115).

autoconservação. Heller-Roazen convoca Sêneca que afirmava, por exemplo, que as crianças pequenas não sabem o que é a constituição mas conhecem a sua; para Sêneca, “conhecer” queria dizer “sentir” e na sua formulação: “c'est à lui-même que l'animal s'attache d'abord”³⁷⁴, Heller-Roazen vê a expressão de uma força de adaptação que emana da própria natureza humana. O autor assinala a importância desta meditação, que os comentadores modernos nem sempre têm assinalado, talvez pela sua estranheza relativamente a uma “cultura do eu”:

*Les énoncés de Sénèque sur la question sont à prendre au sens littéral: l'être vivant, sent avant toute autre chose sa “constitution”. S'il s'adapte à lui-même en prenant soin de lui, il le fait en raison de cette sensation première et d'elle seule, qui n'est pas une sensation de lui-même mais de sa nature.*³⁷⁵

A noção estoica de *aikestoiés*, acrescenta Heller-Roazen:

*situe, au cœur même de tout être vivant, une différence sans laquelle il ne pourrait pas en venir à être lui-même. La différence entre le moi et sa constitution (...), à la quelle l'animal va s'avérer naturellement approprié. La “constitution” - qui n'est pas le moi mais ce à quoi le moi se sent assigné et doit toujours s'adapter - est cet élément au sein de l'animal avec lequel il ne coïncide jamais tout à fait, et auquel, depuis sa naissance, il ne cesse de “s'attacher” et de : se “recommander”.*³⁷⁶

³⁷⁴ Idem, (p.121).

³⁷⁵ Idem, (p.122).

³⁷⁶ Idem, (p.123).

3.3. Dualidade vs Continuidade

3.3.1. Sentir por *diferença*

Os autores dos séculos XVI e XVII admitiam unanimemente que as faculdades perceptivas do animal não se limitavam aos sentidos externos e que era preciso considerar as percepções que a tradição medieval qualificava como “internas”.³⁷⁷ Porém, a teoria clássica da sensação iria ser contestada por René Descartes, no seu *Règles pour la direction de l'esprit*, onde coloca, como fundamento indubitável de qualquer saber, a atividade de representação do ser racional: o “pensamento”. Para Descartes, qualquer percepção, qualquer sensação humana é um ato do “eu” representante, consciente, que pensa. A definição cartesiana da cogitação transforma significativamente a natureza da sensação, tal como ela era compreendida até então a partir da teoria do *sentido comum*. Tratava-se de uma nova perspectiva e, nas suas bases, tanto a ideia da alma sensitiva como a teoria dos sentidos individuais acabaram por ser reconsideradas. Heller-Roazen sublinha que, ainda que possamos colocar a hipótese de que a faculdade antiga tenha servido de modelo à faculdade cogitante de Descartes, as diferenças entre ambas são evidentes:

La faculté antique était sensorielle, pas cognitive, et, en sa qualité d'aptitude perceptive, elle appartenait à un champ où la vigilance animale et la conscience humaine ne pouvaient être clairement séparées. C'était une région dont Descartes n'admettait pas l'existence, et c' est pourquoi le “sens commun”

³⁷⁷ Heller-Roazen assinala, entre outras, as importantes reflexões de Agostinho de Hipona, dito "Santo Agostinho" que fez da faculdade perceptiva proposta pelos aristotélicos e do princípio da sensação animal, definido pelos estoicos, dois aspetos de uma e mesma aptidão comum a todos os seres animados. Agostinho de Hipona dará a esta faculdade perceptiva primordial um único nome: o “sentido interior”, o sentido pelo qual os animais inevitavelmente “*apreendem que vivem*” e que, simplesmente qualquer “vida”, para se manter, “*apreende*”. Mais tarde, no século X, Heller-Roazen assinala a aparição do sentido comum no *Livre des éléments* do filósofo e médico egípcio Isaac ben Salomon Íسرائيلي. Ao descrever o ensino dos antigos sobre a natureza do sono e dos sonhos, o autor faz referência à faculdade comum enquanto intermediária entre o sentido corporal e a faculdade imaginativa (que ele chama *fantasia*). A reflexão de Íسرائيلي, assinala Heller-Roazen, é de facto surpreendente porque situa pela primeira vez o sentido comum na interseção entre o sensível e o intelectual. A faculdade aristotélica pode ser portanto qualificada de comum numa aceção nova: não porque a força pode ser atribuída a cada um dos sentidos, como nos textos da tradição, mas porque difere de todos eles, tal como distinguimos um intermediário, um meio, daquilo que ele transmite. Heller-Roazen assinala uma evolução ulterior da reflexão sobre o sentido comum no século XIII com Alberto, o Grande que, no seu comentário ao *De Anima*, define o sentido comum como a raiz de todos os sentidos individuais. Para ele, o sentido comum pode definir-se como a força única à qual a faculdade sensorial no seu conjunto deve a sua existência. Com Alberto, o Grande, a “faculdade comum” deixa de ser uma forma distinta de recetividade para constituir o “*medium dos média*”, a “*mediação de todos os sensíveis*”.

*médiéval n'a pas pu trouver de place stable dans la théorie de la perception cartésienne.*³⁷⁸

No entanto, ao tempo em que Descartes fundava todo o conhecimento na atividade do “eu” pensante, Heller-Roazen assinala a existência de uma outra corrente de pensamento que, inspirada por uma visão natural do mundo, analisava a percepção de forma diferente. É a via escolhida pelo contemporâneo calabrês de Descartes, Tommaso Campanella que, a partir da filosofia natural de Bernardino Telesio, elabora a sua própria teoria da natureza. Na obra *De sensu rerum et magia*, que data de 1589-1590, Campanella propõe uma teoria materialista, segundo a qual existe em cada coisa apenas uma substância animada; o “espírito” (*spiritus*) que flui “à travers les différentes parties du corps et, en interagissant avec leurs portions plus ou moins tendres et résistantes, produit les nombreux types de perception”³⁷⁹. Segundo Campanella, não precisamos de uma faculdade intermediária entre as várias atitudes sensitivas, uma vez que só há um único espírito que flui através de todo o corpo que sente. Heller-Roazen observa que a sua concepção tem o valor de uma resposta à teoria exposta por Aristóteles em *De Anima* e que poderíamos definir como teoria da sensação por “mutação”. Esta teoria descreve a percepção em termos puramente materiais como o processo pelo qual uma coisa situada na proximidade de uma outra adquire algo da sua consistência física. Nas próprias palavras de Campanella: “Parmi quantité de choses une seule est bien établie: il ne peut y avoir aucune sensation sans que l'être sentant acquière du senti une similitude”³⁸⁰. O que significa sentir o movimento – diz o filósofo – senão sentir-se ligeiramente movido; e que quer dizer sentir a luz senão sentir-se em parte iluminado? Sentir um objeto externo é sentir, no interior de si, a própria forma daquilo que sentimos no exterior. É ser tocado por ela. A este respeito, Campanella afirmava que qualquer percepção é um ato

³⁷⁸ Idem, (p. 179). A teoria da cogitação de Descartes funda-se na concepção pela qual o corpo e a alma seriam de natureza diferente: “Parce que d'un côté, j'ai une claire et distincte idée de moi-même, en tant que je suis seulement une chose qui pense et non étendue, et que d'un autre j'ai une idée distincte du corps, en tant qu'il est seulement une chose étendue et qui ne pense point, il est certain que ce moi, c'est-à-dire mon âme, par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement et véritablement distincte de mon corps, et qu'elle peut être ou exister sans lui.” [Descartes R. *Méditations métaphysiques*, VI. Citado por Bois, D. 2001. *Le sensible et le mouvement*, Paris: Point d'appui. (pp. 13-14)].

³⁷⁹ Idem, (p.181).

³⁸⁰ Ibid.

tátil que transmite a um ser a natureza de um outro³⁸¹. Heller-Roazen observa que esta ideia tinha já sido proposta por Telesio, que ensinou que qualquer sensação é “la perception de sa propre passion”³⁸². Todavia, Campanella retira deste princípio uma nova consequência, ao fazer da modificação física que é a “mutação” a gênese de uma “consciência”, ainda que esta mesma consciência, diferentemente da de Descartes, não pudesse ser definida por um ato de pensamento. “Sentir”, raciocinava o filósofo, é ser afetado e “discernir”, “reconhecer”, mesmo sutilmente, que *sofremos* uma mudança.³⁸³

Sentir é reconhecer uma mudança, uma transformação. Apreender é sentir uma diferença, sentir “por contraste”. Interrogo-me sobre a amplitude desta reflexão: limita-se a qualquer mutação que o ser sente em contacto com um elemento exterior ou engloba igualmente as transformações de estado que afetam o próprio sujeito por ele mesmo? Campanella colocou este problema e explicou que, para ele, o termo *mutação* implica também o contacto do ser consigo mesmo. A “perceção” de uma “paixão” (*pathos*), por exemplo, põe em jogo uma essência que não é transmitida de fora mas sentida a partir de dentro; não se trata, portanto, de um “sentido acrescentado”, diz Campanella, mas de um sentido “induzido” que revela o “sentido de si-mesmo”, comum a tudo o que existe.³⁸⁴ Embora Campanella aborde o problema da mutação para afirmar que existe um sem número de sensações que nós nunca chegamos a sentir conscientemente, por serem muito pequenas, ínfimas até, esta não deixa de ser uma observação deveras relevante para a minha reflexão prática. Do ponto de vista pedagógico, educar a sensorialidade pode querer dizer também criar condições que dispõem o sujeito a perceber uma transformação, uma modificação, não só objetiva, em relação com objetos exteriores a ele, mas subjetiva, em relação a si-mesmo: dispor o intérprete a sentir uma mutação, a sentir a diferença. Ainda antes de nomear as sensações, é a perceção da passagem de um a outro estado que constitui o fulcro da experiência. A sensação parece transparente ao sentir, e é sobretudo no momento da sua

³⁸¹ Ibid.

³⁸² Ibid.

³⁸³ Idem, (p. 184).

³⁸⁴ Idem, (p. 187).

transformação que parece ganhar uma consistência perceptiva: sentir “quando algo muda”. É nesta passagem que sentimos a sensação; é por contraste que, mesmo antes de nomear a sensação, *nos sentimos a sentir*. Heller-Roazen sublinha que, para Campanella:

Le sens est donc une sorte de savoir, mais (...) il n'était pas nécessairement de nature intellectuelle et ne supposait pas non plus la représentation d'un objet mais également la perception interne que toute chose a d'elle-même. Dans le monde de Campanella, les perceptions ne manquent jamais. Il découvre dans le monde un trop-plein de perceptions par rapport aux esprits conscients auxquels on pouvait les assigner. Pour Campanella il y a partout mutation, et avec elle à la fois “sensation” et “sensation de soi”; mais les “soi” ne cessent de changer.³⁸⁵

Do mesmo período histórico, o autor destaca a importante contribuição de um outro pensador que refletia sobre o ser e a percepção de forma similar à de Campanella. Na sua obra *De argumentis scientiarum*, publicada em 1623, Francis Bacon concebe o ser que sente entre uma multiplicidade de percepções que não chega a apreender totalmente; acrescenta que, em relação a tudo o que se produz no seio do organismo, é preciso reconhecer que as *percepções* são bem superiores em número aos *sentimentos* conscientes. Heller-Roazen consagra duas páginas a uma longa citação do texto de Bacon no qual o filósofo inglês se refere à cegueira filosófica que conduziu os pensadores a não distinguirem corretamente, nas suas reflexões sobre o ser sensível, a “percepção” do “sentimento”. A passagem citada por Heller-Roazen conclui-se da seguinte forma:

Ils auraient [les philosophes] du pourtant chercher la véritable différence qui est entre la perception et le sentiment, et cela non pas seulement en comparant les êtres sensibles avec les êtres insensibles, (...) mais de plus tâcher de savoir pourquoi, même dans un seul corps sensible, il est tant d'actions qui s'exécutent sans le moindre sentiment, (...) pourquoi le cœur et les artères font leurs vibrations; enfin pourquoi tous les viscères, comme autant d'ateliers vivants, exécutent toutes leurs fonctions; et cependant tout cela, ainsi qu'une infinité d'autres choses, sans que le sentiment ait lieu et les fasse apercevoir. Mais les hommes n'ont pas eu la vue assez fine pour découvrir en quoi consiste l'action qui constitue la sensation ni quel genre de corps, quelle durée, quel redoublement d'impression est nécessaire pour que le plaisir et la douleur s'ensuivent.³⁸⁶

³⁸⁵ Idem, (p. 189).

³⁸⁶ Idem, (p. 191).

O autor observa que, mantendo as diferenças entre Bacon e Campanella, os dois abordam um facto inédito sobre o qual poucos autores antes deles haviam refletido: “a percepção encontra-se por todo o lado” até – mais particularmente – na ausência de qualquer consciência em estado de alerta ou de qualquer "sentimento" claro. O projeto de Campanella e Bacon era fundamentalmente diferente do de Descartes: situar a gênese do “sentimento” na própria “percepção”, perguntando-se “até que ponto a percepção pode ter lugar sem o sentimento”, portanto, quando é que uma afeição inconsciente se pode transformar em sensação consciente³⁸⁷.

Existe aqui um elemento que me permite prolongar a reflexão sobre a percepção da sensação “por contraste”. Dispor um indivíduo a sentir uma transformação pode também querer dizer criar as condições para uma mudança de escala perceptiva. Numa perspetiva experimental, pedagógica, trata-se portanto de uma *abertura para trás*³⁸⁸ da atenção, no sentido de *micro-afeições* que, normalmente, permanecem não percecionadas. Ao mesmo tempo, na minha abordagem, sobretudo nos primeiros tempos, a *abertura para trás* não visa o “desvelar” do não percecionado. Não são as polaridades claro/obscuro, afeição inconsciente/ sensação consciente, que guiam a experiência perceptiva. Trata-se sobretudo de penetrar precisamente esta fronteira, esta zona onde o percebido e o não percebido coexistem. Sentir “quando isso muda” não quer forçosamente dizer abrimo-nos à percepção clara de determinada sensação mas, antes de tudo, abrimo-nos à percepção do seu fluir, do movimento da sua transformação. A que sensação corresponderia a percepção desta mudança, desta *diferença*? A que sensação atribuir o devir? Na passagem de um estado ao outro, é a “sensação de sentir” que parece ganhar uma consistência mais clara. No meu trabalho com os intérpretes em formação, nos primeiros tempos, é justamente a sensação desta mutação que me interessa tornar mais palpável.

³⁸⁷ Idem, (p.193).

³⁸⁸ A expressão “abertura para trás” é de José Gil e refere-se ao gesto de dirigir conscientemente a atenção ao corpo e aos seus movimentos internos. O filósofo faz da “abertura para trás” e da mudança de escala da percepção as premissas do processo de “abertura do corpo”. É abrindo-se à microscopia, aos movimentos subtis do corpo, que a consciência pode corporalmente ser tocada pelo movimento: “A consciência não se abre apenas “para a frente” para se centrar num objecto que, na percepção, deve aparecer “em carne e osso”. Temos de considerar um outro tipo de abertura (aquela que tem estado sempre em causa ao longo deste livro): “para trás”, em direção ao corpo e já não directamente em direção ao mundo.” [Gil, J. (2001). *Movimento total. O corpo e a dança*, Lisboa: Relógio d'Água. (pp. 176-177)].

Heller-Roazen assinala que as noções de sentimento e percepção, também na reflexão de Campanella e Bacon, não designam uma oposição mas antes um campo da experiência sensível onde se reúnem o tangível e o não percebido pelos sentidos:

La perspective de Campanella et de Bacon - conclui Heller Roazen - contrairement à celle de Descartes, conduisait à concevoir la "différence qui existe entre la perception et le sentiment" non comme une opposition mais (...) comme une membrane poreuse, qui réunissait et séparait à la fois le non-ressenti et le ressenti, en liant chaque état de conscience à l'infinité d'inconscience dont il était issu et à laquelle il pouvait toujours retourner. Avec le temps, ce second projet allait mener très loin, jusqu'à des termes et des terrains que ni Campanella ni Bacon n'auraient pu imaginer, et inévitablement, susciter la découverte de perceptions supplémentaires, non encore repérées dans "l'animal extrêmement sensitif" qu'était le monde des temps modernes. ³⁸⁹

3.3.2. As percepções *insensíveis*

A leitura dos trabalhos de G. W. Leibniz proposta por Heller-Roazen é igualmente inspiradora, seja pela sua maneira de explicar o progressivo afastamento do cientista alemão da linha racionalista de Descartes, seja pela maneira de pôr em relevo os aspetos essenciais da sua pesquisa sobre o espírito, fundada na teoria das “pequenas percepções”. Leibniz descrevia a atividade incessante da mente (*esprit*) como um “pensamento ininterrupto” que se desenrola aquém e além de todos os atos conscientes da mente que cogita claramente³⁹⁰. Ele via uma correspondência entre o estudo das formas corporais em ciência e o estudo da mente. Tal como na ciência das formas corporais é preciso aceitar a existência e a permanência de “pequenos corpos” e de “movimentos insensíveis” que tornam inconcebível a imobilidade absoluta, também no estudo da mente temos de reconhecer que existem minúsculas percepções que dificilmente serão retidas. Leibniz nomeia estas percepções mais finas de “pequenas percepções” que descreve como um tipo de afetações psicológicas, por natureza “trop faibles pour être remarquées, quoiqu'elles soient toujours retenues, mais parmi un tas d'une infinité

³⁸⁹ Ibid.

³⁹⁰ Idem, (p. 202).

d'autres petites perceptions que nous avons continuellement"³⁹¹. Heller-Roazen sublinha o caráter subversivo da hipótese teórica de Leibniz tendo em conta a sua filiação científica. De facto, as “pequenas perceções” põem radicalmente em causa a teoria cartesiana da alma humana como “coisa pensante”. Um princípio fundamental da escola cartesiana defendia que o pensamento fosse definido pela consciência. Para os discípulos de Descartes, a perceção era um tipo particular de recetividade consciente e a sensação era um ato tão consciente como a volição ou a inteleção. Mas a abordagem de Leibniz é diferente. Em *Nouveaux essais sur l'entendement humain*³⁹², afirma não haver nada de contraditório na ideia de um espírito que atua sem consciência e que existem traços de infinitas perceções em nós sem reflexão, mudanças de estado de espírito, de que não nos apercebemos³⁹³. Na sua reflexão, Leibniz refere-se também ao hábito e às sensações que já não reconhecemos por nos serem demasiado familiares: o hábito pode tornar o perceptível impercetível.

O hábito torna a perceção transparente. Veremos como a maior parte das abordagens pedagógicas centradas no corpo e na perceção valorizam a ideia da desaprendizagem, aliada a práticas que permitem desbloquear os hábitos perceptivos. O propósito é criar contextos de experiência, para permitir ao intérprete ligar-se às “anterioridades” perceptivas que alimentam o contacto com a ação e a relação cénica. Mais acima, referia-me à ideia de predispor o intérprete para a “escuta da *diferença*” enquanto prática específica. Predispor-se a sentir o “diferir” da relação cénica em tempo real contribui para mostrar ao intérprete um campo perceptivo onde “o acontecimento a percecionar” tem uma textura difusa, opaca, uma consistência muito pouco habitual. O intérprete é levado, em primeiro lugar, a reconhecer o “diferir da relação cénica relativamente a si própria” como um acontecimento em si, isto é, a distinguir este “diferir” da transformação bruta do contexto devida a rupturas narrativas ou flutuações de sentido; em segundo, a reconhecer retroativamente os pequenos gestos internos de

³⁹¹ Idem, (p. 201).

³⁹² Leibniz, G. W. (1921). *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. Paris: Flammarion.

³⁹³ “(...) il y a mille marques qui font juger qu'il y a une infinité de perceptions en nous - escreve Leibniz - mais sans aperception et sans réflexion, c'est-à-dire des changements dans l'âme même dont nous ne nous apercevons pas”. [Leibniz citado por Heller-Roazen. Idem, (p. 205)].

afinação que o levaram a contactar este “diferir” enquanto movimento. A actualização espontânea da presença do interprete ao devir da relação cénica é um aspeto da experiência de formação que, na minha opinião, passa bastante despercebido ao intérprete, muitas vezes ocultado pela predominância da relação com o conteúdo e o discurso.

Leibniz entrevê uma via intermédia entre a cogitação constante e a sua falta, uma região onde a consciência e a sua ausência se reúnem no terreno de percepções incessantes e infinitamente pequenas. As pequenas percepções trazem uma resposta original à questão da relação entre a mente “chose pensante” e o corpo “chose étendue” colocada pela filosofia moderna. Como resposta ao modelo de Descartes, que pressupunha a influência de um sobre o outro, o de Leibniz visava a harmonia perfeita entre o corpo e a alma, de tal maneira ligadas que as duas substâncias só conseguem agir em concomitância. Com base nesta concomitância, em *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Leibniz coloca a hipótese de uma correspondência entre os movimentos incessantes do corpo - “la circulation du sang”, “tous les mouvements internes des viscères” - e as afeções da psique. Neste sentido, explica Heller-Roazen:

*Rien de ce qui se produit dans la substance corporelle ne peut donc être trop petit pour être senti, en même temps, par l'incorporelle: tout mouvement du sang, tout processus de digestion, tout nerf qui affecte le corps doit nécessairement avoir un corrélat au sein de l'âme sensitive, effectif même s'il reste imperceptible.*³⁹⁴

Leibniz tem refletido longamente sobre a sensação ininterrupta da vida animal. Para abordar o fenómeno que a modernidade entende por “consciência”, foi necessário fazer a distinção entre as afeções que os seres percecionam e as outras que os seres não sentem. Mas Leibniz insistia que, entre o inconsciente e o consciente, entre o “pequeno” e o “grande”, existe apenas uma diferença de grau. Era um ponto fundamental, ligado ao princípio que ele chamava “a minha Lei de continuidade”.³⁹⁵ Trata-se provavelmente de uma das passagens mais conhecidas da sua teoria **sobre o espírito**:

³⁹⁴ Idem, (p. 211).

³⁹⁵ Idem, (p. 217).

Rien ne se fait tout d'un coup, et c' est une de mes grandes maximes et des plus vérifiées que la nature ne fait jamais de sauts: ce que j' appelais la loi de la continuité, (...) et l'usage de cette loi est très considérable dans la physique: elle porte qu'on passe toujours du petit au grand (...) et que jamais un mouvement ne naît immédiatement du repos ni ne s'y réduit que par un mouvement plus petit (...). Et tout cela fait bien juger qu'encore les perceptions remarquables viennent par degrés de celles qui sont trop petites pour être remarquées. En juger autrement, c'est peu connaître l'immense subtilité des choses qui enveloppe toujours et partout un infini actuel.³⁹⁶

Qualquer alteração, seja do corpo ou da alma, sublinha Heller-Roazen, será de um único tipo: contínua. Tal como qualquer movimento físico provém de um movimento mais pequeno, também qualquer percepção consciente sai de percepções inferiores, demasiado pequenas para serem completamente retidas e sentidas como tais:

En deçà de ce seuil, les âmes sentent en réfléchissant, sans en prendre conscience, le monde dont elles sont les miroirs vivants. Au-delà, elles font plus: remarquant leurs petites sensations, elles les sentent et, en même temps, sentent qu'elles le font.³⁹⁷

A “abertura para trás” da percepção implica uma mudança de escala percetiva que nos obriga a entrar num campo de afeções microscópicas. Para o intérprete trata-se de uma abertura paradoxal porque, muitas vezes, o contacto com este campo percetivo é vivido como uma estranheza familiar. Mais do que qualquer coisa totalmente nova, tem a impressão de se abrir a anterioridades percetivas, a inéditos “que já lá estavam”, atrás dos olhos da percepção, e que surpreendem justamente pela sua familiaridade. Ao mesmo tempo, a abertura à microscopia parece ter também um efeito expansivo sobre a relação com a realidade de todos os dias. A experiência de “se dispor a sentir a diferença” alimenta uma apreensão mais sensível do real: a realidade parece ganhar uma nova continuidade e, mantendo sua consistência “objetiva”, podemos porém chegar a percecioná-la como mais lenta. Começa a haver mais “factos” na realidade para os quais nos tornamos sensíveis: uma realidade mais cheia, mais contínua, e apreendida subjetivamente como mais lenta. Leibniz daria a esta “percepção da percepção” o nome de *apercepção* para afirmar, diz-nos Heller-Roazen, a relação constitutiva que o não percecionado mantém com a “percepção”: uma diferença e não uma oposição:

³⁹⁶ Leibniz, G.W. (1921). Prefácio aos *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. Paris: Flammarion. (p. 17).

³⁹⁷ Heller-Roazen, D. (2011). (p. 218).

(...) l'absence et la présence de la conscience se situent toutes deux au sein d'un continuum unique de degrés, composé d'une infinité de perceptions trop tenues pour qu'un esprit fini puisse les représenter comme telles. C'est reconnaître, tout simplement, qu'au sein de l'“aperception” il y a de la “perception”: a l'intérieur de cette noble réalité appelée “conscience”, il y a des êtres inférieurs sans cesse en mouvement, et c'est par le biais des altérations qu'eux seuls subissent - par “une petite addition ou augmentation” a leur masse immatérielle, inaperçue - que les êtres vivants en viennent a sentir, ou, ayant senti, a ne plus sentir. ³⁹⁸

A natureza “nunca dá saltos” e – dizia Leibniz – tanto em física como em psicologia, nenhuma transição é possível sem intermediários. Na transição da ausência à presença da consciência, os intermediários, por definição, não pertenceriam nem à obscuridade das “percepções nuas” nem à claridade da “sensação”. Não saberíamos associá-los nem ao sono nem à lucidez do espírito acordado. É uma importante observação. Conceber estas pequenas percepções não quer dizer ceder a um elã reducionista. O elã de físico leva Leibniz a conceber uma continuidade entre o sensível e o insensível da percepção, mas é este mesmo elã que o leva a validar, simultaneamente, a irredutibilidade e a força orientadora do não percebido.

3.4. Toque interno

3.4.1. Esforço

Em 1754, o abade Etienne Bonnot de Condillac publica o seu *Traité des sensations*, uma obra que refletia sobre o problema da gênese do conhecimento a partir da experiência. A imagem que guia o seu método experimental, diz-nos Heller-Roazen, é de facto particular: um ser em tudo parecido conosco mas feito de mármore, dotado de faculdades percetivas e intelectuais que o observador científico pode progressivamente reduzir até fazê-las desaparecer completamente. A imagem da estátua de mármore de Condillac tenta, em certa medida, evocar um estado percetivo originário e possui uma faculdade surpreendente: a faculdade de reconhecer as diferentes partes do corpo tocando-as com a mão. De facto, à medida que a experiência do contacto se desenvolve, o “ser de mármore” revela a capacidade de nomear imediatamente o que encontra.

³⁹⁸ Idem, (p. 223).

Heller-Roazen observa que, para lá das reservas suscitadas pela sua experimentação, no mínimo Condillac colocava uma questão filosófica que ainda não tinha sido formulada até então com esta clareza: a da percepção, por parte do ser vivo, do seu próprio corpo pelo toque. Alguns anos mais tarde, Antoine Louis Claude Destutt de Tracy deu um passo ainda maior, ao introduzir no debate uma distinção que Condillac não havia considerado: a distinção entre a sensação de “solidez” e a de “resistência” na percepção tátil dos objetos. Para Destutt de Tracy, sentir a “resistência” é qualquer coisa que ultrapassa o simples reconhecimento do objeto: é perceber que o objeto sólido reage à força que exercemos sobre ele, por outras palavras, que ele reage ao *esforço* efetuado pelo corpo que o toca. Heller-Roazen explica:

La sensation de résistance offre à l'animal sensitif une perception de soi, captée dans sa rencontre avec le corps étranger sous pression. (...) Une chose animée n'a aucun besoin de porter la main sur elle-même pour se sentir. Du moment qu'elle touche des objets, elle sent tant leur solidité que leur résistance à son toucher - donc elle se sent elle-même.³⁹⁹

Pierre Maine de Biran, nos primeiros anos do século XIX, inspirado pela obra de Destutt de Tracy, na sua memória *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, explora a natureza da percepção do corpo e as condições nas quais o ser senciente se pode perceber a si próprio. A leitura de Heller-Roazen inicia com a passagem onde Maine de Biran se refere à sensação de resistência como fonte da percepção de si por meio do movimento:

L'individu qui agite ses membres, ou se meut, le supposât-on suspendu dans le vide éprouvera nécessairement espèce particulière d'impression, qui naît de la résistance posée par ses muscles, et de l'effort fait pour les mettre en jeu.⁴⁰⁰

Quando ele evoca uma impressão “née de la résistance”, explica Heller-Roazen, o autor baseia-se na distinção operada por Destutt de Tracy entre a *solidez*, percepção simples de um objeto exterior, e a *resistência*, percepção complexa que apreende o objeto pela sua reação ao corpo que o toca. Baseando-se neste propósito, Maine de Biran observa que, quando um indivíduo realiza uma ação, ele “éprouvera nécessairement une espèce

³⁹⁹ Idem, (p. 250).

⁴⁰⁰ Idem, (p. 251).

particulière d'impression"⁴⁰¹, resultante da percepção do único objeto que acompanha, realiza e contraria cada um dos seus movimentos voluntários: o seu corpo. Para Maine de Biran, quando o ser age, sente forçosamente “la résistance opposée par ses muscles”⁴⁰²; ao apreender a massa física que responde e reage aos movimentos que pretende fazer, o ser irá necessariamente aperceber-se de si. É por isso que Maine de Biran, respondendo a Descartes, considerou inadmissível a hipótese de um ser que sente e conhece a sua existência sem se sentir “um corpo” ou “num corpo”.⁴⁰³ Uma impressão interna que Maine de Biran definiria também como uma particular atitude tátil:

*Je me sens et me connais moi cause ou force agissante, sans me voir à la manière d'un objet, et cette connaissance intérieure, subjective, est la première, la plus évidente, que je peux avoir. Je me sens et me connais ainsi, non pas seulement parce qu'on me touche du dehors, mais parce que je me touche moi-même intérieurement et que ma volonté se déploie avec un effort senti sur les parties du corps qui lui sont soumises pour les mettre en jeu et les mouvoir.*⁴⁰⁴

Maine de Biran chama a esta faculdade um nome antigo: “o tato interior”. Ao cogito cartesiano “je pense, donc je suis”, responde com “je sens que je sens, j'existe parce que je m'aperçois”⁴⁰⁵. A crítica de Maine de Biran a respeito de Descartes é também clara, noutra passagem, desta vez nos *Nouveaux essais d'anthropologie*, relatado por Heller-Roazen:

*Si Descartes crut poser le premier principe de toute science, la première vérité évidente par elle-même, en disant: je pense, donc je suis (chose ou substance pensante), nous dirons mieux, [d'une manière] plus déterminée, et cette fois avec l'évidence irrécusable du sens intime: j'agis, je veux ou je pense l'action, donc je me sens cause, donc je suis ou j'existe réellement a titre de cause ou de force.*⁴⁰⁶

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ Idem, (p. 252).

⁴⁰⁴ Maine de Biran, P. (1990). *Commentaires et marginalia*, [Tome XI-1]. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin. (p.117).

⁴⁰⁵ Maine de Biran, citado por Bois, D. (2001). (p. 15).

⁴⁰⁶ Heller-Roazen D. (2011) (p. 253).

Se para Descartes a existência subjetiva se manifesta pelo pensamento, para Maine de Biran manifesta-se essencialmente como uma “força” que implica, por definição, o elemento no qual e pelo qual ela se realiza, o corpo: “Supposition impossible qu’ainsi je puisse exister et dire moi sans avoir la conscience du corps propre, et que je puisse avoir cette conscience de l’effort si le corps n’existe pas.”⁴⁰⁷ Depois de Condillac, Leibniz e Descartes, Maine de Biran define um facto de recetividade que batiza como “aperceção imediata”, o sentimento de existência ancorado nos princípios do esforço e do corpo que, por natureza, lhe resiste. Em 1805, em *Mémoire sur la décomposition de la pensée*, Maine de Biran leva mais longe a sua reflexão ao associar o sentimento orgânico do esforço ao de uma espacialidade sensível sentida internamente. Escreve:

Il a d’abord un effort commun dans la locomotion générale du corps considéré comme une seule masse solidairement mobile. Au déploiement unique de cet effort commun, à l’uniformité ou à la continuité de résistance organique, doit correspondre le sentiment d’une sorte d’étendue intérieure d’abord vague et illimitée, mais qui n’en a pas moins la condition première et fondamentale d’où dépend dans un autre sens la perception de l’étendue objective, je veux dire à la continuité de résistance à un même effort voulu.

E acrescenta:

(...) si le sentiment d’existence personnelle est inséparable de celui de l’effort commun qui se déploie simultanément sur des parties inertes ou continûment résistantes, on conçoit comment une certaine forme intérieure d’espace ou d’étendue corporelle, peut être ici visiblement unie dès l’origine avec le sentiment relatif de moi commençant a exister pour lui-même dans un temps.⁴⁰⁸

Neste sentido, o esforço despendido não revela unicamente um corpo que resiste. A resistência uniforme sentida no corpo é sentida como uma espacialidade interior, que dura, e que reflete o espaço no qual se exerce a ação exterior. Uma “sorte d’étendue vague et illimitée” é a expressão que revelará melhor o estatuto singular deste espaço-tempo no ser senciente:

⁴⁰⁷ Maine de Biran P. (1990). *Commentaires et marginalia*, [Tome XI-1]. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin. (p.36).

⁴⁰⁸ Maine de Biran P. (1988). *Mémoire sur la décomposition de la pensée*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin. (p. 432).

*Je sens que je me meus sans cesser de sentir mon corps. Je consens bien qu'on dise que l'étendue est une propriété de ce corps qui consiste à avoir des parties les unes hors des autres. Mais j'aimerais mieux que l'on dit: un être étendu, un corps, est un être que nous sentons continûment pendant que nous avons la sensation d'une certaine quantité de mouvement.*⁴⁰⁹

3.4.2 Cenestesia

*Coenestesis*⁴¹⁰ é o título da tese de Christian Hübner apresentada à universidade de Halle em 1794, sob direção de Johann Christian Reil. A obra de Hübner era uma contribuição para o estudo científico da faculdade sensitiva comum. No seu estudo, Hubner distingue três tipos de faculdades sensoriais. Conjuntamente aos dois tipos de representações perceptivas já conhecidas, ligadas às sensações externas e ao sentido interno, ele alega uma terceira faculdade de percepção: aquela pela qual “l’âme - escreve - se représente son propre état physique (...) au moyen des nerfs qui se ramifient dans l'ensemble du corps”⁴¹¹. Explica que este terceiro tipo de percepção, corretamente compreendido, não “sente” nem um objeto externo nem esta faculdade interna que é a mente. As “imagens” que a alma se faz “de son propre état corporel” indicam a existência de uma faculdade específica que percebe o organismo nas suas atividades vitais, e que não “toca” senão “le corps perpétuellement touchant lui-même”⁴¹².

Em 1820, Jean Baptiste de Lamarck publica em Paris uma das obras científicas mais importantes do século XIX, *Le Système analytique des connaissances positives de l’homme*. No segundo capítulo do *Système*, chamado “De la sensation générale”, de Lamarck descreve um tipo de sensação difusa, indiferente a qualquer localização no

⁴⁰⁹ Maine De Biran citado por Bois, D. (2001). (p. 59).

⁴¹⁰ Num importante ensaio de 1977 sobre as origens do conceito médico moderno de “sensação geral”, Jean Starobinski sublinha que “a palavra *coenaesthesia* é um neologismo sábio”, que não é atestado em nenhuma língua europeia antes do fim do século do XVIII, época em que Reil e Hübner pareciam claramente tê-lo inventado. A sua construção etimológica e o seu sentido são, no entanto, perfeitamente claros. Formado por associação de duas palavras gregas latinizadas, o prefixo *coen-* e o nome *aesthesia*, este termo médico designa certamente uma “percepção comum” ou “partilhada”. É por isso que Starobinski observa que não se pode confundir com *sinestesia*, descendente moderno do grego clássico *sunaitesis* e largamente empregue desde o século XIX no vocabulário psicológico para designar associações sensoriais, por exemplo a percepção de sons ou de odores como cores.

⁴¹¹ Heller-Roazen, D. (2011). (p. 261).

⁴¹² Idem, (p. 262).

interior do corpo, que pode “s’exécuter partout, tant au dehors de l’individu que dans son intérieur: tous les points de son corps en sont presque également susceptibles, sauf les parties dures de son squelette, s’il en possède”⁴¹³. O autor explica que existe uma variação da percepção que ele define como "permanente", fundamentalmente distinta das “sensações particulares”, e que pensa estar na origem do nosso sentimento de existência:

*Je nomme ainsi celle qui s'exécute dans tous les points sensibles du corps, et en général sans discontinuité, pendant le cours entier de la vie de l'individu. Elle résulte des mouvements vitaux, des déplacements des fluides, des frottements qu'ils exécutent dans ces déplacements, frottements qui (...) quoique extrêmement faibles, étant infiniment multipliés, produisent (...) une sorte de frémissement sans interruption. (...) son résultat pour nous est de nous donner le sentiment ou autrement la conscience de notre existence. C'est donc un fait positif que le sentiment d'existence de tout être qui en est doué prend sa source dans la sensation modifiée par sa permanence.*⁴¹⁴

Heller-Roazen afirma que em *Système*, de Lemark, são evidentes os vestígios do estudo de Hübner e Reil. A permanência da sensação geral é associada à de sensações ainda mais pequenas: minúsculas afeções vitais “infiniment multipliés” e “extrêmement faibles” que inevitavelmente se aproximam das “pequenas percepções” concebidas por Leibniz. Em conjunto, constituem um fenómeno sensorial irredutível à ideia de localização sensorial e conformam os múltiplos compostos de uma sensação única que persiste sem interrupção. Heller-Roazen assinala também o importante artigo de Maurizio Schiff no *Dictionnaire des sciences médicales* de 1871, intitulado “Cenestesi”, no qual a noção de Hübner é ainda mais explicitada como “le complexe de toutes les sensations qui, à tout instant, sont transmises plus ou moins distinctement à notre conscience et constituent le contenu de notre conscience du moment”⁴¹⁵. A terminologia de Schiff é resolutamente moderna, mas retoma a velha expressão da qual se serviu Aristóteles no seu *De sensu et sensibilibus*: “o que apreende todas as sensações”, “faculdade” recetiva de tudo o que o corpo percebe por todos os meios e em todos os momentos.⁴¹⁶ A história da

⁴¹³ Lamarck, J. B. (1820). *Le Système analytique des connaissances positives de l'homme*. Paris. (p. 185). Acedido em Outubro 9, 2011. Disponível em http://www.lamarck.cnrs.fr/ouvrages/docpdf/Systeme_analytique_connaissances.pdf

⁴¹⁴ Idem, (pp. 187-188).

⁴¹⁵ Heller-Roazen, D. (2011). (p. 270).

⁴¹⁶ Idem, (p. 271).

cenestesia nos decénios seguintes viu emergir uma muito vasta literatura sobre a sensação comum, alimentada por médicos, fisiologistas, psicólogos e neurologistas com distintas orientações metodológicas e científicas. Heller-Roazen assinala o contributo de Théodule Ribot, professor no Colégio de França, autor de inúmeros livros sobre a natureza do espírito. Em 1883, Ribot publica *Les maladies de la personnalité*, onde aborda o problema dos “troubles organiques”, isto é, perturbações da mente ligadas às estruturas que, segundo Ribot, constituíam “les conditions organiques de la personnalité”. A primeira destas estruturas era a que o psicólogo francês chamava “la sensibilité générale ou *cénesthésie*”. Heller-Roazen lembra a influência sobre os estudos de Ribot dos trabalhos de Luis Peisse, o primeiro “médico filósofo” e autor de uma edição des *Rapport du physique et du moral de l’homme de Cabanis*, na qual sustenta a existência de uma “consciência do exercício das funções orgânicas”. A citação que se segue é um extrato de *Rapport* de Peisse, contado por Théodule Ribot no seu ensaio sobre *Le bases organiques de la personnalité*. Considero-o uma passagem notável, uma bela síntese das ideias que temos abordado até aqui:

(...) *Ne pourrait-on pas, en effet considérer comme un retentissement lointain, faible et confus du travail vital universel, ce sentiment si remarquable que nous avertit sans discontinuité ni rémission de la présence et de l’existence actuelle de notre propre corps? (...) C’est par lui (...) que le corps apparaît sans cesse au moi comme sien et que le sujet spirituel se sent et s’aperçoit exister en quelque sorte localement et dans l’étendue limitée de l’organisme. Moniteur perpétuel et indéfectible, il rend l’état du corps incessamment présent à la conscience et manifeste ainsi de la manière la plus intime le lien indissoluble de la vie psychique et de la vie physiologique.*⁴¹⁷

Na época moderna, conclui Heller-Roazen, o antigo problema do sentido comum complexifica-se e começa por se referir a um fenómeno sobre o qual os filósofos antigos e medievais nunca tinham refletido: “l’organisme vivant défini comme l’objet d’une sensation unique.”⁴¹⁸ Que tipo de objeto de sensação poderá ser o corpo animado? Era uma questão que Aristóteles e os seus inúmeros discípulos nunca tinham colocado.

⁴¹⁷ Luis Peisse, citado por Ribot T. (1883). “Les bases organiques de la personnalité”. *Revue Philosophique de la France et de l’étranger*. Paris: Librairie Gerner Bailliére (p. 622).

⁴¹⁸ Heller-Roazen, D. (2011). (p. 274).

Na época moderna, a ciência interessar-se-á cada vez mais pela dimensão dinâmica da sensação comum e pelo seu papel como fundo orgânico do sentimento de existência. Já Leibniz, com a sua lei de continuidade, descrevia a sensação íntima como um movimento, uma atividade de fundo ligada ao devir perpétuo dos estados internos e mentais. Maine de Biran já relacionava a sensação de si com a sensação de esforço gerada pela resistência dos músculos a qualquer movimento do corpo e sentida internamente: um toque interno. A sensação de sentir é percebida como extensão interior, como espacialidade em devir, como um movimento. É através desta sensação eminentemente motora que Maine de Biran se sente sentir. O que ele sente não é o esforço de viver mas precisamente a vida sob forma de movimento que atravessa o seu corpo. Um movimento ligado à transformação de estados internos, um toque íntimo a diferir continuamente de si próprio.

3.4.3. Proprioção

Em 1906, o neurofisiologista Charles Scott Sherrington, no seu ensaio *The Integrative Action of the Nervous System*⁴¹⁹, designa a sensibilidade interna pela noção de *proprioção*. Esta refere-se à atividade dos recetores responsáveis por transmitir ao cérebro os estímulos produzidos pelo organismo e que guiam o corpo nos seus processos automáticos e comportamentos habituais. No seu estudo, Sherrington distingue entre a “interoção”, a atividade dos captos internos, referindo-se a estímulos procedentes do interior do corpo, e a “exteroção”, a atividade dos cinco sentidos á escuta do mundo exterior. A proprioção figura entre as funções da interoção. Ao mesmo tempo, e contrariamente a outras modalidades percetivas claramente localizadas, a proprioção estende-se à totalidade do corpo graças a recetores específicos que se encontram ao nível de cada músculo, articulação, tendão, e também na pele. A proprioção é o sentido que informa o cérebro das posições do corpo em todo momento; no entanto, a sua importância abrange uma realidade fisiológica bem mais vasta. A observação de muitos enfermos afetados por patologias da sensibilidade interna permitiu verificar como, na ausência da proprioção, a pessoa não reconhece o lugar

⁴¹⁹ Sherrington, C.S. (1906). *The Integrative Action of the Nervous System*. New Haven: Yale University Press.

do seu corpo, nem onde ela está e deixa de sentir-se viva. O neurólogo Olivier Sacks⁴²⁰ afirmava que é como se a consciência da nossa identidade passasse por uma familiarização de nós conosco tornada possível pela proprioção, e que imprime na nossa carne a imagem do nosso corpo. O próprio Sharrigton descrevia a proprioção como o sentido da ancoragem orgânica da nossa identidade, o primeiro sentido funcional da vida.

A noção de proprioção remete para a de *kinestesia*, proposta anos antes por Charlton Bastien em *The Brain as an Organ of the Mind* (1880)⁴²¹. Bastien também se propõe descrever os processos inerentes à sensibilidade interna que, antes dele, se cingiam quase exclusivamente à sensação muscular. Derivado do grego *cinéo*, “pôr em movimento”, e *aisthesis*, “sensação” ou “impressão”, o termo *cinestesia* refere-se às sensações do movimento transmitido ao cérebro não apenas pelos músculos mas por um conjunto de recetores, nomeadamente exteroceptivos (visuais, vestibulares, labirínticos) e propioceptivos (cutâneos, articulares, musculares). O conceito de Bastien evidencia o caráter complexo e dinâmico da sensibilidade interna. A cinestesia é, efectivamente, multimodal e está estritamente ligada à ação: é o único “sentido” simultaneamente motor e sensorial. Vários autores empregam a palavra cinestesia para se referir a sensações de movimento, entre as quais, por exemplo, o equilíbrio, captadas pela consciência perceptiva. Sharrigton afirmava ainda que a cinestesia ao contrário da proprioção, é a sensação corporal na qual melhor se suporta a introspeção. Como destaca Carrie Noland, a sensação cinestésica parece estar justamente ligada ao objetivo da mente experimentar a sua incorporação como forma animada:

*That kinesthesia might be seen as providing sensory experience for the purposes of “introspection” is of course highly relevant, for it implies that the way movement feels (“sensation in its own right”) can indeed become the object of intentional consciousness.*⁴²²

⁴²⁰ Sacks, O. (1992). *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau, et autres récits cliniques*. Paris: Seuil.

⁴²¹ Bastien, C. (1880). *The Brain as an Organ of the Mind*, London: C. Kegan Paul & Co.

⁴²² Noland, C. (2009). *Agency and embodiment: performing gestures/producing culture*, Harvard: Harvard University Press, p.10

Na abordagem dos neurologistas entre o final do século XIX e os primeiros anos do séc. XX a percepção cinestésica e proprioceptiva designa o caráter dinâmico da sensibilidade interna abordada como um sexto sentido que informa tanto os comportamentos conscientes como os inconscientes.

3.5. Volume / espaço

3.5.1 Propagação

Um dos eixos fundadores da pesquisa fenomenológica reside na distinção operada por Husserl entre o “corpo material” (*Körper*) e o “corpo próprio” (*Leib*), órgão de percepção do sujeito de experiência. Husserl sempre dedicou ao toque um lugar privilegiado na constituição do corpo como carne (*chair*): “The Body as such can be constituted originarily only in tactuality and in everything that is localized with the sensation of touch (...)”⁴²³. Em *Ideas II*, encontramos várias descrições que se referem ao toque e à relação privilegiada do toque com as mãos. Talvez o exemplo mais conhecido seja o das mãos que se tocam. Na experiência da mão direita que toca a esquerda, segundo Husserl, haverá sempre uma mesma sensação redobrada nas duas partes do corpo pois cada mão será, para a outra e ao mesmo tempo, coisa exterior e corpo próprio. Husserl designará esta dimensão do toque com o conceito de *dupla apreensão*:

*In the tactual realm we have the external Object, tactually constituted, and a second Object, the Body, likewise tactually constituted, e.g., the touching finger (...). So we have that double apprehension: the same touch-sensation is apprehended as a feature of the “external” Object and is apprehended as a sensation of the Body as Object. (...) I do not see myself, my Body, the way I touch myself. What I call the seen Body is not something seeing which is seen, the way my Body as touched Body is something touching which is touched.*⁴²⁴

Para Husserl, entre os cinco sentidos, somente o toque tem o privilégio da *dupla apreensão*. Aliás, só coincidindo com o corpo próprio de tipo tátil é que o corpo próprio visual, auditivo, gustativo, olfativo, participa na localização das sensações interocetivas

⁴²³ Husserl, E. (1989). *Ideas Pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological Philosophy II. Studies in the phenomenology of constitution*. (Trad. Rojcewicz R., Schuwer Kluwer A.). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. (p.158).

⁴²⁴ Idem, (p. 155).

e propriocetivas. Esta reflexão de Husserl sobre o contacto físico e a localização das sensações táteis é particularmente interessante para o meu trabalho. O que acontece quando tocamos ou somos tocados? Husserl avança lentamente e diz que, de cada vez que tocamos ou somos tocados, a sensação localiza-se no lugar do corpo onde se produz o contacto. Ao mesmo tempo, esta localização não cobre todo o campo do contacto. Para ele, quando tocamos ou somos tocados, o contacto estende-se muito para lá da mão ou da parte do corpo em questão: o contacto propaga-se e penetra as superfícies. Não é a mão que toca mas a mão como parte da unidade indivisível que forma o meu corpo. A propagação é constitutiva do corpo como unidade: “it makes the unity the Body and the freely movable thing more intimate”⁴²⁵, uma unidade que se espalha no espaço intensivo do sentido íntimo. Husserl descreve o *meio* do Leib como uma “sensação de dentro” constituída pelo toque. O *lugar* do Leib não se dá como uma extensão “horizontal” à superfície da pele, mas antes como uma propagação, uma difusão, por dentro. É a expansão pela qual o sujeito sensível *se torna volume*⁴²⁶. Mas, como pensar concretamente a implantação desta propagação? Husserl descreve este fenómeno, de forma dinâmica, através do modelo da *doação por esboços*.⁴²⁷ Os esboços são as múltiplas aparições da coisa visada no fluxo do ato perceptivo. Husserl parte do princípio que, na percepção, o objeto dá-se a cada instante de maneira atual e portanto incompleta: somente um aspeto do objeto nos é dado a cada instante. A percepção, portanto, carrega na sua incompletude o traço da alteridade irreduzível do objeto que visa apreender: o objeto dá-se *como* ele mesmo mas jamais *em* si mesmo pois nenhum fluxo de esboços pode abarcar completamente o conteúdo da coisa. Neste sentido, o objeto visado excede sempre a pluralidade de esboços através dos quais aparece: o objeto é irreduzível às suas sucessivas aparições, permanecendo invisível no próprio seio dos aspetos que o tornam

⁴²⁵ Ibid.

⁴²⁶ Richir, M. (2006). *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*. Grenoble: Millon. (p. 256)

⁴²⁷ Husserl, E. (1983) [1913]. *Ideas pertaining to pure phenomenology and to a phenomenological philosophy I. General introduction to a pure philosophy*. (trad. Kersten, F.). Boston: Martinus Nijhoff Publishers. [Em particulier: *Being as Consciousness and Being as Reality. Essentially Necessary Difference Between the Modes of Intuition*. (pp. 90-92)].

visível.⁴²⁸ Aqui reside uma das consequências importantes do modelo de esboços: se a percepção é exatamente a percepção da própria coisa (da sua essência, dirá Husserl), em carne e osso, ela não a desvenda, no entanto, exaustivamente; pelo contrário, esta desadequação é constitutiva da doação do objeto.⁴²⁹ Poderíamos encarar o ato de percepção como exigindo uma composição, ou uma recomposição, ou uma conversão das impressões correspondentes aos vários perfis ou esboços numa unidade que *seria* a do objeto em causa. Na realidade, a estrutura da doação por esboços parece dizer-nos algo diferente. Mais do que a exigência de uma conversão capaz de recompor os esboços conformando-os a uma “unidade”, parece antes revelar um elo irredutível que liga o apreendido ao não-apreendido no próprio ato de percepção. Com Husserl, aquilo que não é efetivamente apreendido pertence, no entanto, ao apreendido com a mesma necessidade, a mesma força, que o efetivamente percebido no momento. A realidade fenomenológica aparece como uma realidade de propriedades mutáveis; não se dá de uma vez para sempre, pelo contrário, é um fluxo de esquemas sensíveis. Parece-me importante sublinhar este aspeto do modelo husserliano. Em primeiro lugar, não se trata apenas de descrever o movimento da percepção sensível mas também de vincar, uma vez mais, a importância do gesto de atenção que anima e ritma o fluxo perceptivo: *escutar por diferença*, render-se à flutuação e à evolutividade da percepção sensível, *dispor-se a acolher uma mudança*. A ideia da propagação liga-se naturalmente à ideia de *expansão interior* de Maine de Biran, mas também à “lei de continuidade” de Leibniz e à sua teoria das pequenas percepções. Parece-me possível relacionar Husserl com Leibniz e a sua lei da continuidade, entendida não unicamente como regra de passagem do imperceptível ao tangível, mas também como figura do devir imperceptível do fluxo no tempo.

⁴²⁸ *We perceive the physical thing by virtue of its being "adumbrated" in respect of all the determinations which, in a given case, "actually" and "properly" fall within the scope of perception. (...) "our" perception can arrive at physical things themselves only through mere adumbrations of them. It is then inherent in the essential structure of those multiplicities that they bring about the unity of a harmoniously presentive consciousness and, more particularly, of the one perceptual physical thing appearing ever more perfectly, from ever new sides, with an ever greater wealth of determinations. 186 On the other hand, the spatial thing is nothing other than an intentional unity which of essential necessity can be given only as the unity of such modes of appearance.* [Husserl E. Idem, (pp. 90-92)].

⁴²⁹ Ver também Slatman, J. (2006). “The sense of Life: Husserl and Merleau-Ponty on touching and being touched”. *Chiasmi International N 7, Vie et Individuation*. Carbone M. & al. (eds.) Paris: Librairie Philosophique Vrin. (pp. 305-325).

Retomando a experiência da mão direita que toca a esquerda, o “objeto” *mão esquerda* não aparece de forma estável mas dá-se sempre como um fluxo de esboços em constante mutação. Neste quadro, Henry Parret formula uma interessante distinção entre dois modos de toque: o toque da *carícia* e o toque do *toque*. Contrariamente ao caráter “funcional” do *toque*, a *carícia* acumula os seus traços e unifica os sucessivos momentos (esboços) numa única linha contínua.⁴³⁰ Na *carícia*, a carne (*chair*) nunca se constitui integralmente; existe algo de inalcançável como a abertura infinita de uma constituição sempre incompleta:

*Ma chair est source d'excédences, excédents a elle-même aussi puisque sa constitution est toujours incomplète. Dans les esquisses d'une telle chair, il y a toujours l'appelle du suprasensible, de ce qui n'est pas encore senti ou ce qui ne l'est plus, de ce qui, dans ce glissement, ne sera peut-être jamais senti, ce recouvrement du touché, infini, de la caresse.*⁴³¹

3.5.2. A mão, o mundo

Husserl faz do toque o sentido fundador do *Leib*. Para ele, entre os cinco sentidos, somente o toque funciona segundo o princípio da *dupla apreensão* na qual o corpo próprio se dá. Somente no toque, segundo Husserl, o *senciente*, o *sentido* e a experiência se dão, acontecendo ao mesmo tempo.⁴³² Quando Merleau-Ponty aborda o princípio da dupla sensação, a sua abordagem decalca o exemplo de Husserl das mãos que se tocam. No entanto, a sua descrição da experiência e as conclusões que dela tira são diferentes. Escreve:

Mon corps, disait-on, se reconnaît à ce qu'il me donne des “sensations doubles”: quand je touche ma main droite avec ma main gauche, l'objet main droite a cette singulière propriété de sentir, lui aussi. (...) jamais les deux mains ne sont en même temps l'une à l'égard de l'autre touchées et touchantes. Quand je presse mes deux mains l'une contre l'autre, il ne s'agit donc pas de deux sensations que j'éprouverais

⁴³⁰ Parret, H. (2010). “Métamorphoses de la pierre: la touche de Pygmalion”. *Le sens de la métamorphose*. Beyaert-Geslin A. & Colas-Blaise M. (eds.). Limoges: Pulim Nouveaux Actes Sémiotiques. (pp. 107-125).

⁴³¹ Parret, H. (2007). “L'œil qui caresse: pygmalion et l'expérience esthétique”. *Touch Me - Don't Touch Me: de toets als interface in de Hedendaagse Kunst*. Van Damme C. et al. (eds.) Gent: Academia Press Leerstoel K. Geirlandt Universiteit. (pp. 17-44).

⁴³² Parret, H. (2006). *Epiphanies de la présence; essais semio-esthétiques*. Limoges: Pulim, (pp. 31-48).

*ensemble, comme on perçoit deux objets juxtaposés, mais d'une organisation ambiguë où les deux mains peuvent alterner dans la fonction de "touchante" et de "touchée". Ce qu'on voulait dire en parlant de "sensations doubles", c'est que, dans le passage d'une fonction à l'autre, je puis reconnaître la main touchée comme la même qui tout à l'heure sera touchante (...).*⁴³³

Uma organização ambígua, diz Merleau-Ponty. Para ele, a experiência das mãos que se tocam não leva a sentir as duas sensações, o tocar e o ser tocado, em conjunto, ao mesmo tempo. As duas sensações não coincidem, há uma alternância, e isso significa uma coisa importante para ele: nunca somos tocados sem tocar. Merleau-Ponty não separa o lado ativo do toque da sua faculdade recetiva. Não tem necessidade de os situar em dois lugares distintos do corpo. A mão que toca também está a ser tocada. É pelo toque que tocamos, é ao tocar que somos tocados. Se há coincidência, esta é encontrada na mesma mão, no mesmo gesto: “De même le touchant-touché. Cette structure existe dans un seul organe - La chair de mes doigts; chacun d'eux est doigt phénoménal et doigt objectif, dehors et dedans du doigt en réciprocity, en chiasme, activité et passivité couplées”⁴³⁴, diz Merleau-Ponty. Nunca somos tocados sem tocar, e este toque, diz-nos Merleau-Ponty, não pertence apenas à mão mas a todo o corpo. É um toque que também não pertence somente ao sentido do tato; é um toque que ultrapassa a separação entre os sentidos.

Em *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty fala da comunicação entre os diversos sentidos, tornada possível pela unidade primitiva do sentir. Para ele, a articulação do sistema sensorial em cinco sentidos pressupõe um fundo indiferenciado onde há confusão de sentidos. “La fragilité, la rigidité, la transparence et le son cristallin d'un verre traduisent une seule manière d'être”⁴³⁵, escreve Merleau-Ponty; apenas o sentir confuso é capaz de recuperar a unidade real da coisa, a sua carne (*chair*), perante a diferenciação sensorial. Em *Le visible et l'invisible* ele situa explicitamente o sentir primordial no contacto tátil. O olhar, tal como a voz, a vista tal como o ouvido, “tocam”. As sinestésias fazem remontar as sensações produzidas pelos diferentes canais sensoriais à sua origem comum, o toque fundamental que é contacto com o real; este

⁴³³ Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. (p.109).

⁴³⁴ Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard. (p. 309)

⁴³⁵ Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. (p. 368).

real é uma presença inesgotável que se deixa tocar, que se dá a tocar pelos nossos cinco sentidos: “Mes mouvements ne vont plus vers les choses à venir, à toucher, ou vers mon corps, en train de les voir et de les toucher, mais ils s'adressent au corps en général et pour lui-même.”⁴³⁶

É todo o corpo que toca e este toque difunde-se num espaço de contacto que vai muito além dos contornos visíveis do corpo. Um toque primordial na base do qual se constrói a continuidade corpo-mundo: “Toucher, c'est se toucher. À comprendre comme: les choses sont le prolongement de mon corps et mon corps est le prolongement du monde (...). Il faut comprendre le se toucher et le toucher comme envers l'un de l'autre.”⁴³⁷ Nós só podemos tocar o mundo exterior ao tocarmo-nos também a nós. O mundo, e não apenas o corpo, é feito de carne (chair), pois existe entre o corpo e as coisas uma profunda continuidade. Existe uma participação do mundo inteiro no corpo e do corpo no mundo. Quando toco a minha mão, toco o mundo.

É nesta continuidade que podemos procurar o sentido da descrição de Merleau-Ponty da visão como toque. Merleau-Ponty não concebe o mundo exterior e, portanto, o visível, como um objeto *diante* do sujeito que o apreende. Para ele, o mundo envolve o sujeito, o sujeito que percebe está imerso no mundo percebido. Neste sentido, o que caracteriza a relação do sujeito com o visível é uma espécie de distância de proximidade, no sentido que a visão não estanca na superfície das coisas, mas penetra-as; é uma visão em espessura, em profundidade. O olhar toca, no sentido que envolve, literalmente, as coisas visíveis. A visão é “palpation par le regard”⁴³⁸, dirá Merleau-Ponty, e se o olhar toca, é preciso desprendermo-nos da ideia dos sentidos isolados. O olhar é o gesto no qual se fundem a visão e o movimento; dirigindo os olhos para o visível assistimos ao cruzamento do mundo visível com o mundo “dos nossos projetos motores”:

La vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux

⁴³⁶ Merleau-Ponty, M. (1964a). (p. 189).

⁴³⁷ Idem, (p. 303).

⁴³⁸ Merleau-Ponty M. (1964a). (p.175).

*(...)? Tout mes déplacements par principe figurent dans un coin de mon paysage, sont reportés sur la carte du visible. Tout ce que je vois par principe est à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relève sur la carte du "je peux". (...) Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être.*⁴³⁹

Para descrever a maneira pela qual a visão ganha forma na proximidade das coisas visíveis, Merleau-Ponty cria um modelo da visão a partir do sentido do toque; de seguida, modela o toque sobre o sentido da visão. Ao fazer isto, sugere que a intencionalidade do corpo se constitui pelo encontro com qualquer coisa fora de si mesmo. Para Merleau-Ponty, esse "fora" é constitutivo da carne (*chair*):

*(...) j'observe les objets extérieurs avec mon corps, je les manie, je les inspecte, j'en fais le tour; mais quant à mon corps, je ne l'observe pas lui-même: il faudrait, pour pouvoir le faire, disposer d'un second corps qui lui-même ne serait pas observable.*⁴⁴⁰

Merleau-Ponty convida a conceber a *carne* a partir da sua incompletude. A alteridade de que fala não é *exterior*, está contida no próprio corpo, ela é uma componente de sentido do corpo próprio. O corpo próprio não se esgota no interior dos seus contornos visíveis; engendra uma abertura protensional, um *ir em direção a*, um excedente que transborda os seus contornos materiais, que se completa no encontro, no contacto.

O corpo não inventa o espaço uma vez que o espaço físico existe no exterior do sujeito. Mas o espaço objetivo não é apreendido pelo corpo como tal. Colocando a questão da espacialidade sensível da carne (*chair*), Merleau-Ponty define uma unidade natural e pre-discursiva entre o espaço e o corpo: o espaço está já desenhado na estrutura do corpo, é o seu "corrélatif inséparable".⁴⁴¹ Uma espacialidade primordial e subjetiva subjaz à relação com o mundo:

L'expérience révèle sous l'espace objectif, dans lequel le corps finalement prend place, une spatialité primordiale dont la première n'est que l'enveloppe et qui se confond avec l'être même du corps. Être corps, c'est être noué à un certain monde

⁴³⁹ Merleau-Ponty M. (1964b). *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard. (pp.16-17).

⁴⁴⁰ Merleau-Ponty M. (1945). (p.107).

⁴⁴¹ Idem, (p. 166).

(...) *notre corps n'est pas d'abord dans l'espace: il est l'espace.*⁴⁴²

O corpo, diz Merleau-Ponty, está ligado com o mundo quando os nossos sentidos nos oferecem um mundo vivo e variável e quando as nossas intenções motoras recebem do mundo as respostas esperadas. Esta espacialidade sensível é a do *esquema corporal*, a do corpo sentido como atitude com vista a determinada tarefa atual ou potencial. A sua espacialidade não é *de posição* como a dos objetos exteriores, mas *de situação*⁴⁴³, porque o esquema corporal é o corpo como sistema de ações possíveis, um corpo “protensional” definido a cada momento pela sua tarefa e pelo contexto envolvente⁴⁴⁴. O corpo distende-se no espaço porque o espaço é o seu modo de realização:

*En dernière analyse, si mon corps peut être une “forme” et s'il peut y avoir devant lui des figures privilégiées sur des fonds indifférents, c'est en tant qu'il est polarisé par ses tâches, qu'il existe vers elles, qu'il se ramasse sur lui-même pour atteindre son but, et le “schéma corporel” est finalement une manière d'exprimer que mon corps est au monde.*⁴⁴⁵

Entre 1947 e 1948, Merleau-Ponty leciona um curso na École Normale Supérieure de Paris sobre Maine de Biran. O filósofo do esforço havia concebido a fórmula “*sorte d'étendue vague et illimitée*” para traçar uma especialidade composta por partes que se interpenetram umas nas outras, cujos contornos não podem ser definidos. Esta espacialidade é sentida interiormente pelo sujeito. Na fórmula “*sorte d'étendue vague et illimitée qui entoure et sépare ses parties divisées*” de Maine de Biran, Merleau-Ponty via a antecipação de uma ideia mais avançada que ele reservava, naturalmente, para a

⁴⁴² Idem, (p. 173).

⁴⁴³ Idem, (p. 116).

⁴⁴⁴ Idem, (p. 289). E ainda: “*De la même manière mon corps tout entier n'est pas pour moi un assemblage d'organes juxtaposés dans l'espace. Je le tiens dans une possession indivise et je connais la position de chacun de mes membres par un schéma corporel où ils sont tous enveloppés. On entendait d'abord par "schéma corporel" un résumé de notre expérience corporelle, capable de donner un commentaire et une signification à l'interoceptivité et à la proprioceptivité du moment. Il devait me fournir le changement de position des parties de mon corps pour chaque mouvement de l'une d'elles, la position de chaque stimulus local dans l'ensemble du corps, le bilan des mouvements accomplis à chaque moment d'un geste complexe, et enfin une traduction perpétuelle en langage visuel des impressions kinesthésiques et articulaires du moment.*” [Idem, (pp. 114-115)].

⁴⁴⁵ Idem, (p. 117).

fenomenología: “une spatialité du corps antérieure à la spatialité objective, une présence de l'extérieur au sein même de la conscience de soi”⁴⁴⁶.

3.6. Virtualidade

3.6.1. Quiasmas

A natureza dinâmica e multimodal do sentir será explorada mais tarde por Michel Bernard através da noção, já evocada por Merleau-Ponty, de “quiasma”. Para este autor, o que sustenta o funcionamento do sistema sensorial é o seu modo de operar “em rede”, isto é, a sua capacidade de produzir imagens ou objetos sensoriais resultantes da atividade conjunta dos sentidos.⁴⁴⁷ O autor pressupõe a existência de quatro quiasmas fundamentais que caracterizam a forma dos sentidos entrarem em ressonância entre si no ato de sentir. O primeiro quiasma, diz Bernard, é de ordem *intrasensorial* e refere-se à reversibilidade da sensação, isto é, à sua dimensão bipolar, ao seu caráter ao mesmo tempo ativo e passivo:

*Il y a (...) dans chaque sens, une bivalence qualitative qui inscrit dans notre corporéité l'effigie affective, pathique et active, statique et dynamique d'une altérité: chaque sensation fait surgir en elle une sorte de reflet virtuel, (...) un double fictif et anonyme. Ainsi, par exemple, chaque fois que ma main parcourt la surface matérielle quelle qu'elle soit, organique ou non, d'un "corps" étranger ou de ma propre corporéité (...) elle produit et dessine simultanément l'esquisse en filigrane d'une autre main imaginaire qui est, elle, "ressentie", imposée affectivement et non plus seulement cognitive, c'est-à-dire révélatrice d'objets identifiés.*⁴⁴⁸

O segundo quiasma pressuposto por Bernard é de natureza *intersensorial* e refere-se, desta vez, ao cruzamento de todos os sentidos entre si. Nesta perspetiva, as virtualidades emergentes da atividade sensorial de cada sentido entrariam em ressonância entre si gerando uma transformação da sua natureza e contribuindo para estabelecer o que Bernard

⁴⁴⁶ Merleau-Ponty, M. (1997). *L'Union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. Paris: Vrin. (pp. 67-68).

⁴⁴⁷ Bernard, M. (2002). “De la corporéité fictionnaire”. *Revue internationale de philosophie* / 4, n. 222, (p. 523-534). Acedido em setembro 16, 2012. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm%5D>

⁴⁴⁸ Ibid.

define como uma espécie de “*métafiction*”. Os sentidos entram em ressonância entre si, não constitui para Bernard uma simples interferência ou perturbação de um sentido sobre um outro. Trata-se, melhor, da emergência de uma imagem sensorial híbrida e ao mesmo tempo específica, concreta. Neste sentido, Bernard afirma “nos sensations ne se limitent pas de résonner les unes sur ou dans les autres, mais elles tissent entre elles une texture corporelle fictive, mobile, instable qui habite et double notre corporéité apparente”⁴⁴⁹. A este propósito, Bernard retoma a imagem de Paul Claudel do “olho que escuta” e que descreve deste modo:

*(...) investi par cette temporalité auditive, mon regard appréhende l'espace à travers et grâce à un simulacre qui le déconstruit en rompant sa continuité et sa fixité apparentes par le jeu fragile et instable de la discontinuité du matériau sonore. L'œil est en quelque sorte subverti dans son travail même de simulation interne par une oreille virtuelle qui lui impose la nouvelle fiction étrange d'un visible insolite qui est paradoxalement à ouïr.*⁴⁵⁰

O terceiro quiasma teorizado por Bernard está em relação com um aspeto da minha experimentação prática que, como veremos, diz respeito à abordagem da palavra como “toque do corpo” e como movimento⁴⁵¹. Este terceiro quiasma, definido pelo autor como *parasensorial*, desenha uma dimensão da corporalidade onde se fundem o sentir e o dizer. Este é o quiasma, diz Bernard, que designa a identidade fundamental entre o ato de ver, o ato de falar e o de escrever. O enunciar, diz Bernard, acontece por um processo de projeção que consiste em emitir palavras ou signos como “simulacros credíveis” da presença do emissor. Signos ou palavras que pronunciam ou projetam presenças:

*Le désir de se projeter dans un “analogon” virtuel meut simultanément en les articulant nos manières de sentir, d'agir, d'exprimer et de dire: bien loin de s'opposer ou, à la limite, de se contredire, elles s'alimentent dans la même pulsion et mettent en œuvre le même jeu corporel de projection spéculaire ou de doublement fictif: celui qui définit ou caractérise notre imaginaire radical.*⁴⁵²

⁴⁴⁹ Idem, (p. 531).

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ Trata-se de um aspeto da minha pesquisa prática que descreverei no quarto capítulo.

⁴⁵² Idem, (p. 532).

Desta dimensão decorre o quarto quiasma, que Bernard define como *intercorporal*, inspirado no conceito de *intercorporalidade* de Merleau-Ponty⁴⁵³, mas que Bernard reinterpreta de forma mais dinâmica e complexa, não apenas como o encontro entre "dois lados do mesmos Ser", mas como "croisement illimité des virtualités projetées par la diversité des corporités, autrement dit la trame fictive, mouvante et singulière de l'imaginaire immanent à nos sensorialités"⁴⁵⁴. Na reflexão de Bernard, o imaginário é imanente ao movimento do sentir e à duração que constitui este movimento. Um movimento, sensível a si próprio e que durando, difere. Para Bernard, o imaginar, o pensar, é engendrado pela dinâmica imanente de diferenciação auto-afetiva que move o ato de sentir, um fluir que ele designa também como "movimento oculto": "chaque vision ou audition la plus simple soit-elle implique l'expérience temporelle d'un passage subreptice d'une intensité à l'autre et par là d'un mouvement caché"⁴⁵⁵. Dos quatro quiasmas deriva um campo intensivo, o campo sensível e concreto de ação e da relação, constituído pela projeção virtual de ficções geradas pelo sentir de cada um de nós.

Gilles Deleuze abordou o campo intensivo do quiasma, e em particular, a sua valência criativa. Ou seja, a fusão dos sentidos como prerrogativa primeira da arte no seu esforço de capturar e desvendar a vida sensível acima das formas. Em *Francis Bacon. La logique de la sensation*⁴⁵⁶, Deleuze reflete sobre o campo da osmose entre a visão e o toque. Háptico é o termo que ele propõe utilizar quando a visão descobre em si mesma uma função do toque que lhe é própria, mas distinta da sua função ótica. O espaço háptico distingue-se do campo ótico em várias características fundamentais. Ele é em primeiro lugar um espaço fluido de forças caracterizado pela ausência de qualquer forma organizada: nenhuma história, nenhum argumento, nenhuma semiótica, nenhuma hermenêutica. É o espaço no qual o artista tenta captar e tornar perceptível o trabalho das forças livres além das formas e além do sentido. Para Deleuze, estas forças pertencem ao toque como sentido dos sentidos, como limiar intensivo onde convergem as diferentes tipolo-

⁴⁵³ "L'expérience de mon corps et celle d'autrui sont elles-mêmes les deux côtés d'un même Être : là où je dis que je vois autrui, en vérité il arrive sur tout que j'objective mon corps, autrui est l'horizon ou l'autre côté de cette expérience — C'est ainsi qu'on parle à autrui quoiqu'on n'ait à faire qu'à soi." [Merleau-Ponty, M. (1964a). (p. 274)].

⁴⁵⁴ Idem, (p. 533).

⁴⁵⁵ Bernard, M. (2002). (p. 530).

⁴⁵⁶ Deleuze, G. (1981). *Logique de la sensation*. Paris: La Différence.

gias de forças que alimentam a vida sensível: o invisível do visível, o inaudível do sonoro, o inefável do que é dito. Estas forças "passam" pelo toque. O campo háptico é o espaço de onde emerge uma presença como toque do corpo que se torna uno com o devir de si mesmo⁴⁵⁷.

3.6.2. Projeção

Nesta secção proponho-me descrever algumas experiências que exploram a relação entre o toque do corpo e a expressão. Interessa-me compreender como o toque do corpo se pode dilatar no espaço da ação. Exploro aqui a relação com a escrita, a partir do estudo de Billeter sobre a arte chinesa da caligrafia.⁴⁵⁸ Nesta arte, aborda-se o traço como gesto do corpo e o estudo de Billeter descreve o processo que leva o aprendiz a descobrir o elo entre o toque do corpo e a sua projeção no espaço da ação: a memorização da escrita que assenta num movimento interiorizado; a atenção que se distancia do visual para se concentrar na atividade interior e traçar nela um movimento que se tornará gesto e depois forma.

A arte chinesa da escrita era tida tradicionalmente como um método de aperfeiçoamento de si, centrada nas transformações interiores que acompanham a atividade criadora. Ao introduzir o problema do traço e da execução, Belleter explica que os caracteres chineses se escrevem segundo uma ordem de traços imutável. Para manter os milhares de caracteres diferentes que compõem a escrita, o ensino centra-se mais nos gestos do que nas imagens, apelando mais à memória motora do que à memória visual. Trata-se de um processo de interiorização progressiva. As crianças chinesas começam normalmente a sua aprendizagem executando os caracteres no ar, em gestos largos, seguindo uma certa cadência, de uma maneira lenta, pontuando com precisão o início e o fim do gesto; a seguir, vão gradualmente reduzindo a amplitude do gesto até este ser apenas um impercetível movimento do dedo. A partir de certa altura, o trabalho realiza-se com os

⁴⁵⁷ Parret, H. (2009). "Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder". *Nouveaux Actes Sémiotiques: Sémiotique de l'espace. Espace et signification*. Acedido em outubro, 2013. Disponible em <http://publications.unilim.fr/revues/as/2570>

⁴⁵⁸ Billeter J.F. (1989). *L'art chinois de l'écriture*. Paris: Ed. d'Art Albert Skira.

olhos fechados, como se o gesto fosse projetado num ecrã imaginário. O gesto é mimado interiormente e a imagem forma-se progressivamente na mente. Neste estágio último de interiorização, movimento interior e visualização são a mesma coisa. Trata-se de *sentir* os caracteres, mesmo antes de os escrever. Com vista a memorizar a escrita dos caracteres parte-se de um movimento interiorizado em vez de se tentar construir diretamente as suas imagens. A atenção distancia-se do visual para se concentrar na atividade interior e traçar nela um movimento que se tornará gesto e depois forma. O carácter que corresponde, antes de tudo, a um gesto é, simultaneamente, diz Billeter “une matrice formelle, dont le caractère sera la réalisation concrète, et un schéma moteur”⁴⁵⁹. A arte da escrita joga-se no “entre-deux” da forma e do gesto. Mas como se opera a conversão da percepção interna do corpo, numa expressão visível, caligráfica ou pictural? Billeter refere a noção do *sentido do corpo*, o sentido que permite ligar intuitivamente a expressão e a vivência corporal. Quando escrevemos um carácter, a sua unidade deve, por assim dizer, ser um *dado adquirido*, deve estar já presente, no estado virtual, no espaço branco da folha. Um dos aspetos principais da técnica caligráfica é o *agenciamento* dos caracteres. Os chineses chamam o agenciamento *jiezi* “formar o carácter”, ou *jieti*, “formar o corpo” do carácter. *Jie* é um verbo que significa inicialmente “ligar” ou, mais geralmente “produzir uma organização fechada e resistente”. O agenciamento é a *organicidade* do carácter. Uma unidade procurada continuamente quando escrevemos uma sequência de caracteres:

*Chaque fois que l'un est terminé, la feuille s'anime à l'endroit où doit apparaitre le suivant, reçoit les éléments, les organise et confère au nouveau caractère une constitution pareille à celle du précédents. Le champ qui s'anime à l'endroit où nous nous apprêtons à former un caractère n'a pas évidemment d'existence objective. Il est un effet de notre activité, plus ou moins sensible selon que cette activité est plus ou moins développée.*⁴⁶⁰

Quando a nossa atividade é intensa, diz Billeter, temos a sensação de assistir a uma troca entre o carácter e nós, uma troca onde as formas parecem nascer de si-mesmas; uma troca que resulta de uma projeção da nossa atividade no espaço. Este fenómeno de projeção é um recurso essencial da nossa vida subjetiva e constitui o ponto onde se

⁴⁵⁹ Idem, (p. 86).

⁴⁶⁰ Idem, (p. 135).

cruzam as raízes da arte caligráfica e as de toda a nossa experiência de vida. Belleter retoma a noção de *corpo próprio* como *atividade*:

(...) *n'étant pas extérieurs à cette activité, nous sommes cette activité même. (...) nous sommes fait d'une activité qui est sensible à elle-même et se perçoit elle-même. Sans cela nous n'aurions aucun sentiment de notre existence ni aucune conscience de nous-mêmes et que le mot "je" et "moi" resteraient privés de sens. Cette activité sensible à elle-même et qui se perçoit elle-même, nous l'appellerons l'activité propre. Le sens par lequel elle se perçoit elle-même, nous l'appellerons le sens propre.*⁴⁶¹

Quanto ao *sentido próprio*, diz Belleter, não é outra coisa senão o “toque interior”, o *tactus intimus* do qual falavam os discípulos de Aristipo de Cirene para designar esta forma de sentir, perceptível somente pelo “*interne attouchement*”. Quando escrevemos um caráter, observa Belleter, este toque projeta-se no espaço da folha; o que torna a nossa “atividade própria” capaz de se projetar fora de nós é o facto de que ela é espacial por essência, da mesma maneira que é, por essência, *sensível a si-mesma*. Belleter explica que, geralmente, temos a ideia de que a nossa percepção do espaço exterior é uma percepção simples e que é suficiente abrir os olhos para o ver tal como é. Chegamos a pensar que as impressões sensoriais que os nossos sentidos recolhem não têm profundidade. Na realidade, para ver, combinamos as impressões visuais vindas do exterior com o sentido de espaço derivado da espacialidade do corpo próprio. Não vemos o espaço, projetamo-lo *fora de nós*⁴⁶². O espaço que percebemos, isto é, o espaço relevante para a nossa vida, é sempre fruto duma co-criação; é o corpo próprio que o concebe, o engendra e o põe no mundo. A profundidade é uma questão que diz essencialmente respeito ao toque. O espaço do corpo próprio e o espaço exterior permanecem ligados como dois vasos comunicantes. Basile Doganis, oferece uma bela descrição deste fenómeno:

Percevoir une forme, c'est imaginer les mouvements qu'il faut effectuer pour la produire. Tout acte de vision présupposerait une forme d'action virtuelle et de projection de l'ensemble du corps (...). Dans l'acte de vision ordinaire, l'oeil qui perçoit n'utilise pas seulement des propriétés visuelles de l'espace. Il "projette" dans le visible également un rapport tactile du corps

⁴⁶¹ Idem, (p. 137).

⁴⁶² Idem, (p. 139).

*entier: l'objet est perçu comme masse colorée par l'oeil, mais ce qui lui donne une consistance et un volume relève du toucher, de la collaboration de la vision et du toucher, l'oeil anticipant dans la masse visuelle de l'objet un trajet que pourront parcourir les mains et le corps entier.*⁴⁶³

Retomando o discurso de Bernard sobre os quiasmas sensoriais, Maria Leão⁴⁶⁴ refere outra importante reflexão deste autor, sobre um estado *expropriocetivo*, um espaço transitório, onde a percepção externa e a sensibilidade interna estão profundamente ligadas; uma dimensão percetiva onde a proprioceção e a exteroceção se fundem numa única relação e a separação entre interior e exterior deixa de fazer sentido. Trata-se de um quiasma que:

*(...) tend à imposer l'image assez étrange d'une corporeité qui serait illimitée, plurielle et auto-réflexive, comme une chambre d'écho qui ne comporterait aucune paroi, comme une sorte de filet magnétique dont les mailles ne cesseraient d'être mobiles et donc, de se déplacer et de se substituer l'une à l'autre. (...) Une immense corporeité indéfinie qui se traduit par la résonance, non seulement de mes propres impressions à l'intérieur de moi-même dans leur double force active et passive, mais aussi dans une force de configuration hybride.*⁴⁶⁵

Finalmente, o estudo de Billeter sobre a arte da escrita chinesa faz-me pensar nas criações do poeta e escritor francês Henri Michaux (1899-1984), autor de obras também conhecidas pela peculiar relação do poeta com a escrita mediada por traços ou desenhos e com a pintura. Estas são encaradas como um meio para ligar as palavras aos movimentos da mente⁴⁶⁶:

*Moi aussi, un jour, tard, adulte, il me vient une envie de dessiner, de participer au monde par des lignes. Une ligne plutôt que des lignes. Ainsi je commence, me laissant mener par une, une seule, que sans relâcher le crayon de dessus papier je laisse courir, jusqu'à ce qu'à force d'errer sans se fixer dans cet espace réduit, il y ait obligatoirement arrêt. Un emmêlement, ce qu'on voit alors, un dessin comme désireux de rentrer en lui-même.*⁴⁶⁷

⁴⁶³ Doganis, B. (2006). (p. 179-180).

⁴⁶⁴ Leão, M. (2003). *La présence totale au mouvement*. Paris: Point d'appui.

⁴⁶⁵ Bernard citado por Leão, M. (2003). (p. 181).

⁴⁶⁶ Poeta e pintor francês de origem belga (Namur 1899-Paris 1984).

⁴⁶⁷ Michaux, H. (1993) [1972]. *Emergences-Résurgences*. Genève: Skira ed. (p. 11).

O corpo e o movimento estão no centro da pesquisa criativa de Henri Michaux. Em obras como *Mouvements* (1951), *Emergences-Résurgences* (1972), *Par des traits* (1984), dispõe-se a expressar o movimento que anima internamente as palavras, dando-lhes uma forma visual no seio do espaço literário. Ele liga a palavra escrita ao corpo através do movimento: “Gestes de dépassement, du dépassement surtout du dépassement (“pré-gestes” en soi, beaucoup plus grands que le geste visible qui va suivre)”⁴⁶⁸. A noção de “pré-gesto” designa, para Michaux, o espaço intensivo aquém e para além das regras gramaticais ou sintáticas. É o movimento antes da palavra, ou melhor: é o movimento na palavra. Michaux quer ficar aquém dos contornos tranquilizadores da forma, mantém a boa distância que permite ao traço referir-se a si mesmo e à sua própria dinâmica. Este *pré-gesto* é de facto visível, tangível e, ainda, *legível*. Mas aquilo que podemos ler neste traço é movimento, ou melhor, a duração do movimento, a continuidade da impulsão e a conservação do seu devir. Para Michaux os traços são gestos do corpo prestes a “ultrapassar” a forma das ideias. Assistimos quase a uma inversão pela qual o ideograma parece esvaziar-se da ideia e a forma da palavra é substituída por uma presença mais instintiva e gestual:

*Leur mouvement devenait mon mouvement. Plus il y en avait, plus j'existais. Plus j'en voulais. Les faisant, je devenais tout autre. J'envahissais mon corps (mes centres d'action, de détente). Il est souvent un peu loin de ma tête, mon corps. (...) J'étais possédé de mouvements, tout tendu par ces formes qui m'arrivaient à toute vitesse, et rythmées.*⁴⁶⁹

Com Michaux, o traço desenha a impulsão que alimenta a palavra. A forma é evitada, e o que fica é o “traço - tempo” que regista a duração da impulsão na folha; um traço-tempo alimentado também chamado por Michaux “*un continuum comme un murmure*”⁴⁷⁰.

⁴⁶⁸ Michaux, H. (1984) [1951]. *Mouvements. Soixante-quatre dessin. Un poème. Une postface*. Paris: Gallimard. (p. 439).

⁴⁶⁹ Idem, (p. 598).

⁴⁷⁰ Michaux H. (1993) [1972]. *Emergences-Résurgences*. Genève: Skira ed. (p.13).

3.7. Conclusão

Este capítulo estabelece uma leitura da sensibilidade interna como toque do corpo, articulada em quatro pontos principais: a) a sensibilidade interna como sentido dos sentidos, fundo perceptivo que dá sentido aos outros sentidos (Aristoteles, Maine de Biran, Merleau-Ponty, Bernard); b) a matriz criadora do sentir: o sentir como ligado à percepção *do que muda* (Campanella, Husserl, Bernard); c) o toque interno como especialidade sensível (Maine de Biran, Husserl, Merleau-Ponty); d) a projeção do toque interno do corpo no espaço da ação (Merleau-Ponty, Billeter, Michaux).

A minha abordagem prática da presença criadora assenta na exploração do toque interno do corpo como gerador de contacto no “espaço da relação”. É preciso considerar este espaço do ponto de vista intensivo, isto é, não tanto a partir daquilo que poderia “representar” em cada momento, mas antes como campo de forças gerado pelo contacto dos corpos, inclusive, inconscientemente. É a partir do reconhecimento deste campo, que se desenvolve a minha pesquisa pedagógica sobre a presença como diferença, isto é, a emergência criadora como um particular estado de abertura à percepção de “mudanças”. Na percepção *do que muda*, é preciso sentir o movimento do contacto no campo. Um movimento registado por uma modulação tónica, normalmente imperceptível, que se produz no corpo e que pauta a sintonia com o espaço da relação. Esta modulação tónica assenta no desejo de tocar imanente ao corpo enquanto estrutura afetiva. O reconhecimento desta modulação tónica implica uma atitude paradoxal, um “não-fazer receptivo” que permite passar, progressivamente, da apuração dos momentos de incorporação da sintonia, ao reconhecimento do próprio fluir contínuo do espaço da relação, mesmo na imobilidade dos corpos. Na minha prática pedagógica, o toque e a diferença definem um campo para a exploração prática da emergência criadora, onde o toque é encarado como o elemento técnico que pode tornar mais perceptíveis as vias de passagem entre o campo da experiência e o campo da experimentação, os procedimentos que permitem a transição do corpo intencional ao corpo intensional.

O ultimo capítulo da presente tese é uma descrição de algumas práticas elaboradas a partir dos conceitos de toque e diferença para a abertura intensiva do corpo do intérprete.

Capítulo 4: O Toque e a Diferença

4.1. Preâmbulo

A minha formação artística começou com o mimo corporal de Etienne Decroux, uma técnica do corpo baseada na análise fisiológica e dinâmica do movimento. Na fase de aprendizagem, a relação sensível com o movimento era de algum modo apagada pelo esforço da execução precisa das formas da técnica. A dimensão sensível do movimento, o facto de nos sentirmos tocados pelo movimento, era certamente um dos objetivos finais da técnica, mas era algo que não estava realmente em primeiro plano na experiência de formação. Aprendíamos frente a um espelho, imitando o movimento do mestre, como na dança clássica. A técnica ia no sentido de um corpo virtuoso, sobre-articulado e flexível e os efeitos eram sem dúvida notáveis no trabalho dos mais experientes. Os exemplos do mestre revelavam uma compreensão íntima, precisamente sensível, da técnica, mas esta dimensão não era explicitamente solicitada na fase de aprendizagem. Só com Claire Heggen e Yves Marc da companhia *Théâtre du Mouvement*⁴⁷¹ é que comecei a reinterpretar toda a minha aprendizagem da técnica de Decroux à luz de uma pedagogia perceptiva do movimento. Tinham-se formado diretamente com Etienne Decroux e tinham desenvolvido a técnica do mimo corporal à luz de diferentes técnicas somáticas ou de consciência corporal. Uma abordagem “sensível” do mimo corporal, articulado em volta da noção de *impressão corporal*, uma espécie de toque íntimo do corpo, em que o movimento, antes de ter qualquer intenção de significar, servia, em primeiro lugar, para desencadear uma experiência, uma percepção de si em movimento. Em 1999, participei numa criação da companhia, dirigida por Claire Heggen⁴⁷². Na base do trabalho havia a exploração de uma técnica de movimento específica, adaptada à manipulação de objetos e materiais brutos. O corpo do intérprete não ficava escondido, “por detrás” ou ao serviço do objeto, como na manipulação clássica, mas permanecia “com ele”, numa reciprocidade dinâmica com o seu movimento. O trabalho corporal era alimentado por um princípio de

⁴⁷¹ Sítio da Companhia: <http://www.theatredumouvement.com> [Acedido em Novembro 12, 2013]

⁴⁷² *Cities*, direção de Claire Heggen. O espetáculo foi apresentado em Amsterdão, no Het Weem Theatre - Amsterdam, a 5 de Janeiro de 1999, depois em Split, em Tomishoara, Bucarest, Zagreb, Madrid e Paris. O projeto estava integrado na rede europeia “Art Vivant, Identité Européenne”, projeto promovido pelo Conselho Europeu.

não-predominância, por uma prática consciente do *não-fazer* : “comment l’objet m’informe et comment je l’informe en retour? (...) celui-ci - o corpo do intérprete - n’est plus le centre du monde, il est “mouvementé” par l’objet. Il se plie, s’étend, se déséquilibre pour celui-ci.”⁴⁷³ Um diálogo paradoxal, visto que era precisamente a partir do gesto do intérprete que a relação se punha em movimento. Trabalhar esta não-predominância significava não apagar o peso do objeto e interpretar a relação com ele a partir do seu diálogo natural com a gravidade. Era como se o intérprete pusesse o objeto na zona de emergência de “queda”, de modo a identificar o seu “movimento fundamental” para, em seguida, desenvolver a relação em volta desta invariante. A relação, a partir do momento em que encontrava o seu peso, criava à sua volta um espaço de *impressão* de sentido. O trabalho de exploração não era limitado por um tema ou por uma mensagem *a priori*; era precisamente a sua força sem mensagem que tornava a relação corpo-objeto porosa aos significados criados pelo trabalho de montagem em fase de composição.

Esta proximidade corporal, tátil e dinâmica aos objetos, tem alimentado, em mim, uma escuta renovada, mais tátil também, do espaço. Com o tempo, apercebia-me de que começava a reproduzir com o espaço o mesmo gesto de acolhimento que praticava com os objetos. Uma espécie de toque de aproximação investia totalmente o corpo no olhar. Era praticamente o mesmo gesto: sentir o espaço do encontro dos corpos em presença, como se o espaço, cada espaço, tivesse a sua própria textura, o seu próprio peso, a sua própria *movência*, a sua própria *cenestesia*.

Com o trabalho de Eugenio Barba, comecei a compreender o valor e as implicações da dissociação entre a dramaturgia do intérprete e a dramaturgia do espetáculo. A reflexão de Barba sobre a dramaturgia do intérprete está ligada à noção de *ação real* que encara o trabalho do intérprete do ponto de vista dos elementos que carregam intensivamente a sua presença cénica, independentemente dos significados que esta possa adquirir em cena pelo trabalho de montagem. Como sublinhei anteriormente, no preâmbulo ao capítulo consagrado às ciências cognitivas, o que é relevante na abordagem de Barba é o facto de visar intensivamente a presença cénica, como uma espécie de núcleo auto-afetivo, sensível a si mesmo (que ele nomeia *bios cénico*) e que instaura, por sua vez, um espaço

⁴⁷³ Heggen, C. (1998). “À la croisée du corps et de l’objet”. *Blue Report*, n. 6, “Théâtres d’Objets, Corps et Objet”. Amsterdam: Theater Instituut Nederland. (p. 22).

de impressão de sentido que inverte a relação do intérprete com o significado da ação cênica.

Comecei a desenvolver um trabalho sobre a ação ligada à relação perceptiva com o espaço no quadro de vários projetos de criação com a companhia de teatro “O Bando”, dirigida por João Brites. Interessava-me o processo pelo qual o intérprete conseguia atualizar a relação com a sua partitura de ação, a partir da relação com o espaço da cena. Tratava-se de exercícios muito simples: o intérprete devia parar num lugar do espaço escolhido aleatoriamente e acolher as partes de texto ou de ação que emergiam espontaneamente a partir desta escuta situada; depois, ele deslocava-se para outro lugar. Na base, havia uma ideia de inversão da relação habitual com a ação cênica: não se tratava de escolher o “lugar certo” para executar uma ação determinada, mas de deixar emergir *um* momento da partitura, um qualquer, evocado pela relação perceptiva com o espaço. Por vezes, para precisar melhor o objetivo do trabalho, decidíamos previamente o momento da partitura sobre o qual trabalhar; o intérprete “testava” lugares diferentes do espaço e executava a ação escolhida em função das ressonâncias experimentadas de cada vez. O objetivo não era “utilitário”, não se tratava de escolher entre versões diferentes da ação, a melhor. Tratava-se antes de sentir *como* a relação subjetiva ao espaço podia dar origem a adaptações cognitivas e *motivar* tomadas de decisão. Era a dinâmica desta emergência que me interpelava, mais do que os significados diferentes que uma mesma ação podia adquirir à medida da exploração. Para mim a questão era simples: uma vez que o intérprete para num lugar do espaço, como é que ele escolhe o momento para voltar a realizar a ação? Como é que ele reconhece o momento *certo*? Como é que ele reconhece a adaptação?

Propunha também uma ulterior articulação do mesmo exercício: escolher um lugar no espaço e permanecer nele, mesmo após a execução da ação “em contexto”; ficar à escuta de uma nova atualização da ação, sem uma deslocação objetiva do corpo no espaço. Era interessante observar como, após uma breve fase de vazio, o momento da ação se atualizava de novo, com matizes que, de cada vez, pareciam restituir a intensidade específica do presente em movimento sentido subjetivamente. A atualização produzia-se espontaneamente como se seguisse uma ritmicidade do próprio corpo. Esta experiência dava-me a medida de um outro fenómeno: uma atenção dotada de movimento, não o movimento da atenção que se desloca de um objeto ao outro, mas um movimento autónomo de dis-

sipação e de reagregação da atenção, uma espécie de respiração da atenção.

Havia nesta abordagem algo que se aproximava do trabalho do grupo STAN, onde muitas vezes a escrita cênica do espetáculo acontece em frente aos espectadores, após um longo trabalho de preparação sobre o texto. O espetáculo é, de algum modo, descoberto em tempo real e o sentido das ações também é desvendado através de uma interação imediata com o espaço da sala e com os outros corpos em presença:

*(...) nous testons des idées. Chacun reste libre de tenter ce qu'il veut, de l'expliquer au groupe ou de le taire. Si chacun peut fixer ses propres points de repère, nous ne figeons jamais ce que l'autre va faire, nous le découvrons en même temps que les spectateurs. À lui de décider au moment de la représentation, selon son désir, son ressenti, sa réaction face à la situation, à la configuration du plateau, à la réverbération du public. (...) Tu dois t'ouvrir, chercher en toi-même les résonances que révèlent les mots au moment où tu les prononces, écouter les réactions que provoque ce que tu entends, ce qui suppose de prendre des risques, d'accepter sa vulnérabilité. (...) Une action / réaction entre le plateau et la salle, un espace d'action où tu peux porter une parole, un endroit où des humains s'écoutent vraiment, fait rare aujourd'hui.*⁴⁷⁴

Ao mesmo tempo, constatava que, para com os mesmos exercícios, cada intérprete se preparava de um modo diferente. Eu sentia que havia uma anterioridade perceptiva que eu não conseguia penetrar diretamente.

O encontro com Danis Bois, revela-me uma dimensão radical do toque do corpo e um nível de organização do movimento ao qual eu não imaginava poder aceder perceptivamente. A pedagogia perceptiva de Danis Bois fundamenta-se numa experiência muito singular do toque, que encontra a sua origem na Osteopatia. Uma experiência que se liga à percepção de um movimento natural e autónomo da matéria do corpo e que Bois denomi-

⁴⁷⁴ Gwénola, D. (2001). "Le jeu mis à un: entretien avec Jolente de Keersmaecker et Frank Vercruyssen". *Mouvement*. Acedido em Abril 9, 2012. Disponível em <http://www.stan.be/content.asp?path=pnmglula>
O autor da entrevista, na sua introdução, sublinha: "*Et puis le flot des paroles vient, naturellement, la conversation s'entonne (...) On les voit parfois hésiter; buter par moment sur une phrase, vérifier la justesse d'une réplique, commenter les actes de leur personnage. (...) Le jeu s'invente ici et maintenant, avec nous, dans le tâtonnement des possibles, dans la tessiture des interrelations, dans le rapport des acteurs à la réalité du moment et du lieu donné. D'ailleurs, ils n'incarnent pas, ils discutent avec le texte, s'approprient la langue, ouvrent le sens.*"

na “movimento interno” (Bois 2007, Leão 2002, Berger 2009, Bourhis 2012)⁴⁷⁵. Nos primeiros tempos da sua investigação, a fásia, o tecido conectivo que envolve e interpenetra todas as estruturas do corpo, foi para Bois o elemento essencial para dialogar com a vida interna e movente do corpo:

“Lorsqu’elles sont sollicitées, on peut capter sous les mains des véritables impulsions sous la forme de micro-contractions et de micro-dilatations. (...) Il n’est pas étonnant pour un ostéopathe de percevoir un “mouvement interne” au sein des tissus alors même que le corps est immobile, la rythmicité interne est un des concepts de base de l’ostéopathie. Cependant (...) jamais l’ostéopathie n’avait établi de lien direct entre le principe organisateur de ce “mouvement interne” et celui de la gestuelle majeure. Le mouvement interne, jusqu’alors attribué au jeu des fascias, s’avère être en fait, une source d’émergence de l’action différente de la décision volontaire.”⁴⁷⁶

No limite entre visível e invisível, entre objetivo e subjetivo, entre palpável e impalpável, a dinâmica dos tecidos da matéria corporal é extremamente rica e desvenda-se ao pedagogo a partir do momento em que este mobiliza recursos específicos da atenção. É a partir da relação vivida com este fenómeno que Bois explora o potencial do corpo, a corporeidade da ação e do pensamento. Quando encontrei Danis Bois, ele trabalhava na elaboração de uma pedagogia de investigação adaptada à experiência do Sensível⁴⁷⁷. Tratava-se de identificar as implicações epistemológicas de uma investigação ancorada na experiência do corpo, conduzida dentro da Academia. O investimento teórico era tão grande que, por vezes, para mim, o movimento do discurso antecipava a experiência. No laboratório com Bois, o movimento interno era uma evidência tácita, um facto que, no início, eu não conseguia captar. Isso também me ajudou a compreender melhor as ques-

⁴⁷⁵ Bois, D. (2007). *Le corps sensible et la transformation des représentations chez l'adulte - Vers un accompagnement perceptivo-cognitif à médiation du corps sensible*. Thèse de doctorat européen. Université de Séville. Département didactique et organisation des institutions éducatives.

Assinalo também outras investigações de doutoramento relacionadas diretamente com a pedagogia percetiva elaborada por Danis Bois:

Leão M. (2002). *Le prémouvement anticipatoire, la présence scénique et l’action organique du performeur: méthodes d’entraînement à travers la méthode Danis Bois*. Tese de Doutoramento, Université Paris VIII, UFR “Arts, philosophie et esthétique”.

Berger E. (2009). *Rapport au corps et création de sens en formation d’adultes : étude à partir du modèle somato-psychopédagogique*. Tese de doutoramento em Sciences de l’Education. Université Paris VIII.

Bourhis, H. (2012). *Toucher manuel de relation sur le mode du Sensible et Intelligence sensorielle - Recherche qualitative auprès d’une population de somato-psychopédagogues*. Tese de doutoramento em Sciences de l’Education, Université Paris VIII.

⁴⁷⁶ Leão, M. (2003). *La présence totale au mouvement*. Paris: Point d’appui. (p. 201-202).

⁴⁷⁷ Danis Bois usa o termo “Sensível” para distinguir a experiência do movimento interno da experiência sensível ligada a percepção exteroceptiva.

tões pedagógicas ligadas à partilha dessa experiência com aqueles que não a conhecem. Sem a evidência do visível, é necessário algum tempo para começar a reconhecer as suas manifestações mais subtis.

Este capítulo aborda alguns aspetos da minha prática pedagógica ligada aos temas abordados no decurso deste estudo. A primeira parte é uma síntese dos princípios teóricos e metodológicos da pedagogia do Sensível elaborada por Danis Bois seguida da descrição dos aspetos mais relevantes do laboratório de investigação consagrado ao seu método, que realizei com bailarinos e atores entre 2010 e 2011; a segunda parte descreve os aspetos mais importantes da minha abordagem da emergência criadora, inspirada pelas noções de "diferença" e de "espaço de contacto", desenvolvida durante os três últimos anos no âmbito das aulas de movimento na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trata-se de dois contextos fortemente interligados. Poderíamos até considerar o primeiro contexto como o preâmbulo teórico e prático do segundo. De facto, foi no enquadramento da pedagogia perceptiva de Bois que encontrei as ferramentas que me levaram a refletir praticamente na presença como diferença, na palavra como movimento, na tensão entre experiência e experimentação na formação cénica do intérprete contemporâneo.

4.2. A presença criadora como toque do corpo

4.2.1. Uma pedagogia do toque

Para Bois existe uma diferença substancial entre a perceção sensível e a experiência do Sensível que define a sua abordagem pedagógica. Bois explica que, em geral, a perceção sensível refere-se à capacidade de um órgão, ou do corpo no seu todo, reagir a um estímulo ou acontecimento. A sensibilidade designa a reatividade imanente a toda matéria vivente e que determina a pertença do ser ao mundo que o envolve. Ao mesmo tempo, Bois evidencia que a noção de sensível não se limita apenas ao campo biológico ou orgânico, mas envolve também uma dimensão qualitativa, visto que toda a perceção do corpo tem uma ressonância subjetiva que dá valor à informação.

Mas, o Sensível que define a experiência perceptiva proposta por Bois é mais específico, porque, em primeiro lugar, diz respeito ao sensível do próprio corpo. Este Sensível, diz

Bois, "représente d'abord sa capacité d'être touché, sa capacité de répondre, et son potentiel d'évolutivité autonome. Le Sensible est donc ce corps qui déploie et actualise sa sensibilité potentielle au-delà même des capacités de perception habituelles du sujet."⁴⁷⁸

Esta noção de Sensível, na base da pedagogia perceptiva de Danis Bois, está ligada à percepção do “movimento interno”, uma animação autónoma do conjunto dos tecidos do corpo:

Qu'est-ce qui apparaît quand le sujet se tourne vers son intériorité, vers le «dedans de lui-même»? Il découvre la présence d'un mouvement interne qui se meut au sein de la matière (...) une animation de la profondeur de la matière portant en elle une force qui participe non seulement à la régulation de l'organisme, mais aussi à l'équilibre du psychisme.⁴⁷⁹

Para Bois, o movimento interno exprime a potência da matéria; uma substância em movimento mais do que uma essência última. Para Bois “le terme *mouvement interne* fait toujours référence à une dynamique interne propre au vivant, représentant un haut degré d'organisation.”⁴⁸⁰ É com base na experiência do movimento interno que Bois concebe a noção de potencialidade, em geral assumida como uma disposição virtual, uma aptidão suposta, uma potência tácita, suscetível de se tornar atual. Para Bois, a potencialidade é uma realidade tangível e perceptível no corpo e pode, em parte, ser revelada à consciência, através de uma prática perceptiva específica. Para ele, a potencialidade apresenta-se na forma do movimento interno que anima a matéria do corpo enquanto propriedade do ser vivo e como força de transformação. Para Bois, “toutes les structures constitutives de l'homme possèdent une faculté de perception immanente.”⁴⁸¹ Não podemos imaginar a matéria do corpo indiferente, separada do sentir, durante uma experiência perceptiva: “Il n'y a aucun endroit du corps qui ne soit pas doué de sensibilité à la vie relationnelle et perceptive.”⁴⁸² O projeto pedagógico de Bois consiste em ir ao encontro do que se passa no invisível perceptivo, no fundo da matéria do corpo, e liga a sua reflexão às indagações de Leibniz sobre a essência da matéria e sobre o que este nomeava *as percepções insensí-*

⁴⁷⁸ Bois, D. & Austry, D. (2007). “Vers l'émergence du paradigme du Sensible”. *Réciprocités*, n. 1. (p. 7).

⁴⁷⁹ Ibid.

⁴⁸⁰ Bois, D. (2007). (p. 105).

⁴⁸¹ Bois, D. (2001). *Le sensible et le mouvement*. Paris: Point d'Appui. (p. 32).

⁴⁸² Ibid.

veis. Bois propõe-se estudar o comportamento da matéria nos mais pequenos atos da nossa vida, captar as manifestações desta vida invisível, silenciosa e no entanto muito concreta:

Nous vivons en effet chaque jour dans la proximité d'expressions sensibles qui sont en dedans de nous et que nous ne percevons pas. Il ne s'agit pas là de l'inconscient tel que décrit par Freud, mais de la non reconnaissance d'un potentiel perceptif présent en chacun de nous. (...) Aller à la rencontre de ce potentiel relève d'une démarche de recherche, de prospection vers le dedans des choses... de soi, pour découvrir ces imperceptions, "celles qui sont trop petites pour être remarquées".⁴⁸³

Como explica também José Gil, as pequenas percepções asseguram a continuidade entre a consciência e o inconsciente, isto é, a passagem da ausência de percepção à consciência marcada por infinitos estados intermediários: “há uma continuidade absoluta no movimento das percepções, mesmo quando não nos apercebemos dele”.⁴⁸⁴ Gil sublinha a importância de um tipo de pequenas percepções, diretamente implicadas com a continuidade da percepção nas transições de grau entre as percepções nuas e as claras. Gil chama-as percepções *intersticiais*, que preenchem as supostas descontinuidades entre as percepções, os aparentes saltos entre estados perceptivos que sustentam a continuidade nas mudanças.⁴⁸⁵ A experiência do movimento interno descrito por Bois parece dar corpo à continuidade absoluta do movimento da percepção intuída por Leibniz; uma continuidade portanto que, desde a abordagem de Danis Bois, pode ser em parte desvendada. Uma movência que parece dar uma consistência mineral ao fluxo ininterrupto da percepção. Percecionar o movimento interno é como percecionar o movimento da percepção e a sua maneira particular de se abrir: um movimento auto-afetivo, sensível a si mesmo, e que leva a pessoa a sentir, mesmo antes do corpo, a própria percepção em movimento:

Faire l'expérience du Sensible n'est plus alors percevoir le monde, ce n'est plus non plus percevoir son corps, c'est se percevoir percevant. On retrouve l'ampleur du terme sensation interne définie par Maine de Biran comme nature de sensation s'accompagnant d'un sentiment intérieur immédiat qui nous le fait percevoir.⁴⁸⁶

⁴⁸³ Idem, (p. 34).

⁴⁸⁴ Gil, J. (2005). “As Pequenas Percepções”. Lims D. (org.) *Razão nômade*, Rio de Janeiro: Forense Universitaria. (p. 23).

⁴⁸⁵ Idem, (p. 24).

⁴⁸⁶ Bois, D. (2007). (p. 61).

Percecionar-se a si próprio como percipiente. Trata-se de um ponto importante e que nos faz refletir no movimento interno à luz da tensão entre experiência e experimentação. O que acontece quando o movimento interno passa do estado de potencialidade ao estado de experiência? Por definição, toda a potencialidade está apenas virtualmente presente, é vivida sem ser reconhecida. Podemos pensar que o movimento interno, uma vez descoberto (capturado), perde a sua força de novidade, a sua potência criadora? Torna-se ele numa espécie de objeto fixo, numa atividade repetitiva? Na realidade, percecionar o movimento interno é fazer a experiência de uma abertura permanente ao encontro, é criar uma ligação com o potencial de abertura, que manifesta de novo a sua força, de cada vez. Não é apenas questão de dizer que a relação com o movimento interno é sempre diferente: trata-se de dizer que esse movimento é uma força que se dá para viver enquanto diferença.

Bois reflete as condições de acesso à experiência do Sensível e confronta-as com a ideia e a praxis da suspensão fenomenológica. Ao conceito de *epoché* da fenomenologia, Bois prefere o conceito de “neutralidade ativa”. Para Bois, de facto, a atitude de acolhimento do campo de forças gerado pelo contacto com o movimento interno, não se baseia num ato voluntário de suspensão dos conhecimentos ou do pensamento; para ele, trata-se justamente do contrário, de penetrar profundamente na relação perceptiva com o corpo. Abordamos este tema na reflexão conclusiva do capítulo dedicado às ciências cognitivas. A experiência perceptiva proposta por Bois, as condições de acesso, os seus tempos, o seu carácter evolutivo, está totalmente ligada à escuta do corpo. A neutralidade, a atitude de suspensão deriva, ou melhor, é gerada paradoxalmente por uma total implicação da pessoa na percepção do corpo e não por aquilo que a *epoché* designa como uma atitude de silenciamento de si. A percepção do corpo é constitutiva do ato de “suspensão” na abordagem de Bois. Um aspeto ulterior, que distingue a sua abordagem da exploração fenomenológica da experiência subjetiva, diz respeito à maneira de encarar a noção de imediatez relacionada com o carácter dinâmico, flutuante da experiência do sensível:

En phénoménologie, est considéré comme immédiat ce qui ne convoque aucune connaissance préalable que l'on pourrait confondre avec le donné réel de l'expérience vécue par le sujet connaissant. C'est pourquoi, pour la phénoménologie, l'épochè s'impose comme une nécessité. On retrouve en partie cette nécessité de suspendre l'ancien, le connu, les pré-supposés, les

*attentes, dans l'exigence perceptive de la neutralité active. Mais le processus d'accès aux phénomènes nous semble différent dans l'expérience du Sensible: nous ne recherchons pas une forme de vide, mais au contraire la plénitude de sens émergeant d'une proximité radicale du sujet avec sa corporéité sensible.*⁴⁸⁷

Para Bois, o que caracteriza a relação com esta potência de vida é a reciprocidade. O Sensível é uma potencialidade que se atualiza em função da relação de implicação que a pessoa consegue estabelecer com o movimento interno. Esta reciprocidade é, pois, evolutiva e está inevitavelmente ligada à definição de contextos práticos específicos, contextos de experiências que Bois denomina extra-quotidianos. No campo da experiência extra-quotidiana, criam-se as condições de acolhimento e de ativação da reciprocidade com as manifestações afetivas do movimento interno. Abrir-se ao Sensível é abrir-se a um campo de variações infinitas, de passagens contínuas de um estado para outro estado, para uma incessante flutuação de forças que é também uma circulação de sentido. Um campo que Bois descreve como movido por uma temporalidade vivida espacialmente pela pessoa:

*La temporalité s'appréhende ici subjectivement sous une forme spatiale: l'immédiateté de ce vécu n'est pas une succession de moments présents isolés ou séparés les uns des autres, mais une ouverture de ces moments, qui se fondent ensemble pour donner accès au présent résultant sous la forme d'une épaisseur, d'une certaine réalité de la matière corporelle, donnant un sentiment tout autant spatial que temporel.*⁴⁸⁸

A incessante flutuação de forças que move o campo do Sensível é também circulação de sentido. As forças pensam, as forças conduzem o pensamento a criar, levando-o para além das suas repetições: “la donnée sensible emporte avec elle une valeur de sens qui se donne au sujet dans l'action perceptive immédiate sans nécessiter la médiation d'une activité réflexive et sans être forcément pleinement conscientisée”.⁴⁸⁹ Berger evoca uma relação com o conhecimento, caracterizada por uma imediatez radical da emergência intuitiva. No contacto com o movimento interno, cria-se um campo favorável à emer-

⁴⁸⁷ Bois D. & Austry D. (2007). (p. 11).

⁴⁸⁸ Idem, (p.17).

⁴⁸⁹ Berger, E. (2007). “Expérience du corps sensible et création de sens”. *Réciprocités*, n.1. (p. 26).

gência espontânea, sem mediação da reflexão, de acontecimentos geradores de conhecimento.⁴⁹⁰

Também Gil, na sua reflexão sobre a dança e o bailarino, na qual estuda o processo de abertura do corpo, descreve o acesso ao “espaço do corpo” como a abertura a uma consciência-conhecimento de tipo imediato. Não se trata apenas de um estar (ou um bem-estar), uma sensação potente mas difusa, genérica, de implicação e de adesão. Gil fala de um conhecimento imediato e preciso do contexto. Um campo no qual emerge uma relação paradoxal entre os aspetos concretos que ligam o intérprete a um determinado contexto e a natureza a-representativa das forças que alimentam o campo afetivo do espaço do corpo:

(...) uma extraordinária consciência-conhecimento dos processos que se desenrolam no seu corpo surge no espírito do bailarino. Ele está consciente (aware) não só dos movimentos cines-tésicos e outros, mas percebe também o seu sentido e o seu contexto (o mundo). Ele, bailarino, apreende o sentido geral da sua dança, a situação do seu corpo no espaço e frente ao público, o jogo dos olhares e das energias na atmosfera, antecipa o sentido dos movimentos a executar. Está consciente de tudo isto num grau muito superior ao de uma consciência normal. Chega até a produzir-se, em certos bailarinos, uma espécie de «iluminação» não mística (embora muitos assim a designem), do pensamento, que lhes fornece, numa intuição única, o conjunto do conhecimento.⁴⁹¹

Esta relação com o conhecimento e a aprendizagem define a pedagogia de Bois, dentro da qual assistimos a uma espécie de inversão da relação que algumas disciplinas ligadas à psicoterapia estabelecem com o “passado” como um lugar da experiência individual onde voltar, para atualizar aspetos inconscientes do nosso “estar no mundo” e para compreender modos de comportamento presentes. No contexto da pedagogia do Sensível, Berger explica que "c'est l'actualisation du futur qui prime, et c'est par elle que le passé semble se réactualiser dans le présent. C'est donc par la nouveauté que se comprend le

⁴⁹⁰ Bois precisa, ainda: *Outre cette dynamique tissulaire, l'expression « mouvement interne » désigne dans notre esprit l'ensemble des mouvements qui ne se donnent pas à voir à un observateur extérieur mais à vivre au sein d'une perspective impliquée, en première personne. Ainsi en est-il des mouvements toniques, fluctuations permanentes de la consistance des tissus, spontanées ou provoquées par le toucher du praticien ; les mouvements cognitifs, avec par exemple les mouvements attentionnels, s'exprimant à la fois à travers les variations de l'orientation du faisceau attentionnel du sujet depuis une région du corps vers une autre et à travers les modifications de l'effort attentionnel lui-même ; le mouvement des représentations, qui correspond au remaniement des concepts, idées et allants de soi que le sujet porte et qui peuvent se trouver révélés voire questionnés au contact d'une expérience perceptive nouvelle ; les mouvements méta-affectifs, dans lesquels, à l'instar des états émotionnels d'arrière-plan mentionnés par A. Damasio la personne fait l'expérience de diverses tonalités, fluctuations très subtiles de son « ambiance interne ».* [Bois D. (2007). (p.105)].

⁴⁹¹ Gil, J. (2001). *Movimento total*. Lisboa: Relógio d'Água. (p. 179).

passé et non la compréhension du passé qui donne accès à la nouveauté.”⁴⁹² Para Bois, a relação com o movimento interno permite a abertura progressiva de uma capacidade de “escuta protencional”, quer dizer, uma capacidade de se dirigir para o que brota, para o que se desenha lentamente à percepção, e até mesmo em direção ao que ainda não está presente na sua atenção. Bois define o devir a partir dessa substância movente que leva a pessoa para o futuro.

É isso que me faz pensar no movimento interno como uma substância que dá corpo à diferença. O Sensível é o campo da fusão, do agenciamento e do cruzamento dos opostos. É o campo onde as separações claras entre corpo e espírito, a sensação e o pensamento, entre o subjetivo e o objetivo, entre o interior e o exterior, entre o visível e o invisível deixam de fazer sentido para o praticante, imerso num campo onde os diferentes aspetos da experiência se interpenetram constantemente. A mesma relação com o movimento interno, por exemplo, é vivida concretamente no seio da imobilidade do corpo, uma experiência, dizem Bois e Austry, que “lui révèle une nouvelle nature de présence à lui-même, l’immobilité lui révélant sa globalité et la mobilité une profondeur inconnue.”⁴⁹³ E ainda:

*(...) la relation au Sensible, si elle nous fait voir effectivement en permanence cette notion de recouvrement et de mélange de deux forces opposées, crée un processus dynamique continu qui potentialise ces contraires pour faire émerger une troisième dimension, ouverture créative de nouveaux sens.*⁴⁹⁴

Danis Bois sintetiza da seguinte maneira os diferentes estatutos do corpo, em função do grau de implicação perceptiva do sujeito.

Os estatutos do corpo	Funções
“Eu tenho um corpo”	Corpo utilitário, corpo máquina, corpo explicado.
“Eu sinto o meu corpo”	Corpo sentido (dor, prazer) que necessita de um contacto perceptivo.

⁴⁹² Bois, D. & Austry D. (2007). (p. 17).

⁴⁹³ Idem, (p. 14).

⁴⁹⁴ Ibid.

“Eu habito o meu corpo”	Corpo que toma o estatuto de sujeito, que implica um ato de percepção mais elaborado, a vivência converte-se num lugar de expressão de si através das percepções internas.
“Eu sou o meu corpo”	Corpo que faz parte integrante dos processos reflexivos da pessoa através de tonalidades das quais emerge um forte sentimento de existência.
“Eu aprendo do meu corpo”	Corpo sensível, caixa-de-ressonância da experiência capaz de receber a experiência e de reenviá-la ao sujeito que a vive.

Bois, D. (2007). *Différents statuts du corps*

4.2.1.1. Práticas

A primeira prática de abertura à dimensão do Sensível chama-se pedagogia manual. O pedagogo pousa as suas mãos em diferentes pontos do corpo da pessoa que está deitada. O toque dirige-se ao movimento interno que anima a matéria dos diferentes órgãos. O que o pedagogo capta e avalia é a orientação, a amplitude, a velocidade e a cadência do movimento interno. O toque do pedagogo regula, alivia, desbloqueia, conecta; mas, também visa levar a pessoa a perceber autonomamente o movimento interno e a instaurar uma reciprocidade singular com as suas múltiplas manifestações. O segundo tipo de prática chama-se pedagogia gestual. O pedagogo acompanha o praticante, primeiro em posição sentada, depois em pé, na realização de uma série de encadeamentos de movimentos que reproduzem, de maneira visível, os trajetos, a velocidade, as orientações e as amplitudes possíveis do movimento interno. Nesta prática, os movimentos visíveis sintonizam-se progressivamente com o movimento interno e contribuem para manter mais presente a sua percepção no corpo. Pelo facto de investir ativamente o praticante no movimento, esta prática ajuda-o a descobrir uma qualidade de presença na ação diferente, mais impressiva que expressiva, distante das ideias de representação ou de eficácia motora que caracteriza, muitas vezes, a sua relação com a cena. A terceira abordagem pedagógica chama-se introspeção sensorial. No âmbito da pedagogia do Sensível, a inte-

rioridade define-se pela existência e pela percepção do movimento interno no corpo. Para Bois, o movimento interno constitui a matéria da interioridade e a introspecção diz respeito à observação das suas manifestações fisiológicas e dos seus efeitos nos estados mentais da pessoa. Na abordagem de Bois, a vida interior não diz respeito apenas à dimensão psíquica mas também a fenômenos concretamente corporais e fortemente relacionados com o grau de implicação do praticante no movimento interno.

Finalmente, um elemento pedagógico transversal às práticas referidas é o que Bois define como “ponto de apoio” e que tem uma dupla vertente, orgânica e pedagógica. Desde a perspectiva orgânica, o ponto de apoio refere-se a uma ritmicidade vital do corpo, definida por ciclos de movimento, alternados com ciclos de pausas construtivos ou de reorganização dinâmica. Do ponto de vista pedagógico, o ponto de apoio refere-se a uma competência do pedagogo. Sobretudo numa primeira fase, a gestão dos momentos de pausa é tão importante quanto o seguimento e a progressiva ampliação dos trajetos internos do movimento. Neste sentido, o pedagogo às vezes segue a ritmicidade natural do corpo e coloca a pausa ali onde reconhece um ponto de apoio orgânico; outras vezes, ele dilata deliberadamente a duração de uma pausa para além do tempo que o corpo pede, de forma a suscitar uma reação mais perceptível dos tecidos. Nas pausas, a atenção do sujeito encontra-se numa escuta aberta, na fronteira entre o conhecido e o desconhecido. A descrição da relação com a pausa e com o silêncio que Basile Doganis propõe, no enquadramento do seu estudo sobre o pensamento do corpo, é muito pertinente aqui:

Le silence est donc un espace de latence, d'extrême tension et de densité où, derrière un calme, voire un «vide» apparent, se présentent et coexistent simultanément différents «centres» virtuels dont l'avènement accaparera l'attention plus ou moins exclusivement. En un sens, le silence, cet instant de crise, est bien plus exigeant, pour l'attention, qu'une forme définie, aussi complexe fût-elle. La notion japonaise de ma, (intervalle, durée, espace-tendu, latence) (...) doit elle aussi être comprise en ce sens: un instant de suspens relatif qui constitue la matrice des formes et éléments à venir; l'espace virtuel où se frottent et s'accumulent de façon chaotique les différents centres qui constitueront «l'ordre» à venir.⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Doganis, B. (2004). (p. 153).

O despertar perceptivo, visado pela pedagogia do sensível, diz respeito ao desenvolvimento da consciência perceptiva do intérprete face aos mais subtis acontecimentos sensíveis no limite do imperceptível, que alimentam o processo de abertura do corpo. Quando abordamos este processo de uma forma prática, ficamos muitas vezes admirados com a simplicidade dos gestos que a põem em movimento. Lembro-me das primeiras sessões de introspeção sensorial com Bois e os seus colaboradores, animadas por gestos muito concretos, até poderosos, mas no limite do perceptível, no limite da ideia que eu podia ter do que é um gesto. Gestos que abrem a convivências paradoxais entre aspetos e qualidades do movimento normalmente opostas na relação quotidiana com o corpo: a relação com a luminosidade, de olhos fechados; a relação com o movimento na imobilidade; e também o poder concreto de pequenos acontecimentos como a mudança da qualidade da respiração no corpo, uma respiração que em determinado momento se torna espontaneamente mais profunda, mais global, e que assinala uma mudança da relação com o silêncio e com a imobilidade.

Lembro-me de uma sessão na qual Marc Humpich, colaborador de Danis Bois, conduzia a introspeção em silêncio e simplesmente estalando os dedos para assinalar uma mudança de sequência; tratava-se de uma mudança de qualidade do silêncio, como se a relação entre nós fosse articulada por fases ou sequências que se renovavam ciclicamente. Mas o que é uma sequência? Como reconhecer uma mudança de sequência? Como reconhecer as fases deste espaçamento do presente, até à emergência de uma nova sequência? Lembro-me de que não conseguia sentir, compreender; porém, era inspirador: o tempo é fluxo em movimento e esse movimento tem uma ritmicidade, uma respiração. Mas de onde vem essa ideia de fase? Essa questão tem alimentado a minha pesquisa seguinte, relativa à compreensão desse movimento de renovação do presente. O que eu interpretava como “aqui e agora” na realidade tinha uma respiração, uma duração. O instante dilata-se, abre-se, espacializa-se. Captar o presente não significa pará-lo aqui e agora, mas entregar-se a uma temporalidade aberta, em movimento.

4.2.2. Laboratório sobre a emergência criadora

4.2.2.1. Contexto

Descrevo aqui os contornos do trabalho realizado no âmbito do laboratório praticado em Lisboa com atores e bailarinos profissionais e inspirado na pedagogia perceptiva de Danis Bois. O trabalho foi desenvolvido ao longo de 5 meses, com uma média de três encontros semanais e com um grupo de 14 atores e bailarinos.⁴⁹⁶ Em geral, os participantes não tinham um conhecimento muito aprofundado da pedagogia do sensível. O laboratório tinha como objetivo estudar as características da emergência criadora no contacto com a experiência do Sensível. O trabalho prático consistia numa adaptação das práticas perceptivas de Bois ao trabalho do intérprete, nomeadamente na relação com o espaço e a palavra. Os participantes tinham um caderno de pesquisa onde descreviam os impactos do trabalho no movimento interno durante o processo.

O que me proponho nesta secção é descrever alguns aspetos desta abordagem à luz dos testemunhos, na primeira pessoa, dos praticantes da experiência. Os relatos aqui recolhidos têm como objetivo mostrar, por um lado, as fases que têm caracterizado a evolução da relação com o movimento interno e, por outro, assinalar os aspetos da experiência do Sensível que estão em relação com os conteúdos abordados ao longo deste estudo.

No entanto, por razões de síntese, optei por limitar a uma ou duas o número de descrições que se referem ao mesmo fenómeno ou à mesma fase da experiência. A convergência das descrições é um aspeto relevante para a validação dos fenómenos subjetivos, mas no contexto deste estudo achei pertinente oferecer uma visão mais sintética e ao mesmo tempo mais geral dos efeitos da relação com o Sensível, de forma a exemplificar sobretudo as passagens chave que têm caracterizado a evolução da experiência dos participantes.⁴⁹⁷ A secção que se segue está consagrada aos relatos, na primeira pessoa, de

⁴⁹⁶ O laboratório decorreu de Fevereiro a Junho de 2010 no Teatro da Comuna em Lisboa. Com alguns dos intérpretes, o trabalho foi prolongado para além dos 5 meses. No entanto, as descrições aqui reportadas referem-se todas aos primeiros 5 meses de pesquisa.

⁴⁹⁷ A análise dos dados recolhidos no enquadramento do laboratório merecia por si só um capítulo inteiro. Bois consagra uma atenção precisa às descrições vividas dos praticantes em contacto com a experiência do Sensível. Os métodos de recolha e de análise dos dados são um dos temas centrais da sua investigação pedagógica. Uma investigação que teve a colaboração de investigadores como Pierre Paillé, Marie-Christine Josso, Pierre Vermersch entre muitos outros. Aqui, a minha intenção não é a de ignorar a importância de uma análise detalhada dos estudos de caso. Simplesmente pareceu-me mais pertinente, no enquadramento deste estudo, fornecer uma visão geral dos efeitos da relação com o Sensível, de forma a tornar mais claras as passagens que têm caracterizado a evolução da experiência dos intérpretes.

cinco intérpretes que tenho distinguido com as letras a, b, c, d, e.⁴⁹⁸ As notas que os acompanham têm como objetivo, não tanto explicar, mas sobretudo situar as descrições numa perspetiva evolutiva, e também evidenciar as ligações com os temas abordados ao longo do estudo.

4.2.2.2. As descrições dos interpretes.

1) a experiência do Sensível. Primeiras percepções

A percepção do movimento interno não é imediata. Ela é suscitada por uma série de sensações corporais difusas de vitalidade, de maleabilidade, de adaptabilidade que nos primeiros tempos parecem ter uma consistência fugaz, esporádica, provisória, espontânea. Isto é, nem sempre parece evidente a ligação destes estados com o trabalho prático. Nesta fase, assistimos também a uma adequação progressiva do pensamento e da linguagem ao que está a ser sentido. Assistimos a uma espécie de afinação da percepção para aspetos mais subtis da relação com o corpo, manifestações que a consciência de olhos abertos não consegue normalmente reter. É só depois de algumas sessões que o praticante começa a reconhecer recorrências no tipo de sensações que se sucedem durante o trabalho. Aqui, uma praticante diz-se tocada por uma sensação de profundidade e de vitalidade ("velocidade real") associadas a um sentimento de adaptabilidade ("uma sensação de vale tudo"), ligado a uma evolução da relação com os silêncios do corpo:

a: Necessidade da pausa, vontade de chorar, mas sentia-me bem. Sentia uma sensação de calor, de profundidade. Relação com a pausa menos preocupada. (...) Senti uma relação diferente com as pernas, com a bacia, uma velocidade real, uma sensação menos de acolhimento e mais de vale tudo... Evoluir na relação com a pausa – não ter medo altera tudo. Menos cansativo quando vivemos a pausa.

Ainda nesta fase, o relaxamento e o sentimento difuso de proximidade podem ser acompanhados de uma sensação de amplitude, ligada ao reconhecimento dos efeitos do toque para além das partes do corpo efetivamente em contacto com a mão do pedagogo. A sensação é a de estarmos a ser tocados globalmente. Estamos muito próximos da intuição de

⁴⁹⁸ As descrições recolhidas referem-se ao trabalho realizado entre os meses de março e julho de 2010. Os cadernos de pesquisa dos intérpretes estão arquivados no acervo da pesquisa do autor deste estudo.

Husserl, de um toque que cria volume, que se propaga no interior do corpo para além dos contornos físicos da zona de contacto da mão:

b: Na zona inferior do corpo, a novidade foi que as sensações ocorreram sobretudo ao nível esquelético, o toque nos joelhos repercutia-se no perónio ou tibia e o toque nas ancas ia ressoar no fémur, como se viajasse imperceptivelmente de um para o outro.

Também *c* aponta um fenómeno similar:

c: Quando ainda estava na mesa, quando me tocaram nos pés, senti imediatamente no flanco contrário o ajustamento a fazer-se sozinho e com uma grande intensidade, como se houvesse uma mão também nessa zona.

Após algumas sessões, ainda *b* se refere ao mesmo fenómeno, mas fala de forma mais clara de volume do corpo associado a uma ideia de propagação do movimento, desde as extremidades ao interior do corpo. Ela descreve esta propagação como o enchimento do corpo de uma matéria líquida. É uma descrição "substancial", no sentido que parece sugerir a consistência material do movimento interno e o carácter fluido da percepção que o acompanha:

b: Como nas vezes anteriores, a mudança aconteceu primeiro nos dedos, mãos (tonicidade diferente, calor) mas sobretudo a sensação de que a partir dos dedos o resto do corpo se preenchia como se se estivesse a encher de uma substância líquida.

2) a percepção do movimento interno

Progressivamente, *b* refere-se mais claramente à percepção de um movimento autónomo, não dirigido por ela. A sua descrição é particularmente interessante, porque revela bem o carácter paradoxal desta percepção que parece colocá-la no interior de si própria a assistir à manifestação do movimento no seu corpo em tempo real. Ela fala de "uma vontade minha mas não dirigida por mim", que acontece num espaço onde a "vontade autónoma" do corpo parece fugir à consciência que podemos ter dela. Ao mesmo tempo, *b* não deixa de se sentir ligada ("eu apenas acompanhava esta deslocação") e de reconhecer até como própria esta força autónoma ("não era eu que mexia mas algo que me pertencia mexia

em simultâneo comigo”) o que envolve o reconhecimento de uma "vontade total do corpo" que parece dialogar ou até conter uma outra vontade reconhecida como própria:

b: Quase automaticamente senti uma espécie de dormência e calor nas mãos, como se as extremidades começassem a crepitar. Sensação de que os braços subiam movidos por uma vontade que era minha mas que não era dirigida por mim, eu apenas acompanhava essa deslocação. Não era eu que mexia mas algo que me pertencia mexia em simultâneo comigo. À medida que o movimento dos braços foi sendo repetido a sensação espalhou-se para o corpo e o sentido do movimento que era originalmente subir e levantar braços, deu lugar a uma sensação do movimento de contracção e expansão do corpo. Tive a percepção de que o gesto estava integrado numa vontade total do corpo.

A percepção do movimento interno é acompanhada, normalmente, por uma sensação potente de globalidade tónica, dirigida, e ao mesmo tempo de leveza. Em relação às descrições anteriores, nas quais *b* descrevia a propagação como um movimento do exterior para o interior, aqui a propagação é descrita como um movimento de expansão do corpo, desde o centro até às extremidades. Ela própria se apercebe desta diferença:

b: Em poucos minutos, senti que os braços ficavam mais leves, que se moviam e levantavam sozinhos, como se flutuassem. Pela primeira vez senti que também os pés (sobretudo os dedos dos pés) participavam desta movimentação, involuntariamente os dedos ganharam uma tensão e alongavam-se para fora e a partir daí distendia-se o resto do pé, também um pouco a perna. A novidade em relação às experiências anteriores foi uma maior expressão física e liberdade do corpo, uma movimentação externa que se manifestava através de alongamentos, ou mais concretamente, através da expansão dos membros, a imagem que me parece mais próxima desta sensação é a da estrela-do-mar ou do polvo, que a partir de um centro fazem irradiar as extensões do corpo. O fluxo interno que acima referi, que parecia perpassar todo o corpo electrizando-o, parecia acentuar-se nas extremidades mas todo o corpo participava dessa acção una e única de abarcar.

Uma descrição muito próxima daquela que oferece *c*, que sublinha também o contraste entre a vivacidade do movimento e a dureza dos apoios, como se a estabilidade dos apoios tivesse um efeito propulsivo no movimento livre:

c: Achei maravilhoso sentir o movimento das ancas com as pernas para cima. O que mais me surpreendeu foi a grande mobilidade, a facilidade com que o movimento ocorria, sem resistências. Parecia que estava a mover-me na piscina, apesar de sentir a resistência da mesa e do ar. Ou seja, o surpreendente foi o con-

traste entre movimento livre (como dentro de água) e a dureza da mesa e do ar que faz com que os movimentos tenham de ser preparados para serem seguros e não cairmos. Senti o movimento sem atrito nem gravidade.

Outras vezes, o movimento interno manifesta-se de forma mais dinâmica, veloz, aparentemente sem direção, de forma violenta até: "Senti-me na máquina de lavar a roupa, com o movimento a ir para todo o lado e o corpo todo torcido" escreve *d*, por exemplo, no fim duma das sessões. Também *b* descreve uma relação com o movimento extremamente dinâmica, uma força que torna ainda mais consistente aquela "vontade total do corpo" que tem descrito em anteriores relatos. Uma força que aqui a surpreende, e não apenas pelo carácter inesperado das direções e dinâmicas que ela imprime ao movimento do corpo, como também pela proximidade que ela pressente com esta força do corpo tão diferente (provinha de um lugar que senti como verdadeiro, outra manifestação do movimento?):

b: A dada altura o corpo parecia estar possuído. Movimentava-se (dançando) e eu era como que arrastada, mesmo no chão, senti que o corpo (e eu com ele) se movia com grande liberdade. Estava surpreendida, pois a movimentação era rápida, quase violenta, mas provinha de um lugar que senti como verdadeiro, outra manifestação do movimento?.. Embora as formas anatómicas que desenhava fossem reconhecíveis como minhas, senti que havia uma conjugação, por vezes, inesperada, das dinâmicas, não sabia quando ia parar ou continuar, não tinha espaço para me questionar ou tentar perceber o que fazia, apenas podia acompanhar.

3) pequenas percepções e amplitude subjetiva do movimento

Paralelamente ao sentimento de expansão, do centro em direção às extremidades, a percepção do movimento interno é também associada a uma sensação de amplitude que se manifesta no sentido inverso; uma "amplitude convergente" que reproduz localmente o movimento de expansão do corpo todo. Uma amplitude que diz respeito aos intervalos, às transições, aos "pontos de apoio"; uma amplitude "concêntrica" que dilata e torna mais porosas e contínuas as pausas. É como se a percepção do movimento interno contribuisse para dar uma consistência material à continuidade do fluxo perceptivo. O espaço insensível que separa os atos perceptivos conscientes torna-se mais sensível, como se o

movimento interno tornasse a própria percepção mais sensível a si mesma. Na descrição de *d*, o tempo começa a ter uma textura corporal:

d: Nesses momentos de percepção do movimento era como se o espaço se multiplicasse constantemente e o meu corpo fosse arrastado nessa conta. Também a sensação que o espaço entre dois pequenos pontos é sempre multiplicável, que se desdobra continuamente, sensação de que o espaço infinito não é algo exterior, não é um horizonte que se estende à frente dos nossos olhos mas pode estar contido num ponto minúsculo, quase imperceptível.

Nesta fase, também *b* descreve este modo concêntrico da percepção circular pela matéria do corpo. É como se o movimento interno procurasse no interior do corpo a mesma extensão e profundidades encontradas no espaço exterior. Uma amplitude que a pessoa pode também interpretar como dirigida para si mesma:

b: Sensação estranha e profunda de que o movimento do tecido se espalhava e multiplicava sucessivamente sem sair do mesmo lugar. Como se cada ponto ínfimo se fosse desdobrando a partir de si próprio e o caminho que este percorre não é num espaço exterior a ele, mas é a partir do ponto donde o movimento que se vai fazendo espaço.

A continuidade perceptiva traduz-se em amplitude. Amplitude interior e exterior, são correlativas, coevolutivas, interpenetram-se uma na outra. É como se existisse uma continuidade entre a intensificação da consciência perceptiva do movimento e a profundidade do espaço que ela abre subjetivamente, no interior e à volta do corpo:

b: Num determinado momento senti e tive a representação do meu corpo numa grande torção, mais ampla que o nível de torção permitida pela minha estrutura física, como se as leis anatómicas e fisiológicas do corpo tivessem mudado, como se a um movimento mínimo de rotação pudesse corresponder uma grande amplitude do corpo, o movimento potenciado e aumentado através de um esforço ou gasto de energia mínimo. Ao mesmo tempo, tinha a consciência de que se abrisse os olhos a posição do corpo não corresponderia a essa percepção de máxima amplitude e rotação. Também a consciência do tempo, durante a realização do movimento, se modificou. No gesto de levantar os braços, por exemplo, por vezes tinha a sensação de que o tempo percorrido entre dois pontos no espaço era mais rápido do que na realidade (exterior) era, como se a sensação do movimento se antecipasse à sua real execução (observada do exterior).

4) percepção do corpo

Muito importantes são também as descrições relativas à percepção do corpo no momento em que é o movimento interno a "guiar" a percepção. As descrições falam de um movimento que dilui, dilata e surpreende a imagem que cada um tem de si e do seu corpo em movimento. Alguns intérpretes falam de uma perda ou de um abandono das formas reconhecíveis do corpo ligada a uma maior flexibilidade para o acolhimento de diferentes qualidades de movimento ao mesmo tempo. Aqui *b* fala de uma sensação de fusão ligada a uma percepção mais clara das transições de movimento, do espaço da passagem de uma forma a outra do corpo. As transições parecem ganhar um tempo e uma textura próprios e, neste espaçamento, onde diferentes formas do corpo se fundem uma na outra, é possível seguir em tempo real o movimento deste cruzamento:

b: Apesar de pontualmente ter distinguido alguns lugares do corpo onde o movimento interno ressoava mais localizadamente, (como aconteceu com os órgãos, coração e estômago e os ossos das pernas), no geral, a sensação foi a de diluição da representação das formas do corpo... tive a sensação que fazia parte de um processo de formação de espirais, direcções constantemente renovadas pelos seus sentidos opostos... Também sentia que as extremidades ora se distendiam ora se aproximavam do centro do corpo e o volume do corpo e a sua flexibilidade alteraram-se. Um pouco como se estivesse numa sala de espelhos que distorcem as formas do corpo, só que a percepção da distorção é mais um acto contínuo, como se visse mais o acto de transição entre uma imagem e outra, do que a percepção da imagem final, o momento da chegada.

Um corpo que se estende para além dos seus contornos materiais, um corpo impensável e no entanto tangível. Aqui *a* refere-se a uma amplitude do corpo que passa a ser também a do tempo. Ela refere uma sensação muito próxima à de *b*, mas vivida a partir da perspectiva de quem toca. Um campo de reciprocidade afetiva emerge entre quem toca e quem está a ser tocado. Um campo de contágio que põe os corpos em comunicação de forma silenciosa. Como vimos, para Bois este é o campo da "reciprocidade atuante" e a sua descrição é muito próxima do que Gil define como "comunicação de inconscientes", para se referir ao espaço de reciprocidade afetiva entre dois corpos criado pelo toque:

a: Tocas sem esforço uma pessoa e perdes toda a dimensão do seu corpo como se este se prolongasse eternamente, uma estran-

ha sensação do tempo. A sensação de tocar um corpo sem fim, um corpo que à partida não é possível nem imaginável. Muito intenso.

5) o campo da imediatez criadora: o Sensível

As descrições que se seguem descrevem o campo do Sensível como o espaço da imediatez criadora, vivida às vezes como uma apreensão imediata, ao mesmo tempo difusa e precisa, do contexto que envolve a ação, outras vezes sob forma de uma forte sintonia entre as manifestações do movimento interno e os movimentos de pensamento. A consciência perceptiva abre-se a uma zona onde o interior e o exterior do corpo em movimento se encontram indistintos; uma zona onde também os pontos de contacto entre o plano das formas e o plano das forças parecem mais perceptíveis. O espaço da osmose entre os dois planos torna-se mais "vivível", a consciência perceptiva do intérprete parece baixar literalmente o limiar da sua suscetibilidade e torna-se sensível às mais subtis manifestações do movimento interno. Ela já não capta apenas evidências mas presente também as virtualidades do movimento interno, o seu devir.

Na primeira das descrições que se seguem, *c* fala do encontro fortuito com um objeto durante uma sessão de movimento (de olhos fechados); um encontro que ela mesma define como surpreendente, porque o objeto é imediatamente integrado no espaço do movimento como se este fizesse já parte dele. Em que espaço acontece este encontro? Em que medida o tangível se potencia, se *virtualiza*, na relação com o movimento interno? Na descrição da intérprete, o objeto (uma mesa) funde-se com o campo do movimento, como se a sua matéria tivesse a consistência do ar ou da água:

c: Foi nesta altura que aconteceu uma coisa surpreendente. Apesar de estar de olhos fechados, eu não estava preocupada em bater em nenhum objecto, porque tinha a sensação de que não tinha nenhum à minha volta. Mas também sabia que se batesse, seria um encontrão, uma interrupção e depois continuava. Mas o que aconteceu foi que, ao baixar, apoiei a cabeça na mesa como se eu soubesse que a mesa estava ali, mais, como se eu quisesse apoiar a cabeça na mesa. O mais surpreendente não foi reparar, de repente, que a mesa estava ali, mas a qualidade com que eu apoiei a cabeça, como se esse gesto fizesse parte da sequência de movimento. Tinha a mesma qualidade. Na altura, pensei que eu estava na velocidade certa para qualquer coisa fazer parte, para integrar tudo. Também pensei que se eu tivesse

querido fazer aquilo antecipadamente não teria sido capaz ou teria dito que era impossível.

Segue-se a descrição de outro intérprete, *e*, para quem o campo do Sensível se apresenta ao mesmo tempo como algo inédito e íntimo. A sua descrição é extraordinariamente detalhada e parece abarcar todos os quiasmas que caracterizam este campo de forças: interior/exterior, subjetivo/objetivo, sensação/compreensão, visível/invisível, movimento/imobilidade, parecem fundir-se e gerar sentido a cada instante:

e: Nada no movimento era habitual, mas ao mesmo tempo era estranhamente próximo. Desde o momento em que foi-me pedido que levasse a minha atenção para uma zona mais concentrada de mim próprio senti que a própria geometria do espaço estava contida no meu movimento. Não tinha acção ou pensamento que possa ser explicado com palavras. A distinção entre o acessório e o necessário não era mais possível. Não havia certo ou errado. O movimento foi-se transformando progressivamente num acto íntimo e próprio. (...) O movimento passou a não importar em si próprio, era como se por vezes já não era importante se me movimentava ou não, o movimento já estava a acontecer mesmo que eu estivesse quieto.

No seguimento da sua descrição, ele refere-se ao espaço envolvente como a algo tangível, uma espécie de prolongamento da pele que responde, que se move em correspondência com o movimento do corpo. Ele refere-se à duplicação particular do "olhar" que emerge neste campo, um olhar ao mesmo tempo interior e exterior, implicado na ação e simultaneamente panorâmico, aberto. Esta duplicação do olhar não produz distanciação mas chega a intensificar a sensação de proximidade que este intérprete estabelece com o movimento interno, enquanto força que o leva a pensar, e enquanto manifestação sensível da sua própria individualidade: a um certo momento, ele já não precisa de distinguir esta força que o move, de si próprio ao mover-se:

e: O que mais me impactou foi a sensação de intensidade emocional, força, qualquer coisa diferente e emotiva, libertadora, por momentos quase que chorava pela emoção. Havia outra densidade no ar, como se eu tivesse um fato ou um campo de força à minha volta e que se movimentava comigo, o acto de avançar não se limitava só ao gesto, o avançar trazia consigo toda uma nova corrente. (...) eu era isso e era a testemunha disso, não me pareceu estar perante uma construção efémera, senti que a força da qual estou a falar era eu próprio a pensar-me a mim e a movimentar-me no espaço, a mobilizar o todo que há em mim. Esta zona de unidade era como se fosse o meu logos a avançar comigo (...) de uma maneira emocionante e sentida mas com uma outra noção de emoção (era algo mais cru e visceral, diria mes-

mo selvagem). Nada era importante ou relevante, ouve momentos perto do fim da dinâmica que eu senti que o facto de estar a habitar o espaço era simplesmente um reconhecimento de algum sítio real e quotidiano de mim próprio. Tinha partido dum sítio especial e tinha chegado a um sítio familiar do movimento.

6) a apreensão sensível do real

A experiência do movimento interno contribui para uma apreensão sensível do real. Acontece quando os efeitos do trabalho realizado em condições de escuta extra-quotidiana transbordam na relação com o nosso dia-a-dia. Os efeitos notados são os de uma nova proximidade com as pessoas, os acontecimentos, as situações de relação. Lentidão e velocidade fundem-se numa apreensão mais contínua dos acontecimentos, dos contextos e da sua alternância.

Na descrição que se segue, *b* apercebe-se da reciprocidade que, numa determinada altura, se estabelece entre os ruídos do espaço exterior à sala de trabalho e o campo do movimento:

b: Uma das “coisas” mais extraordinárias deste dia foi a sensação de incorporação dos ruídos no próprio movimento. O som dos aviões, o barulho de alguém a mexer em latas/panelas? Na rua, os sussurros da sala, pareciam integrar o “tecido” do movimento, não incomodavam, não destoavam, eram assimilados pelo movimento, como se seguissem o seu percurso, intensificando a percepção do movimento.

Fora da sala de trabalho, *d* fala numa sensação de proximidade surpreendente com as pessoas na rua. As coisas e as pessoas parecem ir ao encontro dos seus olhos, num ritmo lento mas tónico, diz ela:

d: Umas horas depois de sair do teatro, andando pela rua e em seguida no carro no trânsito senti uma proximidade invulgar com as pessoas com que me cruzava na rua e no trânsito. Era um pouco assustador porque tinha a sensação de conseguir olhá-las nos olhos de forma intensa e profunda mesmo a longas distâncias como 30 m apesar do pulsar fervoroso da cidade. Os seus olhos pareciam tomar uma proporção desmedida e ganhavam espaço e profundidade.

Mais tarde num ensaio que dirigia, estava sentada numa secretária enquanto os bailarinos aqueciam os braços em movimentos de rotação. Aquele movimento rápido, para mim, ganhou uma violência e parecia que os braços deles continuavam no espaço e me tocavam. Sentia sobretudo estranheza mas não dor.

Ao longo de todo o dia tive sempre uma sensação corporal bastante agradável de harmonia e sincronia do meu corpo inteiro. O meu ritmo era lento mas tónico.

Uns dias depois, esta mesma intérprete fala duma sensação parecida vivida no âmbito dos ensaios de um espetáculo de dança no qual participa como cantora. Ela repara numa diferença em relação a ensaios anteriores, que se prende com a maneira natural com que a lentidão e a pausa se insinuam no trabalho de interpretação duma partitura já existente. Neste sentido, não se trata de uma pausa e duma lentidão "cénicas", que transformam o desenho da partitura, mas "internas", que tornam a partitura de alguma forma mais porosa, mais sensível a si própria. Neste espaço ela parece encontrar uma zona comum à voz e ao movimento:

d: Senti uma diferença neste espetáculo em relação ao último que tinha feito um mês antes. Senti maior conforto e prazer nos movimentos lentos. A noção de pausa foi claramente renovada e tornou-se um espaço mais cheio, mais dinâmico. Pareceu-me encontrar com mais facilidade uma zona comum à voz e ao corpo. Na cena em que canto e C. dança, mesmo sem poder olhar para ela foi mais fácil acompanhá-la.

Aqui *b* reflete nos seus "tempos de vida" à luz da experiência do movimento interno. Ela confronta a qualidade do silêncio do corpo que acompanha o movimento com a força investida normalmente na procura da eficácia e de uma certa energia criadora. O que me parece interessante aqui é o facto de ela questionar a velocidade à luz de outra ideia de eficácia vivida em contacto com uma experiência de movimento diferente. Ela situa a "cena" deste confronto numa camada profunda dela própria, a mesma camada para duas qualidades de movimento aparentemente distintas:

b: O lugar da imobilidade da deslocação lenta vai-se tornando mais possível, mais familiar. Questiono-me sobre os meus tempos de vida e as convenções acerca do que é e não é eficaz, o resultado positivo está geralmente associado à ideia de energia, velocidade, a um *sprint* constante e à acumulação de acções sobre acções. Repenso este modo sintomático de estar que sei que nem sempre (a maior parte das vezes, creio) me serve e questiono se a mudança destes hábitos se compraz com meras declarações de vontade “ *vou mudar, agora é que é, depois do Natal torno-me numa pessoa menos acelerada!* ” ou se não exige uma prática, um *fazer-se* antes de passar *a ser*... Tenho esta intuição de que a velocidade, esta necessidade de agir já se instalou em camadas profundas de mim, tão profundas quantas aquelas em que habita este “movimento interno... Por agora vou assistindo ao confronto a ver se há vencedores e vencidos.

Um mês depois, a mesma intérprete relata um acontecimento de alguma forma relacionado com a descrição anterior. Trata-se de acontecimentos que Bois identifica como processos de "limpeza" ligados à progressiva integração do movimento:

b: Numa noite sonhei que estava *com o* movimento interno. O movimento manifestava-se um pouco como numa sessão descrita, de forma vertiginosa e violenta (mas prazenteira). Parecia que estava em constante queda e recuperação. Durante o sonho (e quando acordei) perguntei-me se realmente tinha sonhado que estava com o movimento ou se, enquanto dormia, efectivamente sentia o movimento e o ilustrava em sonho.

4.2.2.3. Nota de síntese

Os relatos aqui propostos dizem respeito a um período de trabalho de aproximadamente cinco meses e foram escolhidos de forma a exemplificar as passagens chave que têm caracterizado a evolução da experiência dos participantes. Temos distinguido vários momentos na evolução da relação destes intérpretes com a experiência do movimento interno. Uma primeira fase, ligada à percepção difusa de sensações corporais de vitalidade, de adaptabilidade e que implicam uma adequação progressiva do pensamento e da linguagem ao que está a ser sentido. Uma segunda fase, ligada à percepção mais clara do movimento interno, descrito como uma força ou uma vontade autónoma, como uma abertura do corpo que se desenvolve ao mesmo tempo interna e externamente. Uma experiência que comporta uma transformação da percepção do corpo; a relação com o movimento interno dilui a imagem que cada um tem do seu corpo em movimento; há um abandono das formas reconhecíveis do corpo ligado a uma maior flexibilidade para o acolhimento de diferentes qualidades de movimento ao mesmo tempo. Segue-se uma fase na qual os intérpretes descrevem a emergência de uma forte sintonia entre as manifestações do movimento interno e os movimentos de pensamento. A consciência perceptiva abre-se a uma zona de indistinção entre o interior e o exterior do corpo em movimento e toda a pequena manifestação do movimento interno parece gerar sentido a cada instante. Finalmente, os intérpretes descrevem os efeitos da experiência do movimento interno na apreensão sensível do real. Uma proximidade distinta parece emergir na relação com os acontecimentos e os contextos de vida nos quais estão imersos.

Por vezes, os discursos teóricos e a experimentação prática convergem. As descrições recolhidas parecem-me, antes de tudo, um exemplo dessa convergência. Os relatos dos intérpretes descrevem com uma simplicidade surpreendente *factos* muito singulares, vividos no contacto com o movimento interno e que se aproximam extraordinariamente das descrições dos filósofos que têm refletido no poder criador do “espaço do corpo”, do “corpo sem órgãos” como *spatium*, da corporeidade aberta. Recordando uma das preocupações centrais de Francisco Varela, é ainda preciso compreender em que medida a experiência direta pode, não apenas enriquecer ou confirmar conhecimentos adquiridos, mas contribuir para alargar radicalmente os contornos epistemológicos da experiência humana. Concebo a experiência, nomeadamente a que decorre da prática corporal, como um modo de conhecimento em si mesmo, capaz de penetrar campos da experiência humana que nem sempre a prática reflexiva consegue conceber por si mesma. O que me interpela no diálogo entre teoria e prática não são os esforços que elas fazem para se entender, mas antes os lugares onde a experiência pode levar o pensamento. Neste sentido, considero a simplicidade dos relatos aqui recolhidos estimulante, porque me parece conferir às narrativas uma certa força de evidência. É possível ouvir a voz por detrás das palavras, uma voz tocada pelo corpo e que abre um espaço de conhecimento fora do comum.

4.3. Praticar a diferença

Esta segunda parte do capítulo consiste numa síntese do trabalho realizado nos três últimos anos, no contexto dos cursos de movimento da licenciatura e mestrado na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde tenho explorado a presença como toque do corpo, também à luz da noção de diferença.

Uma das ferramentas principais desta exploração tem sido a noção de "espaço da relação", que defino como o espaço que emerge do contacto, mesmo à distância, dos corpos em presença. É essencial considerar este espaço do ponto de vista intensivo, isto é, não tanto a partir daquilo que poderia significar pela forma e pela posição dos corpos no espaço em cada momento, mas antes como um campo de forças, uma atmosfera, um ambiente, gerado pelo contacto dos corpos, inclusive inconscientemente. É a partir do

reconhecimento deste campo que temos abordado o toque do corpo na palavra em movimento. No meu trabalho, a palavra, antes de se referir a um texto, é movimento, movimento do contacto. No contexto da relação pedagógica na ESTC, esta maneira de abordar a palavra tem sido essencial para a clarificação e a integração, por parte dos intérpretes, dos aspetos mais sensíveis, "subjetivos", do movimento e da presença como diferença. Trabalhar a palavra no espaço da relação tem significado trabalhar o movimento no corpo.

A descrição deste segundo contexto de pesquisa articula-se em duas partes: a primeira diz respeito a um certo trabalho prévio sobre o peso e algumas considerações técnicas sobre a palavra como toque do corpo; a segunda parte é uma reflexão ligada à prática da presença como diferença, com base em descrições dos intérpretes na primeira pessoa.

4.3.1. Práticas prévias

4.3.1.1. Peso

A técnica corporal aborda em primeiro lugar a relação com o peso e com o chão, com o volume do corpo em movimento, com os esquemas primários de coordenação motora. O trabalho desenvolve-se a partir de exercícios procedentes de distintas técnicas do corpo, estudados, primeiro de forma isolada, e depois em sequência, de forma improvisada ou através de partituras compostas previamente. Em geral, trata-se de uma lógica muito próxima da que guiava, nos primeiros tempos, o trabalho de preparação do intérprete de Jerzy Grotowski, e em seguida o de Eugenio Barba, em que os exercícios eram encarados dramaturgicamente, em termos de ação real, como “formas-força” que permitiam ao intérprete captar a lógica intensiva da ação orgânica.⁴⁹⁹ O trabalho aborda essencialmente a relação do corpo com o peso. Começa-se pelos pés. Abrem-se as articulações do pé, dilata-se o espaço da sua aderência. Em seguida, prolonga-se a qualidade do apoio do pé no chão a todo o corpo. Procura-se uma relação *tensa* do corpo com o chão, uma relação dinâmica, plástica com a força da gravidade. Dobrar os joelhos é um dos gestos-chave do processo. Dobrar os joelhos é pesar; acolher o peso é acolher o futuro; acolher o peso

⁴⁹⁹ Barba, E. (1997). “Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell’attore”. De Marinis, M. (Ed.) *Drammaturgia dell’attore*. Bologna: I Quaderni del Battello Ebbro. (pp. 11-18).

é desejar. O trabalho tem por objetivo abrir zonas menos móveis do ponto de vista motor e perceptivo. No início, um dos aspetos mais evidentes diz respeito à simetria do movimento. Um passo, depois outro, esse movimento ritma a nossa relação habitual com a gravidade. É uma espécie de balançar, um vai e vem em volta do eixo central, que reencontramos também no movimento maior. Observei nos intérpretes a tendência-reflexo em compensar constantemente qualquer movimento no espaço por um movimento de regresso “a casa”, ao centro. A partir do momento em que fazem um movimento em frente, por exemplo, têm como que necessidade de compensar voltando atrás. O mesmo acontece com a esquerda e a direita. É evidente que o facto de não voltar a trazer o movimento ao centro gera confrontações que vão além da mera relação técnica com o movimento e que dizem respeito à estrutura perceptiva e motora profunda do intérprete. A própria ideia de seguir e procurar um “novo centro fora do centro”, em vez de voltar ao ponto de onde começou, desafia fortemente o intérprete. Ao realizar o mesmo trabalho de improvisação com os olhos fechados, certas dimensões da relação com o peso e com o movimento, normalmente insensíveis, tornam-se mais perceptíveis. Tornamo-nos mais atentos aos efeitos das pausas sobre o movimento e do movimento sobre as pausas. As pausas vibram, uma iminência anima-as a partir do interior; o movimento vem dessa pausa e parece integrá-la no seu desenvolvimento. Ou seja, a partir de um determinado momento, o intérprete parece integrar o silêncio, a própria imobilidade, no movimento e vice-versa. Movimento e imobilidade afetam-se e suscitam-se reciprocamente. Quando o tempo é adequado para alguém, sente-se que o seu movimento tem uma qualidade real, atual, não introvertida, como se ele estivesse de olhos abertos. Por vezes, em alguns intérpretes, os movimentos mais lentos são sentidos como muito rápidos pela riqueza das micro-variações e das micro-atualizações que alimentam a relação em tempo real. De olhos fechados, os intérpretes “encaram” de outro modo as dificuldades encontradas de olhos abertos, nomeadamente no que diz respeito à simetria, à distância perceptiva com o chão, e muito em particular, à sensação do peso como suporte de uma determinada disposição em agir. De olhos fechados, o peso parece também configurar o lugar onde se *gesta* o movimento que vai surgir. O movimento começa no lugar onde eu peso. A pausa pesa, e é isso que a torna viva, dinâmica. De olhos fechados, essa sensação assume um carácter ativo, ou melhor, prospetivo: o movimento tem a medida do meu peso. O lugar

onde nos sentimos pesar é também o lugar onde sentir o que se pode fazer. “A relação com o peso, quer dizer com a gravidade, já contém uma disposição, um projeto sobre o mundo”⁵⁰⁰ afirma Godard. Não sentimos simplesmente o peso, mas, de maneira mais complexa, sentimos uma certa qualidade e quantidade de esforço. Sentir-se pesar é ter, no instante, uma medida tónica, dinâmica, espacial, uma prospeção dos contornos qualitativos do movimento seguinte. Neste sentido, qualquer pequena mudança de apoio implica uma reconfiguração das relações de forças e, portanto, das projeções virtuais da ação no espaço.

4.3.1.2. A palavra e o toque

Trata-se de sentir, na relação com a palavra, uma certa qualidade de contacto para além das intenções que o intérprete já fixou para a dizer. Trata-se de tocar, tocar como uma mão o pode fazer. Trata-se de reconhecer este gesto que anima, desde o interior, o espaço que está entre as palavras. Por vezes, peço a alguém do grupo para dizer algo, apenas para o ouvir responder e para identificar essa qualidade de contacto que anima inconscientemente o gesto vocal. Eu pergunto, ele responde, e responde em contacto; ele responde-me a partir do lugar em que se encontra, e o seu gesto está naturalmente adaptado ao espaço e à relação. O seu gesto vocal é feito do movimento que lhe permite tocar-me. Ele mobiliza vocalmente uma projeção. Como para os ideogramas do calígrafo chinês descrito por Billeter⁵⁰¹, como para os pictogramas de Michaux⁵⁰², o intérprete mobiliza-se espacialmente. Objetividade e subjetividade cruzam-se, espaço interno e espaço objetivo respondem um ao outro, propagam-se um no outro. É o “espaço da relação”. O sentido dos exercícios é praticar esta abertura em consciência. As palavras tocam porque falar é um modo de escutar. Falar, mesmo antes de dizer, é perceber. É ao falar que eu vou testar a cada instante a continuidade do contacto, a sua textura, as suas flutuações, a sua intensidade. É preciso agir para sentir. Tocar e escutar, a palavra move-se entre estes dois gestos. Enfrentamos um dos múltiplos quiasmas perceptivos que alimentam a expe-

⁵⁰⁰ Godard, H. (1995). “Le geste et sa perception”. *La danse au XXe siècle*. Michel M. e Ginot I. Paris: Ed. Bordas. (pp. 236-237).

⁵⁰¹ Billeter, J. F. (1989). *L'art chinois de l'écriture*. Paris: Ed. d'Art Albert Skira.

⁵⁰² Michaux, H. (1984) [1951]. *Mouvements. Soixante-quatre dessin. Un poème. Une postface*. Paris: Gallimard.

riência criadora do intérprete. Dizer palavras que escutam é *enactar*. Falar, esse gesto tão afirmativo, contém em si uma abertura passiva, recetiva. Ao falar, escuto. Acima de qualquer ação real, existe um gesto fundamental, e sempre o mesmo: tocar. Não interessa se é pelo movimento do corpo ou pela voz: tocar, sentir-se nos outros.

4.3.2. Práticas

4.3.2.1. “*Eu vejo-vos*”

O intérprete escolhe um lugar em cena onde sente que pode dizer “*Eu vejo-vos*”. Em seguida, ele escolhe um outro lugar onde sente que pode dizer a mesma coisa, de um modo um pouco diferente. É importante sublinhar isso: um outro lugar onde ele sente o contacto com a mesma evidência sentida no primeiro lugar, de um modo um pouco diferente. Sentir a diferença é muito mais importante do que sentir simplesmente uma mudança de posicionamento. O contacto no novo lugar apenas *difere* do anterior, quer dizer, ele não é totalmente novo. Trata-se de observar como o intérprete se desloca no espaço reconhecendo o novo lugar. À medida que o trabalho se vai desenvolvendo, a deslocação torna-se cada vez mais densa e rica. O intérprete torna-se cada vez mais atento às flutuações da ambiência que envolvem as suas deslocações no espaço. A distância objetiva entre os diferentes lugares de contacto começa a diminuir. Ou seja, ele começa a necessitar de cada vez menos espaço (e de tempo) para sentir a mudança. A partir do momento em que reconhecemos a modulação tónica que anuncia o contacto e, portanto, o reconhecimento de um novo lugar de onde imaginar dizer “*eu vejo-vos*”, o trabalho torna-se cada vez mais contínuo, até ao momento em que o trajeto alimenta a percepção de uma sucessão ininterrupta de mudanças, de momentos de presença que diferem deles mesmos a cada instante, mesmo na imobilidade. Este outro aspeto é importante. Sentir como esta flutuação que o intérprete começa a sentir com a deslocação se torna cada vez mais consistente e perceptível, mesmo sem necessidade de se deslocar. O que é essencial aqui é reconhecer a dinâmica emergente do contacto, os seus tempos, a sua intensidade. Trata-se de reconhecer como se abre em cada um o processo que liga as adaptações cognitivas à sensorialidade.

O mesmo trabalho é também retomado em duo ou em trio. Numa outra fase, o mesmo dispositivo é abordado, incidindo na relação entre os intérpretes. Nesse sentido, escolhe-se uma frase ou simplesmente um eixo temático em volta do qual se faz ressoar o trabalho de improvisação.

4.3.2.2. A mão, o rosto

A imagina uma frase. B toca o rosto de A, alternando movimento e pausa. B diz a frase cada vez que sente o espaço da relação mudar.

É um exercício que permite fazer uma dupla experiência: por um lado, a da diferença sem significado; por outro, aquela, paradoxal, de um gesto real desligado das suas significações usuais. Trata-se, sobretudo no início, de não ficar ligado aos significados dos nossos gestos quotidianos. Neste exercício, não penso que esta é a minha mão e que estou a tocar um rosto. As mãos sobre o rosto, evidentemente, têm um poder simbólico enorme. Uma multiplicidade de imagens atravessa a nossa mente quando começamos o trabalho. Mas precisamos de um esforço de suspensão para não cair na armadilha da primeira imagem. Pressupomos, à partida, que não vamos deslocar as mãos sobre o rosto do colega desenhando expressões como numa pantomima. Nesta prática, o movimento das mãos move-se por cima das imagens que elas possam eventualmente evocar. Se eu tiver as mãos juntas, isso não quer dizer que estou a rezar. Não digo que a força simbólica dos gestos do corpo fique de repente apagada. Não digo que em termos de ressonância pessoal, deslocar a mão direita sobre o rosto seja idêntico a deslocar o peso do corpo da perna direita para a esquerda. As sensações vividas serão seguramente diferentes, e diferentes para cada intérprete, e diferentes ainda para cada intérprete cada vez que ele repete a experiência. Digo, portanto, que esta carga interior não se apaga, mas começa a circular por outras vias, por outros canais, a abrir-se a novas associações e a ganhar uma nova amplitude. O que rege a deslocação das mãos no rosto é a percepção da mudança do espaço da relação. Como para o exercício evocado anteriormente, é a percepção da mudança que dá ritmo, literalmente, à deslocação das mãos sobre o rosto e que as detém em cada nova diferença. O mesmo acontece para quem diz a frase.

Em seguida, abre-se o trabalho também ao espaço.

4.3.2.3. Coro

O exercício situa-se na continuidade do anterior em que A diz a frase, sempre a mesma, cada vez que sente o espaço da relação mudar conforme o toque de B. Neste trabalho, um coro de intérpretes move-se à volta de um que diz a sua frase cada vez que sente o contacto mudar. O coro desloca-se, “diferindo” a sua posição. O coro move-se no espaço como os dedos da mão sobre o rosto. A qualidade da deslocação é essencial e pouco evidente no início. Deslocar-se sem inferir nenhum significado, mas procurando reencontrar a mesma qualidade de deslocação das mãos sobre o rosto: aqui, o coro deve agir diferindo o espaço da relação sem o confundir com o plano do significado. No trabalho, estes dois níveis distinguem-se muito claramente. Quando o espaço do coro é traduzido pelo intérprete em termos narrativos, o seu gesto vocal também parece responder a uma necessidade de ordem lógica, explicativa, em vez de sensível. O intérprete projeta um significado: o que pode significar esta posição? Este espaço, quer dizer o quê? O intérprete olha para o espaço e sobrepõe-lhe uma narrativa plausível. Ele lê narrativamente o espaço. Muitas vezes, sem se aperceber, ele desloca-se do plano das forças para o plano do significado. Mas, neste exercício, o movimento do coro quer apenas mover o espaço do contacto; ele não quer significar nada. Para o intérprete, trata-se de captar esse nível. O coro que se desloca não quer significar algo de novo, quer simplesmente tornar a diferença mais perceptível.

A este propósito, uma intérprete levantava uma questão interessante: sinto o impulso emergir, dizia, sinto o espaço da minha frase aderir progressivamente ao espaço do coro, mas quando começo a falar, sinto uma espécie de atraso entre o impulso sentido corporalmente e o gesto que o realiza no espaço. Um atraso entre o momento em que o espaço da frase se configura intimamente e se propaga virtualmente em toda a sua potência e o momento da sua atualização concreta: tenho a sensação de perder o momento, dizia ela. É evidente que o virtual não é imaginário, ele é sentido concretamente ao nível do impulso. Mas este atraso existe. Este atraso é o diferir. Um atraso que, entre outras coisas, parece muito próximo da *différance* derridiana, que designa a impossibilidade da coincidência da presença de si em si com o ato pelo qual essa presença se manifesta: uma diferença entre a ação e a sua origem. Ela chega mesmo a sentir plenamente o gesto da frase,

a sua textura sonora, mas no momento de a dizer, parece escapar-lhe. Isto, porque o gesto de dizer a frase não está separado do plano da diferença. Para o intérprete, é essencial manter-se aberto à mudança, também durante o ato de dizer a frase. Quando começa a dizer, ele está, não só a atualizar uma mudança, como também a alimentar o movimento da diferença. O gesto de dizer opera da mesma maneira que o movimento do coro. O gesto de dizer a frase deve ser encarado como um gesto em devir, um gesto sensível a si mesmo, um gesto, portanto, destinado a diferir dele mesmo na ação. As forças escutam, sentem: as forças pensam. É o próprio gesto de dizer que afeta a cada instante a relação com a frase. O que o move acima dos significados possíveis é a sua maneira de restabelecer, a cada instante, o contacto com o espaço da relação. A frase não fixa o momento, mas participa ela mesma do movimento da relação: ela renova o contacto.

4.3.2.4. Pausa

“Sinto que *isto* muda - dizia a intérprete - tinha vontade de parar, de parar o movimento para o sentir melhor, para ter um tempo para me ligar à mudança; sinto o impulso emergir e em seguida escapa-me, sinto o momento passar.” Uma sensação de rutura, de separação, parece caracterizar a relação entre os dois planos do gesto, como se a mudança de escala, a passagem em consciência do virtual para o objetivo, comportasse um gesto interno de “preenchimento” difícil de identificar imediatamente; a palavra dita parece não ter o mesmo vigor, justeza, amplitude, a mesma força de evidência do gesto vocal sentido virtualmente. Nesta fase, para dar tempo ao intérprete de sentir a ligação com a mudança, pode ser útil inverter o processo e trabalhar a partir da imobilidade. Pede-se ao intérprete para fazer movimentos muito simples e para parar cada vez que sente o espaço da relação mudar. Ele não fala, simplesmente para quando sente a modulação do espaço da relação. A mudança é atualizada por uma pausa, um “ponto de apoio”. A própria relação com o movimento parece mudar de sentido: a ideia do movimento como deslocação no espaço já não faz sentido aqui. As hierarquias anatómicas também desaparecem. Cada pequeno movimento, mesmo no lugar, move o espaço da relação; todo o pequeno movimento é um movimento do corpo inteiro. Um movimento da mão não é mais eficaz, em termos de mudança, do que um movimento ínfimo do cotovelo. Aqui, o mo-

vimento não desloca o corpo, não tem de produzir um sinal ou significar alguma coisa; ele visa produzir e captar uma mudança, uma diferença. É uma alteração de plano importante.

É possível que neste movimento resida a gênese da emergência criadora. A mudança como primeiro sinal da emergência de sentido. Não identifico o estado criador apenas com a emergência de ideias novas: mesmo antes disso, ele caracteriza-se, a meu ver, com a capacidade de captar mudanças, de captar o movimento do movimento, captar o “isto muda”. Isso constitui, do meu ponto de vista, o nível subjacente da emergência criadora: é fazer da mudança um encontro.

4.3.2.5. “O espaço da frase”

Nas práticas descritas, ao trabalhar com uma frase, fixa-se também uma intenção de base. A intenção serve como referência para reconhecer as modulações do espaço de contacto. Durante o trabalho, é preciso ter cuidado para não confundir as flutuações do espaço do contacto com as flutuações da intenção da frase. O espaço da relação está perpetuamente em movimento. A sintonia é constantemente atualizada, mesmo inconscientemente, em função das flutuações do espaço de contacto. A intenção da frase orienta a percepção das flutuações. A intenção é estável e porosa. A sua estabilidade guia e amplia a escuta das flutuações do espaço do contacto; ao mesmo tempo, esse espaço penetra a intenção, atualizando a sua estabilidade: também a estabilidade *difere*. É assim que dois polos se afetam um ao outro, determinando a evolutividade do que também nomeio o “espaço da frase”.

Para dar aos intérpretes uma imagem desta relação, eu desenho uma linha curva fechada, irregular, com dois pontos no meio, e em baixo, a palavra *rosto*. Em seguida, vou mudando sucessivamente de lugar os pontos no interior da forma curva. A palavra *rosto* cria um polo, um ponto de fuga, para o qual a forma com os dois pontos no meio se dirige. É graças à estabilidade desse polo, que eu posso reconhecer estados do rosto diferentes, ou melhor, as diferentes possibilidades de rosto que emergem de cada vez, em função da forma da linha curva e da posição dos pontos no interior. A partir do momento em que a ligação entre intenção e imagem se torna mais imediata, qualquer pequena variação entre

os elementos da imagem – contorno e pontos – determina o encontro com um novo rosto possível, mesmo quando isso possa parecer inconcebível.

A relação entre a figura circular, os dois pontos e esse polo, reproduz a relação que existe entre o espaço do contacto e a intenção da frase. A palavra *rosto* é equivalente à intenção da frase. A relação entre o contorno circular e os dois pontos é o espaço do contacto, o espaço do toque, o espaço dos sentidos a trabalhar em rede. Da mesma forma que as configurações infinitas dos pontos no interior da linha circular expressam inúmeras representações de rostos possíveis, as flutuações intensivas do contacto podem levar à descoberta de sonoridades da frase à partida inconcebíveis. Quer dizer, sonoridades que ultrapassam o espectro de sonoridades que associo automaticamente a determinada intenção. No espaço da frase, a intenção pode estender-se muito além dos sons aos quais ela parece pertencer; ao mesmo tempo, a percepção das modulações energéticas do espaço de contacto intensificam-se pela existência de uma intenção. É essencial guardar a intenção da frase quando o seu espaço energético está a mudar; a frase flutua para um novo espaço intensivo, uma nova configuração energética, que estende o som da intenção, o empurra para longe dos contornos que conhece. Sem intenção não podemos fazer a experiência dessa flexibilidade, não conseguimos captar a diferença.

O que acabámos de dizer sobre a palavra diz diretamente respeito ao movimento. De facto, é ao trabalhar a palavra como toque do corpo, que alguns aspetos da relação com o movimento – a sua dimensão impressiva, a relação entre o sensível e o sentido – ficaram mais claros para a maior parte dos intérpretes.

Ao nível do movimento, o espaço das configurações percebidas como incoerentes, instáveis, indefinidas, é o “espaço das transições”. Nos momentos da passagem de uma posição a outra trata-se de abrir a percepção do intérprete à mudança no momento em que ela se produz. Muitas vezes, os espaços das transições a que me refiro permanecem despercebidos. Normalmente, eles são absorvidos pelas formas que estão a separar. Para tentar penetrar as transições, podemos agir sobre o tempo do movimento. Quando é difícil pensar em termos de pequenos movimentos, podemos começar a pensar em termos de pequenas durações. Deslocar o tempo, não o corpo. A partir do momento em que se aprende a dizer *sim* ao que ainda não foi desenhado, ao que ainda não corresponde a uma

imagem distinta na minha consciência, a uma forma que ainda não conheço, começo a estabelecer com o corpo em movimento uma nova relação de conhecimento.

4.3.2.6. Arbitrariedade

No trabalho com a pausa, os movimentos devem ser arbitrários. No campo subtil das pequenas mudanças, é essencial fazer movimentos que não correspondem a nada, que não designam nada, que não concretizam nenhuma imagem em ação. Os gestos devem ser movimentos simples, pequenos, deslocações com o único objetivo de acompanhar o movimento da escuta. A geometria e a articulação, num primeiro momento, podem ajudar. Trata-se verdadeiramente de mover uma pequena parte do corpo, apoiando-se na ideia da articulação e não mais que isso. Trata-se de desligar tanto quanto possível o movimento do desejo de significar. Mas, o que é mover-se sem imagem? Mover-se sem imagem não quer dizer mover-se sem intenção: neste exercício, por exemplo, o movimento é alimentado por uma intenção precisa: captar as mudanças. É uma relação inversa da habitual onde o movimento move a escuta e não o corpo. É essa intenção que move o movimento sem significado. O facto de fazer movimentos arbitrários, incompletos, tem como objetivo deixar a mudança acontecer antes de qualquer significado. Pouco a pouco, o intérprete desenvolve uma certa sensibilidade face às qualidades subtis que colocam o movimento da presença constantemente “em transição”.

4.3.2.7. Microscopia

As nossas salas na Escola estão equipadas com lâmpadas ditas “de descarga” que demoram mais ou menos um minuto para iluminar completamente a sala. Durante esse tempo, é interessante sentir os diferentes níveis de luminosidade que se sucedem continuamente, enquanto as lâmpadas aquecem. Passamos de momentos de ligação, nos quais temos a impressão de captar claramente a mudança de luminosidade, para outros momentos, mais opacos, indistintos, nos quais temos a impressão de esperar algo “que ainda se está a compor”. Uma espécie de respiração da atenção parece acompanhar o aquecimento progressivo das lâmpadas. Ao mesmo tempo, não decidimos os momentos de contacto,

os momentos em que sentimos que há mudança. Acho isso interessante. Uma reciprocidade estranha parece unir continuidade e articulação. Dispomo-nos a acolher as mudanças, mas não conseguimos decidir quando se vão produzir. A partir do momento em que nos dispomos a reconhecer as mudanças de luminosidade, nasce um elo entre o devir-luz da lâmpada e a respiração da atenção. Por um lado, o aquecimento da lâmpada é contínuo, regulado mecanicamente, portanto impercetível. Por outro lado, o reconhecimento do devir da luminosidade da sala é um facto que me diz respeito perceptivamente e que responde aos ritmos da minha atenção. Fiz esse exercício com os estudantes. Pedi-lhes para repararem nas mudanças de luminosidade da sala durante o tempo de aquecimento das lâmpadas. Também lhes pedi várias vezes para fecharem os olhos e abri-los alguns segundos depois. Via nos seus rostos o espanto pelo facto de conseguirem captar inúmeras mudanças no espaço de um único minuto de escuta atenta.

4.3.2.8. *Sim - não*

A pares, um toca o outro permanecendo em contacto. O primeiro toca, dizendo internamente *sim*, o outro toca, dizendo internamente *não*. Cada toque faz-se a partir da ressonância suscitada pelo toque do outro. Por outras palavras, cada toque reconfigura o espaço da relação e o toque que segue surge desta mudança. Quando o outro toca, produz-se algo como uma aceleração, um desejo/urgência de reagir imediatamente. É preciso acolher a pausa sem ideias. Escutar como a pausa se orienta, como progressivamente toma uma direção, uma tendência, um “sentido”. É essencial reconhecer esta primeira fase de latência, na qual a escuta parece não captar nada de concreto, algo tangível em que se apoiar. É preciso permanecermos abertos a uma intuição que se sabe que vai emergir, mas sem saber quando, nem como, ou com que intensidade. Na microscopia, o *quando* e o *como* coincidem; o quando, a força e a forma co-emergem. Em seguida, continua-se sem mudar demasiado a posição de contacto: escutar como todo o corpo converge em direção ao corpo pequeno, a um detalhe. Escutar como essa passagem acontece no corpo: como o punho diz *não*, como o dedo que está a tocar os cabelos, diz *sim*. Afastamo-nos progressivamente do quotidiano, do lugar onde o gesto do *não* se desenvolve normalmente no sentido da recusa ou de uma oposição, e o do *sim* no sentido da aproxi-

mação, de ir ao encontro de, para entrar no campo impulsivo das forças; no campo imediato do contacto, novas formas-forças emergem com uma coerência e pertinência inconcebíveis *a priori*. Passamos da fotografia à pintura, da escrita à arte da caligrafia. A mudança de escala percetiva dá uma nova consistência às transações, às passagens entre os movimentos. Os interstícios, os espaçamentos entre uma forma e outra, tornam-se mais consistentes, menos automáticos. O movimento de todo o corpo pode estar num gesto muito subtil e quase invisível. Na microscopia, não só a amplitude do gesto, mas também a tensão entre polaridades opostas, parece diluir-se. O gesto que nasce como *não*, será *não* mesmo quando em termos da forma ele parece aproximar-se mais do *sim*. Se a escala do movimento mudar, se o contacto diz respeito à mão de um e ao peito do outro, o espaço do *não* e do *sim* adapta-se de algum modo, não só à escala, mas também às possibilidades de movimento das partes em jogo. Como é que o pescoço recebe e move o *sim* ou o *não*? Quero dizer que, na mudança da escala, as polaridades parecem desvanecer-se: já não existe direita nem esquerda... No espaço intensivo das forças, a “separação” é apenas uma das possibilidades do *não*, e não a sua única forma-força. Poderíamos também dizer deste modo: na mudança da escala, assistimos a uma espécie de inversão da relação com o *não* e o *sim*. Assistimos a uma adesão do *sim* ou do *não* ao movimento, e não o contrário. Os *não* e os *sim* que emergem são, ao mesmo tempo, os *sim* ou *não* possíveis, e resultam justamente de uma adesão da palavra ao movimento que emerge. É a palavra que se deita sobre o movimento, que toma a força-forma do movimento. Neste sentido, a polaridade *não – sim* é interessante para iniciar o exercício, mas na microscopia a relação abre-se a uma troca mais complexa. Mudar de escala é fazer a experiência desta ligação particular da palavra ao movimento. É nesta adesão que encontramos o *sim*, o *sim* sempre presente, mesmo no *não*. É possível introduzir variantes com o objetivo de saturar a microscopia: trabalhar, por exemplo, apenas com as mãos sem mudar a posição do contacto. Trata-se de levar os intérpretes a reconhecer os “primeiros planos” da relação, de descobrir o gosto da amplificação através da redução. Da mesma forma em que passamos do corpo à mão, passa-se aqui da mão aos dedos, até ao mais pequeno ainda, a pressão, a tonicidade, o tempo do toque. No pequeno, extremamente pequeno, o tempo também é movimento. No extremamente pequeno, o movimento e a imobilidade não se opõem. Passamos de uma ideia espacial do movimento como

deslocação, para uma ideia dinâmica de mudança no tempo. No entanto, é necessário lembrar que, na microscopia, é o grito e não apenas o sussurro o que está a ser trabalhado.

4.3.2.9. O *sim* e a diferença

A sintonia procura-se “por contraste”; o gesto de comparar tem o poder de ativar a escuta sobre o contexto no qual estamos imersos. O que é interessante para o intérprete é reconhecer a qualidade tónica que acompanha esta modulação da escuta. A diferença não é uma mudança simples. Captar a diferença quer dizer captar o “durante”. Nesse sentido, sentir a diferença é perceber, ao mesmo tempo, a mudança e a permanência, a flutuação e a invariância na flutuação. A diferença é flutuação na continuidade.

Quando o intérprete começa a reconhecer este movimento, sente a passagem de uma relação de avaliação contínua do que faz, a um estado de adesão sem correção ao movimento. Não escolhe o melhor futuro para o movimento, mas de algum modo é apanhado, invadido, pelo futuro. Começa a sentir que existe algo mais poderoso por detrás e acima da escolha certa. Inicia uma convivência positiva com uma certa arbitrariedade do movimento. Sente, evidentemente, que apoiar a sua mão aberta sobre a mesa é diferente de apoiar de dedos fechados, mas, nos dois casos, o futuro invade-o de forma diferente, claro, mas sempre “única” a partir da perspectiva de um futuro que não para. Dizer *sim* ao futuro, não significa pôr em causa os próprios princípios e convicções, antes pelo contrário. Esse *sim* é escapar à ilusão das escolhas corretas, é cultivar o acolhimento do futuro como mudança, é desejar, é viver.

4.3.3. As palavras dos intérpretes ⁵⁰³

1. Praticar a diferença

Uma intérprete refere-se ao exercício do toque sobre o rosto; ela fala do prazer sentido durante o trabalho e da dificuldade em conciliar este prazer com o sentido da frase - “não me toques” - porque o que ela queria era precisamente ser tocada. Disse-lhe que a frase escolhida vivia precisamente do toque. Não era o resultado de uma negociação, de um conflito psicológico, mas de uma convivência com essa potência sensível. Uma coisa é a frase e o que ela significa; outra coisa é o desejo de a dizer. Neste sentido, o toque age sobre o desejo, sobre o que desencadeia o gesto de dizer, independentemente do significado. Isso não quer dizer desligar-se deliberadamente do sentido da frase ou da intenção que ela gera. Insisto neste ponto: a intenção da frase é essencial para sentir melhor as flutuações do espaço da frase. Ela tem que se abrir progressivamente à força que a impulsiona, que a transforma, que a atualiza. O trabalho não começa pelo significado da frase; o significado move-se de forma demasiado previsível em relação à potência criadora da diferença.

Outra intérprete refere precisamente a percepção da mudança que, com este exercício, se tornava finalmente mais clara:

Foi incrível como eu sentia com muito mais clareza as mudanças neste exercício que em todos os outros que nós já fizemos até agora. Não é que eu me esquecesse da frase, ou seja, a emoção de dizer de uma maneira diferente mantinha-se, simplesmente eu já nem sequer verbalizava mentalmente a frase, o seja, sentia apenas... era como se alguém tivesse o poder de alterar com as mãos dela o meu estado de espírito e que eu sentisse realmente as diferenças. Mas já nem sequer estava a associar à frase... E de repente: ah não, tenho que dizer a frase.

Quase todos os estudantes começam a distinguir a diferença da simples mudança de posição. Sentem a mudança no espaço da frase graças à intenção. Além disso, na diferença existe “algo que fica”, que continua diferindo. Como dizia anteriormente, a diferença também é alimentada por uma certa invariância. Como se uma certa resistência, uma continuidade de estado, alimentasse o movimento diferencial. A diferença não é só mo-

⁵⁰³ Estes últimos testemunhos referem-se ao trabalho realizado com os estudantes da licenciatura entre outubro e dezembro de 2013 na ESTC. Trata-se de testemunhos gravados no final das sessões de trabalho. Os registos das gravações estão arquivados no acervo da pesquisa do autor deste estudo.

vimento, é movimento mais invariância. É por essa resistência que a diferença acontece. Diferir é muito mais que mover-se, é viver. Outra intérprete:

Como se a frase ganhasse mais um sentido... de espessura e de volume. É uma coisa que se pode moldar. E o que muda é a nossa relação com a frase. (...) Um trabalho de proximidade ou afastamento, de espessura, de alargar, de tornar mais pequeno. É como se... já não é um trabalho de emoção, a frase já não carrega... emoção, não é emoção, é outra coisa, é uma relação interna com a frase, e isto é muito mais...

O facto de que, por vezes, não conseguimos atribuir à mudança uma intenção concreta, parece-me muito interessante. Por vezes, uma tensão instaura-se entre a evidência da mudança e uma certa indefinição da intenção da frase. Sentimos claramente a mudança do espaço da frase, mas essa mudança não tem uma “sonoridade” imediatamente reconhecível. A diferença faz emergir um espaço com uma sonoridade intermédia, estranha, híbrida, possível, mas em parte desconhecida. É particularmente interessante observar o que se passa, quando especificamos ulteriormente a intenção com uma didascália, como por exemplo “não me toques” (*irritada*). Ao trabalhar o contacto com esta intenção específica, faremos provavelmente a experiência da extraordinária flexibilidade do espaço da frase, assim como da admirável força de adesão da intenção às múltiplas flutuações do espaço da relação. Paradoxalmente, quanto mais a relação com a frase é ajustada, maior será a sua flexibilidade às flutuações do espaço do contacto. A precisão intensifica a plasticidade da frase. Outro intérprete:

Eu não tinha a noção se a minha frase mudava... pela cabeça ou era pelo toque; porque eu não sei se eu mudava a frase conforme o toque da mão. Do nada, aparecia outra... E muitas vezes também me perdia porque pensava noutra coisa, outros pensamentos... Então voltava outra vez a frase... Só que eu não sei, será que isto é psicológico ou é mesmo o toque que funciona? Não sei, não tenho a noção.

Nos primeiros tempos, o toque clarifica o trabalho. Mas uma vez reconhecido, podemos nos aperceber também desse movimento sem o toque “exterior”.

Um outro intérprete, na sequência do que dizia o seu colega anteriormente, repara na diferença com outros exercícios que tentam precisamente abrir a relação com o texto através de um trabalho de exaustão, com o objetivo de desfazer resistências:

“Eu poderia estar aqui a dizer a mesma frase muitas vezes, então consigo encontrar muitos sentidos. Mas é psicológico... é pela minha cabeça. Isto é diferente.”

Às vezes dou o exemplo de alguém que quer perguntar algo a outro. Não o pode fazer no momento em que pretende (o outro está ao telefone) e tem de esperar uns segundos. Sem se dar conta, o tempo de espera vai mudar o impulso que move a pergunta. Mais precisamente: o tempo de pausa não muda a questão mas sim o impulso que a põe em contacto com o espaço da relação. Dito de outra forma, a pergunta não muda, e mais do que isso, para precisamente se manter fiel à intenção inicial, à urgência que a faz emergir, atualiza-se, aderindo às flutuações do contacto. O contacto é uma espécie de invariante em movimento. Dizíamos anteriormente: falar é tocar. Não falamos para ser escutados, ou melhor: o desejo ou a necessidade de ser escutado não chega na relação. A ligação que sustenta a relação não é sonora, é háptica. Ao falar, estamos em ligação com o toque por detrás de cada palavra que existe para testar o contacto com o outro, em tempo real. Durante o tempo de pausa, a questão não muda, mas para se manter fiel à sua intenção, reconfigura-se em termos de pré-movimento. É um contacto que procuramos pré-reflexivamente. Compreendemos então que a comunicação verbal não é uma questão de volume. Falar mais alto não assegura o contacto. A ligação a que me refiro está relacionada com o toque e é muito interessante observar o repertório infinito de pequenos gestos internos de adaptação que cada um emprega a cada instante sem se aperceber, para assegurar a sintonia com o outro. O contacto antecipa a informação; é pelo contacto que compreendemos as situações da relação, é através desses gestos íntimos de captura da sintonia que nos apercebemos das distâncias ou das proximidades subjetivas que definem a nossa relação com os diferentes contextos nos quais estamos imersos:

Eu senti que até a nível físico estava a ter muito efeito. Eu senti que a M. estava a moldar a minha cara e que depois, quando ela parava, a frase começava a ser dita de uma determinada maneira em loop, até que se esbatia. E é engraçado, quando ela ia- se esbatendo e acabava, era logo no momento em que a M. começava outra vez outro movimento, era quase como se a frase adivinhasse o tempo que a M. ia ficar, só que a M. ficou tempos diferentes, então era impossível.

As palavras desta intérprete merecem um breve comentário. Primeiro, a sua técnica. Ela diz, eu repito a frase em *loop* até ao momento em que ela começa a coincidir com a mudança. É a técnica dela. A minha indicação é a de dizer a frase quando sentimos a mudança, mas ela começa antes. Ela repete a frase e, em determinado momento, sente emergir a sintonia. Ao realizar isso, ela “enche” com a frase um espaço de latência, o espaço de regulação da relação que seria melhor não ocupar com a ação. Este momento inicial de cada sequência, em que nada de tangível parece emergir, abre o processo de sintonização. Estes primeiros instantes de vazio são muito difíceis de gerir conscientemente. O vazio é suportado apenas por um período de tempo muito curto e existe tendência em querer escapar-lhe, a procurar uma ligação noutra sítio. Começar a conhecer esse tempo de latência é começar a reconhecer a maneira como a vida sensível do corpo se articula com a nossa percepção. Em seguida, ela descreve a ligação sentida subjetivamente entre o tempo do toque e o tempo de atualização da frase. O que me parece interessante é, justamente, a sua maneira de a descrever: a frase “adivinha” a duração do tempo do toque. Ela descreve esta sintonia em termos de inversão da ordem lógica do processo:

E também senti que havia momentos em que a M. estava-me a tocar e era como se ela me estivesse a tocar lá dentro, dentro mesmo do físico, da cabeça, e quase que tocava a própria frase, porque a frase andava como que numa zona, por exemplo: numa altura em que ela me estava a tocar aqui (indica uma parte da cabeça), mas eu sentia a frase, tipo, mais aqui (indica outra parte); mas sentia assim como se ela quisesse entrar dentro da própria carne para tocar a frase que eu sentia lá dentro mas que obviamente não era palpável.

Ela descreve a dinâmica intensiva da “zona”, como espaço de agenciamento; estamos perante uma sintonia perfeita onde parece já não existir desfasamento entre o toque, o espaço da relação e o dizer.

2. Evolutividade

Neste exercício, a escuta torna-se cada vez mais sensível às manifestações sensíveis do toque. Aquele que recebe o toque, com o tempo, torna-se cada vez mais suscetível a qualquer pequeníssima deslocação das mãos sobre o seu rosto. Os impactos da diferença

tornam-se cada vez mais perceptíveis, mesmo quando a deslocação das mãos é quase imperceptível a partir do exterior. Pequenas modificações de pressão, de peso, de aderência, são suficientes para produzir impactos bem diferenciados no espaço intensivo da frase. Esse espaço torna-se cada vez mais poroso e suscetível a pequeníssimas oscilações de contacto, mesmo na imobilidade. É como se o mesmo espaço da frase descobrisse em si mesmo uma amplitude convergente, um movimento que o move e que o leva a diferir de si mesmo, incessantemente.

Por outro lado, o tempo de pausa, de construção da sintonia, parece reduzir progressivamente a sua duração. É um aspeto que me parece relacionado com a descrição do estudante que diz: “Era quase como se a frase adivinhasse o tempo que M. vai ficar”, e em seguida comenta, “era como se ela me estivesse a tocar lá dentro, dentro mesmo do físico, da cabeça, e quase que tocava a própria frase.” Em determinado momento, parece que os dois planos se tocam, respondem um ao outro, e fundem-se, como se nenhuma distância ou separação temporal e espacial existissem a partir desse momento entre eles. É um momento interessante visto que, como o indiquei anteriormente, é também um espaço em que a frase se abre a formas sonoras inéditas. É como se, nesse espaço, a palavra já não editasse o som; é o próprio movimento do espaço da relação que engendra fluxos sonoros para uma palavra sem contornos fixos. Fluxos sonoros para uma voz sem palavras, ou para palavras sem letras. A partir do momento em que a sintonia emerge, dizer a frase é um gesto que também produz efeitos, que contribui para a intensificação do espaço da frase. A frase não se apropria da diferença, mas em certa medida adere ao seu fluxo e intensifica-o. Neste campo de fusão, a percepção do corpo também se transforma. Temos como que a impressão de que a percepção se decompõe em vários pontos de vista, internos e externos, que oferecem a cada instante imagens intensivas do corpo que se interpenetram uma na outra:

Havia qualquer coisa que partia de mim e que eu entregava assim de bandeja mesmo ao E.. Logo no início, o E. estava a receber tudo... Não sei, a minha mão estava a mexer no corpo dele, a dada altura não era o corpo do E., era outra coisa qualquer (...). Porque eu fechei os olhos. Já não era o peito do E., porque o que eu estava a entregar, entrava e como que moldava o físico, foi uma coisa um bocadinho estranha. Logo desde o início, depois houve uma quebra qualquer.

A forma do corpo dilata-se, abre-se, penetrada pela matéria afetiva que os corpos em contacto segregam. No espaço desse encontro, a forma visível do corpo já não é relevante; ela opera, essencialmente, como um referente, um contorno perceptivo. A forma visível do corpo virtualiza-se, aparecendo em primeiro plano um corpo flutuante, sem forma. E o virtual é concretamente tocado:

Quando trocámos, eu sentia mesma coisa. Eu sentia que ao tocar nela, entrava na testa dela. Quando estava de olhos fechados sentia muito melhor... esqueci-me que era a M. e sentia o que tocava numa forma diferente. Mesmo a testa dela não sentia como uma testa, sentia outra coisa qualquer.

3. Reciprocidade

Mesmo trabalho sobre o toque a pares, mas em vez de uma frase, os intérpretes trabalham uma partitura de movimento fixada anteriormente e que repetem sem interrupção; as ações sucedem-se conforme as flutuações do espaço da relação, continuamente atualizado pelo toque. A primeira descrição de um dos intérpretes mostra como a existência de uma partitura de movimento, como sucede para a intenção da frase, não limita a criação, mas em contrapartida, amplia a percepção das novidades. Ele refere-se em particular à amplitude subjetiva de determinadas manifestações no decurso do imperceptível e que, neste estado de escuta atencional, ganham uma evidência surpreendente:

As mudanças que iam acontecendo consoante o toque de N., tornavam algo que estava aparentemente confinado a uma liberdade restrita e condicionada, que era a partitura em loop com uma estrutura já acabada, em qualquer coisa nova a cada segundo. Havia constantemente a sensação de novidade, de frescura, dentro dessa aparente rigidez. (...) Quando estava a ser tocado, as mudanças, mesmo sendo subtis e quase microscópicas, tomavam proporções gigantes.

Em seguida, o mesmo intérprete, no papel daquele que toca, põe em evidência o carácter projetivo do toque. É um toque que se estende para além da parte do corpo com a qual está em contacto; mas mais que isso, é um toque que prepara o acolhimento do toque. Há nesta descrição algo de muito interessante. Ele fala do toque da mão como via de passagem para um outro toque, mais amplo, o dos corpos em presença, e que se estende

além do contacto físico. Esse toque não para na pele e preenche o espaço criado pela implicação perceptiva do colega. O virtual faz-se tangível:

(...) quando me coube a mim tocar em N., talvez por ter sido eu o primeiro a ser tocado, foi-me mais fácil perceber o tipo de contacto (não me refiro só ao contacto físico) que tem que haver para criar a relação. Eu toco e crio o espaço para ela integrar o toque e se deixar ser guiada por ele. Ao mesmo tempo, é a reacção dela ao meu toque, e até a simples predisposição com que ela está, que cria o espaço que eu preencho. Há uma criação contínua. Toque - cria espaço; criação do espaço - cria o toque.

Uma inter-reciprocidade que caracteriza também a relação com a ação:

(...) havia uma inter-dependência entre os dois. O toque influencia a maneira como a partitura se vai expressar, mas, curiosamente, a partitura à medida que se vai expressando, vai influenciando o toque.

Finalmente, ele refere-se a essa potência de vida que emerge do contacto do corpo em presença e que ele descreve como algo que pode nos trazer conhecimento para além das nossas repetições e das nossas narrações habituais:

A presença parte exactamente da possibilidade de entregar a experiência à experiência e não a nós. E é essa entrega que vai criar através de nós, que nos dá toda a informação que precisamos, que nos diz a cada segundo o que é mais apropriado, sem termos que interpretar, que representar.

Uma intérprete pergunta: “Quando estamos numa contracena que suponhamos é rápida, dinâmica, como é que se mantém a qualidade de escuta que temos aqui?” É essencial não pensar neste género de exercícios como formas a aplicar em cena. Os exercícios ajudam a desenvolver uma consciência de como a atenção respira. É importante, também, distinguir a forma aparentemente lenta deste solfejo perceptivo, da sua velocidade interna. No trabalho sobre o toque e a frase, quando a sintonia está instalada, a adaptação à mudança é praticamente imediata; qualquer desfasamento entre os dois planos desaparece e esta ligação é, mais do que rápida, imediata. Na lentidão, o processo de atualização é feito em cada segundo, a grande velocidade. É preciso não associar a lentidão do movimento visível, com a velocidade interna do processo, que visa a escuta da mudança “durante” a mudança.

4. Resistências

Praticar a diferença é, em primeiro lugar, praticar o que impede a abertura perceptiva à mesma:

Há um problema que me acontece sempre que faço estes exercícios. Quando eu começo, começo a sentir uma sensação de peso, só que eu não consigo aguentar este peso. Dá-me tonturas, dá-me enjôos, e sinto sempre o corpo a fraquejar. E sinto sempre necessidade de abrir os olhos senão sinto que... é horrível. Pronto.

Aqui, e não é caso único, vemos como as resistências não se manifestam apenas em termos de uma certa insensibilidade aos movimentos subtis do corpo. Aqui as resistências são palpáveis, presentes, vivas. O que me parece curioso, mesmo se, repito, é algo que acontece regularmente, é o contraste entre a simplicidade, ou até a suavidade do gesto de tocar de olhos fechados, com a força com a qual as resistências se manifestam. Comprendemos até que ponto este tipo de práticas pode tocar profundamente os intérpretes. Embora subtis, no limiar do impercetível, é necessário que o intérprete se habitue às informações que procedem deste género de relação com o corpo. É a mesma ideia de limite, muitas vezes explorada expressivamente, mas aqui explorada no âmbito de um trabalho aparentemente suave, que à primeira vista não parece gerar confrontações violentas.

4.4. Conclusão

Neste capítulo, expus o contexto e as práticas de um laboratório sobre emergência criadora, inspirado na pedagogia perceptiva de Danis Bois, realizado com profissionais do teatro e da dança; em segundo lugar, descrevi alguns aspetos do trabalho sobre a presença, inspirado no conceito deleuziano de diferença, realizado no âmbito dos cursos de movimento na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Trata-se de contextos interligados: o primeiro constitui, em parte, a premissa pedagógica do segundo. No entanto, se na minha experiência pedagógica, estas duas abordagens estão ligadas, é verdade que no âmbito do trabalho de movimento na ESTC, a experiência do Sensível toma muitas vezes os contornos de uma informação que falta. Sei, por exemplo, que particular-

mente em relação às primeiras resistências sentidas pelos intérpretes no acesso às manifestações “insensíveis” do corpo, a experiência do movimento interno poderia constituir uma ferramenta preciosa. Porém, embora a experiência do Sensível esteja constantemente presente na minha prática pedagógica - é a experiência que me tem levado a pensar na presença como diferença, o Sensível é a ferramenta que sustenta a minha escuta na relação com o interprete - sinto que o contexto de formação dos intérpretes com quem trabalho nem sempre proporciona condições para a prática específica do movimento interno. A experiência do Sensível requer, especialmente numa primeira fase, algumas condições de experimentação, nomeadamente um tempo de exploração individual com cada praticante. Nisto reside provavelmente a dificuldade maior. Nos meus cursos, continuo a destinar algumas sessões à exploração do movimento interno. Penso que, mesmo trabalhando de uma maneira mais informativa que formativa, pode ser importante.

De alguma forma, o trabalho da presença como diferença e da palavra como toque do corpo é uma maneira de interpretar a tensão entre a necessidade de um certo trabalho sobre o corpo, e a velocidade que parece marcar cada vez mais o contexto de formação dos intérpretes que encontro quotidianamente.

Ora, descrever esta tensão parece-me importante, porque está ligada à questão central que move o nosso estudo sobre o toque e a diferença como princípios chave para uma abordagem da emergência criadora vinculada ao corpo sensível: como pensar a “abertura do corpo” na experiência de formação do intérprete? Até onde é possível levar a exploração do corpo sensível no processo criativo do intérprete? Como preservar, no âmbito da prática pedagógica, o espaço para uma certa prática percetiva, sendo que esta experiência pode expor a relação pedagógica a tempos e práticas que parecem em contradição com os tempos e as práticas da criação contemporânea?

Capítulo 5: Conclusões gerais

5.1. Potencialidade

O escritor italiano Alessandro Baricco foi procurar a conclusão do seu livro sobre a experiência e a velocidade, caminhando pela Grande Muralha da China. Vou citar as últimas linhas da sua conclusão, para uma última reflexão relacionada com a minha questão de pesquisa:

Devo concludere che camminare per sette ore sulla Grande Muraglia è il modo più esatto di camminare per sette ore rimanendo nello stesso punto. non c'è quasi divenire, e un unico gesto architettonico ti accompagna, immutabile, per chilometri, riproponendoti lo stesso taglio delle pietre, lo stesso colore delle sponde, la stessa idea di gradino, per chilometri. Ogni torre è la stessa torre, e solo la mutevole prospettiva di salite e discese ti certifica che, contro ogni apparenza, ti stai muovendo. Identica, la campagna, intorno. Quando ti sei spinto abbastanza in là da non incontrare proprio più nessuno, sorprendente ti risulta il potere ipnotico di quell'andare surreale, e i passi iniziano effettivamente ad apparirti come un discesa dentro se stessi, dove il barlume di movimento orizzontale che ancora percepisci tende a sfumare nella ben più chiara sensazione di una discesa verticale, quasi una caduta, lenta e ritmica, verso un punto cieco, sotto ai tuoi piedi. Così, mentre scambi la stanchezza per qualche forma di ascesi meditativa, il mondo effettivamente si spegne nel disegno della Muraglia, e la Muraglia si spegne nei tuoi passi, e i tuoi passi si spengono nelle mosse della tua mente, e alla fine resta il nocciolo duro di un pensiero, in questa aria tersa della mente che ho fatto migliaia di chilometri per raggiungere. (...) Pazienza, fatica, silenzio, tempo, e profondità. Per ricompensa: il pensiero. La prossimità al senso delle cose. (...) L'unico modo possibile di pensare, penso. Altro che i barbari. Naturalmente so che non è vero, ma quassù non c'è nessuno a controllare, e non se ne accorgerà nessuno se, per un attimo, baro.⁵⁰⁴

À primeira vista, o que prevalece na descrição de Baricco é o efeito hipnótico da simetria arquitetônica da Muralha. Mas, a meu ver, o que fabrica concretamente a experiência, aquilo que afetivamente a faz acontecer, é o gesto de caminhar. Ele foi procurar a conclusão do seu livro caminhando. Foi procurar este gesto, um gesto que Agambem definiria "sem objetivo evidente", um gesto *sem mensagem*, quase um gesto dançante: "Ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter."⁵⁰⁵ Agambem diz que, para compreendermos o que é um gesto, deveríamos distinguir antes de tudo a dimensão imediatamente subordi-

⁵⁰⁴ Baricco A. (2006) *I Barbari. Saggio sulla mutazione*. Milano: Feltrinelli. (p. 172)

⁵⁰⁵ Agambem, G. (1991). "Notes sur le geste". *Revue Trafic*, n. 1. (p. 35).

nada a um objetivo de outro âmbito, muito mais fundamental e que diz respeito à sua “medialidade”:

*(...) celle du geste en tant que mouvement ayant en soi sa propre fin (exemple : la danse comme dimension esthétique). (...) Si la danse est geste, c'est au contraire parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels. Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. Du coup, l'être-dans-un-milieu de l'homme devient apparent, et la dimension éthique lui est ouverte.*⁵⁰⁶

Uma relação com o gesto que Baricco parece, de facto, confirmar, quando descreve a sua caminhada na Grande Muralha, como que marcada pela impressão de não se mover, de ficar imóvel. Ou seja: ao caminhar na Grande Muralha, sempre idêntica, o que a Muralha lhe devolve é a impressão de um não-movimento, a impressão de uma "marche sur place". O que fica do movimento não é a deslocação no espaço mas antes a sua cadência, uma ritmicidade que faz o seu caminho, um caminho que não se manifesta no exterior, mas "para trás", no sentido do corpo, e que "desce": um caminho vertical. Uma meditação do corpo movida pelo tempo e pelo peso. O caminhar como um gesto do corpo.

Fala-se do progressivo enfraquecimento de alguns dos nossos gestos práticos, devido ao incessante desenvolvimento da técnica. Uma "atrofia dos gestos artesanais", como diz Yves Citton⁵⁰⁷, como no caso, por exemplo, do gesto de escrever à mão. Uma certa ideia de progresso tecnológico parece indissociável das ideias de velocidade e de redução do esforço. Reduzir a fadiga, reduzir a gravidade. Pergunto-me: face ao "progresso" que tende a reduzir o peso fisiológico e psicológico dos gestos de esforço, o movimento do corpo é um gesto também exposto ao risco de atrofia? Ou, seguindo o caminhante Baricco, podemos pensar que a força de gravidade terrestre constitui o limite e, ao mesmo tempo, a medida da atualidade ineludível do movimento do corpo, mesmo para além da consciência do sujeito?

Para Maine de Biran, o corpo é feito *para e por* este esforço; o esforço é um "programa do corpo" diria Citton.

⁵⁰⁶ Ibid.

⁵⁰⁷ Citton, Y. (2013). *Gestes esthétiques, gestes de savoir ?* Conference au Centre Rabelais Montpellier, 13 mars 2013. Acedido em Agosto 12, 2013. Disponível em <http://www.montpellier.fr/3640-agora-des-savoirs-saison-2012-2013.htm#par31180>

Ao caminhar na Grande Muralha, Baricco vai buscar as suas palavras justamente na proximidade de uma certa ideia de limite do corpo associada ao esforço, à paciência, à continuidade. Parece que, apenas na proximidade do limite, é possível testar a intensidade do corpo. E esta intensidade fala-lhe: “Per ricompensa: il pensiero. La prossimità al senso delle cose. (...) L'unico modo possibile di pensare, penso.” E continua: “Naturalmente so che non è vero, ma quassù non c'è nessuno a controllare, e non se ne accorgerà nessuno se, per un attimo, baro.” Sei que não é verdade, e sei que faço batota. Acho esta contradição muito bela. É a narração de um acontecimento real que, no entanto, parece não ter eficácia, parece não ter valor de resposta, de solução. É uma contradição que exprime, a meu ver, o que entendo por “excesso do corpo” e no qual assenta, em grande parte, a problemática do presente estudo. O que Baricco descreve é, a meu ver, a prova de um potencial que, quando solicitado, responde; o caminhar é o gesto que favorece a osmose do pensamento com a potência do corpo.

Como para Baricco o *caminhar*, para mim o *toque* é o gesto que aproxima ao potencial do corpo. No meu estudo, o toque é o gesto que induz e torna mais perceptível a transição do corpo intencional ao corpo intensional. Uma prática fortemente inspirada na pedagogia perceptiva de Danis Bois, que assenta numa experimentação do toque do corpo, ligada ao fenómeno do *movimento interno*. É a partir desta experiência que Bois pensa a potencialidade que, para ele, tem os contornos “atuais” de um movimento natural que anima a matéria do corpo. Um movimento que incarna a força de autoregulação do corpo, a força que sustenta a conservação da sua constituição, muito próxima da força que os Estoicos chamavam *oikeiosis* (apropriação) e que assimilavam a um “interne attouchement”, um toque interno do corpo sensível a si próprio.⁵⁰⁸

“Não sabemos o que pode o corpo”. É assim que o potencial é pensado, como uma disposição virtual, uma potência tácita, suscetível de se tornar atual. O potencial é encarado como algo que dilata virtualmente o corpo, que o torna de alguma forma infinito, uma virtualidade infinita.

A experiência do movimento interno, embora descrita por quem a descobre como poderosa e, ao mesmo tempo, inconcebível à partida, incarna para mim uma ideia de

⁵⁰⁸ Heller Roazen D. (2011). (pp. 107-123).

potencial "atual", próximo do potencial evocado como "interne attouchement", porque está em continuidade com uma atividade natural já presente no corpo. A experiência do movimento interno decorre numa abertura para trás da consciência perceptiva. Neste sentido, o potencial não é visto como uma virtualidade infinita mas como uma força *no e do* corpo ainda não percebida: um potencial perceptível. Ao mesmo tempo, dois aspetos conferem à experiência do movimento interno toda a potência criadora de um "encontro". Antes de tudo, o facto de ser à partida imperceptível e, portanto, inconcebível, antes de uma prática específica. Segundo, o facto de que, uma vez descoberto, este movimento se dá a viver enquanto alteridade no interior do corpo, o que faz com que ele conserve intacta a sua força de novidade. Um movimento que tem a força inesperada de um acontecimento, que escapa à primeira ideia que possamos ter do "movimento do corpo" ou de "mim em movimento". Um movimento que surpreende, e que surpreende justamente o "eu" e as suas narrativas. Um movimento percebido como estranhamente íntimo, uma alteridade interna cuja percepção implica uma aprendizagem que visa, justamente, o relaxamento progressivo do eu, a progressiva aquietação de uma vontade efígie de uma identidade última e fundadora. A prática corporal coloca em movimento um eu que imaginávamos estável e coerente. Começamos a reconhecer o sabor de um movimento despido de uma vontade afirmativa e a abrir-nos às flutuações de um eu que imaginávamos imóvel.

Percecionar o movimento interno é como perceber o movimento da percepção e a sua maneira intensiva de se abrir. É fazer a experiência de uma abertura permanente ao encontro, é criar uma ligação com uma força que se dá para viver enquanto *diferença*. O que quer dizer que este movimento se dá a viver enquanto diferença? Quer dizer que este movimento, que este toque interno do corpo, tem uma potência criadora própria. A partir do momento que se instaura uma certa reciprocidade com esta *mouvance*, ela suscita "narrativas" especificadamente ligadas à sua "medialidade". O potencial revela as suas narrações pelo movimento, um movimento *antes* do movimento visível do corpo, um movimento imanente à matéria do corpo vivo. Esta medialidade suscita aqui uma primeira narração: este movimento é uma coisa que o corpo faz ou é uma coisa que o corpo é? Este movimento é corpo ou uma atividade do corpo? Quando percebemos

este movimento, percebemos um fazer ou, em última instância, o corpo como nunca o tínhamos sentido?

Esta “medialidade” também descreve os tempos do corpo; narra como o movimento se *move* no corpo; narra a coexistência ilógica da imobilidade e do movimento no seio do ato de presença; a impensável simultaneidade do exterior e do interior na experimentação vivida do espaço do corpo. Destas narrações “mediais” parece-me, no entanto, emergir outra, provavelmente mais fundamental, e que diz respeito não tanto às manifestações desta potência interna e os conhecimentos gerados pelo contacto com ela, mas antes o seu “valor”, a sua “necessidade”: que história pode ainda narrar o corpo às nossas vidas na era das novas velocidades?

5.2. Que *abertura* para o corpo do intérprete contemporâneo?

Ao refletirmos sobre a abertura do corpo, antes de responder no sentido de *awareness* ou *wireless*, a questão que este estudo coloca é a **da** inevitabilidade duma certa prática perceptiva do corpo na experiência de formação do intérprete contemporâneo. Mas não me refiro a uma inevitabilidade “nostálgica”; não se trata, a meu ver, de considerar a prática perceptiva do corpo como um “condimento precioso” da formação do intérprete, “algo que não se pode perder”, “que não podemos esquecer” sob pena de perder algo “essencial” para a sua arte, na passagem para as novas modalidades, mais flexíveis, da criação contemporânea. Trata-se, para mim, de uma inevitabilidade, ligada ao funcionamento concreto do corpo enquanto estrutura afetiva; um funcionamento, um modo de “ser corpo”, pois, indissociável das manifestações sensíveis que o constituem e que “excedem” o corpo pensado pelas novas velocidades.

O corpo opera auto-afetivamente, e este operar é algo que o corpo não apenas pode fazer, mas que faz continuamente, a cada instante, embora muitas vezes para além da capacidade de o sujeito o captar. Um excesso do corpo. Que quer isto dizer? Quer dizer que o facto de não captarmos o modo e os tempos do corpo ser corpo, apenas nos mantém separados da sua potência concreta, mas não apaga o seu funcionamento. O operar afetivo do corpo continua a produzir efeitos: efeitos de proximidade, de presença, de

distanciação, de contacto, de adesão, de rutura... Este operar, mesmo antes de ser pensado como movido por uma finalidade determinada, é a expressão duma atividade natural do corpo sensível a si próprio. A vida, a vida no corpo, não é o objetivo de este operar mas a consequência espontânea desta atividade autónoma do corpo, sensível ao mundo porque antes sensível a si própria.

É o refletir sobre este operar que me tem levado a conceber as artes como "corpos", isto é, como linguagens movidas, antes de tudo, por uma certa afetividade para consigo mesmas. As artes como que alimentadas por uma reflexividade imanente às suas medialidades: as artes como *gestos de pensamento*.

Pensar a potência na criação artística pode significar, possivelmente, pensar antes de tudo os diferentes modos de expressão artística como linguagens sensíveis a si próprias. É considerar as modalidades artísticas como modos de *impressão* antes que de expressão. As linguagens artísticas como modos percetivos, modos de captar a vida. Não temos nunca ideias “em geral”, diz Gilles Deleuze na sua célebre conferência sobre o ato criador⁵⁰⁹. Ter uma ideia é sempre experimentar uma potência de vida já implicada em uma certa medialidade criadora. Isto não significa: uma potência “limitada” por uma certa linguagem artística; quer antes dizer que toda a disciplina artística, toda a técnica, tem o seu modo de pensar e de se pensar: toda a medialidade artística contem em si própria a possibilidade de se abrir intensivamente. Na conhecida entrevista sob a forma de abecedário com Claire Parnet, Deleuze diz:

*Dès qu'on fait quelque chose, il s'agit d'en sortir, il s'agit à la fois d'y rester et d'en sortir. Rester dans la philosophie c'est aussi comment sortir de la philosophie. Mais sortir de la philosophie ça veut pas dire faire autre chose. C'est pas ça: il faut sortir en restant en dedans. (...) Je veux sortir de la philosophie par la philosophie. C'est ça qui m'intéresse.*⁵¹⁰

É como se, na profundidade de toda a arte, o artista pudesse encontrar a sua potência criadora, a força que o liga a todas as outras. Pensar a potência na criação artística é também, possivelmente, pensar de forma diferente a relação dos artistas com a sua arte. Não é Fellini que pensa o cinema. É o Cinema que pensa Fellini ou Antonioni. É a pintu-

⁵⁰⁹ Deleuze G. (1987). *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conferencia de Gille Deleuze à La Fémis, Paris, 17 de maio. Acedido em Novembro 7, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4p81EMXYoAc>

⁵¹⁰ Deleuze G. (1988). *L'abécédaire de Gilles Deleuze - "C" de Culture*. Com Claire Parnet. Acedido em Novembro 7, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5Y0yuntvSpl>

ra que pensa Van Gogh e Pollock. Leonard Bernstein, na sua célebre lição às crianças sobre o sentido da música⁵¹¹, dizia que o sentido da música estava nas notas e não nas imagens ou narrações que ela sugeria ou que, de facto, a acompanhavam. O próprio facto de que a música possa suscitar imagens revela bem a sua matriz intensiva e força a-representativa. Que quer dizer que a música não significa nada? Quer dizer que a música pensa. E que o seu modo de pensar não produz narrações, mas movimento. A música não traduz a realidade. A música capta a vida, penetra-a, a música abre na realidade espaços de vida que a realidade “falada” não concebe.

É neste sentido que penso na necessidade de todo o artista se formar profundamente numa determinada arte. É isto que me leva a relativizar os discursos que definem a interdisciplinaridade automaticamente como algo mais rico, mais dinâmico, mais “aberto” para a formação do intérprete contemporâneo. Mesmo antes de procurar um certo dinamismo na interdisciplinaridade, existe algo de extraordinariamente rico naquela que poderia definir como uma espécie de *infradisciplinaridade* e que coincidiria com o constante processo de abertura de toda a forma de arte em relação a si própria. Mesmo antes de existir uma interdisciplinaridade aparentemente mais aberta, existe um “tender à abertura” que é interno a cada arte e que acontece quando o trabalho técnico é profundo. Paradoxalmente, é na profundidade que esta abertura produz efeitos, é na intimidade da relação que cada artista pode estabelecer com a sua arte que esta se abre às outras:

*Et si n'importe qui peut parler à n'importe qui, si un cinéaste peut parler à un homme de science, si un homme de science peut avoir quelque chose à dire à un philosophe et inversement, c'est dans la mesure où, et en fonction de leur activité créatrice à chacun, non pas qu'il y ait lieu de parler de la création, la création c'est plutôt quelque chose de très solitaire (...) non pas qu'il y ait lieu de parler de la création, mais c'est au nom de ma création que j'ai quelque chose à dire à quelqu'un.*⁵¹²

⁵¹¹ Bernstein L., (1958). *Young People's Concert: What Does Music Mean*, New York Philharmonic, Carnegie Hall, New York. Acedido em Janeiro 8, 2011. Disponível em: http://leonardbernstein.comypc_script_what_does_music_mean.htm

"What Does Music Means" é o título do primeiro concerto para crianças apresentado por Leonard Bernstein a 8 de janeiro de 1958, no Carnegie Hall de Nova Iorque com a Orquestra Filarmónica de Nova Iorque. O concerto começa com a Abertura do Guglielmo Tell de Rossini, subitamente interrompida pelo maestro: "O.K. Now, what do you think that music is all about? Can you tell me? [KIDS ANSWER] That's just what I thought you'd say (...) Well, I hate to disappoint (...) you too, but it isn't about the Lone Ranger at all. It's about notes - E Flats and F sharps. (...) Stories are not what the music means at all. Music is never about anything. Music just is. Music is notes, beautiful notes and sounds put together in such a way that we get pleasure out of listening to them, and that's all it is. (...) notes aren't like words at all."

⁵¹² Deleuze G. (1987). *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conferencia de Gille Deleuze à La Fémis, Paris, 17 de maio. Acedido em Novembro 7, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4p81EMXYoAc>

Tenho por vezes a impressão de que algo automático nos leva a procurar simetricamente uma correspondência entre o discurso teórico e a reflexão prática. Diz-se, por exemplo, que estamos a viver uma dissolução das fronteiras entre as disciplinas e linguagens da cena, dissolução que determina a emergência de um novo território de criação, com novas dinâmicas, estratégias e sinergias. Automaticamente transferimos para a relação com o corpo o mesmo esquema de pensamento, o mesmo discurso, e começa o jogo de adaptação. Um espaço novo, híbrido, inter-pluri-transdisciplinar ao qual fazer corresponder um corpo - uma experiência do corpo - mais flexível, mais “aberto”, suspenso entre as disciplinas e as distintas técnicas: um corpo intermédio. É uma certa cegueira epistemológica que, a meu ver, nos leva a pensar desta forma. É a performatividade da teoria, parece-me, a sua força de sedução, que nos leva a refletir assim. No entanto, parece-me possível refletir neste assunto também de outra maneira.

A meu ver, a procura, por exemplo, de um corpo-força, não tem nada a ver com aquela de um corpo “intermédio”. A necessidade de uma nova conceção do corpo, adaptada aos novos tempos, é puramente teórica. Na realidade, cada disciplina contém em si mesma elementos, procedimentos, para ir no sentido de uma abertura radical da sua própria linguagem. Mas não como a expressão de uma preocupação pela *inovação*, mas como consequência da sua própria potência, um desejo imanente aos elementos que a constituem. É uma procura que se desenvolve de forma discreta e ao mesmo tempo poderosa no interior de cada disciplina. Cada linguagem artística se move incessantemente no sentido da sua abertura e este “ir” consiste no desejo que move, desde o interior, a relação de todo o artista com a sua arte. Esta necessidade de se procurar, trabalhando as margens da sua própria arte preexiste ao cruzamento e à mestiçagem disciplinar. O cruzamento pelo cruzamento não exprime a abertura que eu procuro, e ainda mais em particular no contexto da formação do intérprete contemporâneo.

Retoma-se frequentemente o conceito de corporeidade para descrever os contornos fluidos de um corpo intermédio, comum a todas as linguagens. Mas esquecemos que a corporeidade tem sido o objetivo de pesquisa constante na prática cénica do intérprete. É um aspeto que remete para o trabalho sobre a potência do corpo e que não precisa da interdisciplinaridade para ser abordada. Confundimos a cena da teoria com a cena da abertura intensiva do corpo. É uma confusão que deriva, a meu ver, da extraordinária força

de atração da teoria que, a um certo momento, parece realmente proporcionar novos espaços de exploração para a pesquisa prática.

Mas o corpo convocado pela teoria e pela velocidade contemporânea é bastante menos complexo do que o corpo que se nos oferece quando nos voltamos perceptivelmente para ele. Este convergir no sentido do corpo não quer de todo dizer isolamento, separação, alienação, do mundo e dos seus discursos. O que este convergir procura é tornar mais perceptíveis os modos e os tempos do corpo, na nossa relação criadora com o mundo.

Este estudo propõe, finalmente, esta direção: um retorno ao corpo pela percepção. Ou melhor, uma apologia do toque enquanto chave de uma técnica primitiva do corpo no processo criativo do intérprete contemporâneo.

Bibliografia.

Abramovic, M. (2003). *Live Culture Talk*, Tate Live Culture programme of Live Art Performance curated by Lois Keidan, Daniel Brine and Adrian Heathfield, London, 29 march, 2003. Acedido em novembro 9, 2012. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/marina-abramovic-live-culture-talk>

Agambem, G. (1991). “Notes sur le geste”. Revue *Trafic*, n. 1. Paris. (pp. 31-36).

Agambem, G. (2004). *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer.

Agambem, G. (2010). *Nudez*. (Trad. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio D'Água.

Amagatzu, Y. (2000). *Dialogue avec la gravité*. Paris: Actes Sud.

Apréa L. (1999). “Madrid ou ‘Madreana’”. *Theatre/Public*, “Les Transversales”. Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, 53-56.

Apréa L. (2009). “La scène pédagogique du sensible et l'émergence créatrice”. *Sujet sensible et renouvellement du moi*. D. Bois, M. Josso, M. Humpich (orgs.) Paris: Point d'appui. (pp. 417-429).

Apréa, L. (2011) “Présence et ambiance vécue”. *Roots & Routes, Research on Visual Cultures*. Periodico Trimestrale /Quarterly Magazine. Acedido a Abril 8, 2013. Disponível em <http://www.roots-routes.org/2011/11/14/5283/>

Arisaka, Y. (2001). The Ontological Co-Emergence of ‘Self and Other’ in Japanese Philosophy.” *The Journal of Consciousness Studies* 8, n. 5-7. Evan Thompson (ed.). USA-UK: Imprint Academic. (pp. 197-208).

Aristóteles (2010). *Sobre a Alma*. (Trad. Ana Maria Loio). Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Artaud, A. (1947). *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, émission radiophonique enregistrée le 28 novembre. O texto foi publicado em 1974 em *Œuvres complètes. XIII*, Paris: Gallimard.

Artaud, A. (1948a). “Le théâtre et la science”. Revue *L'Arbalète*, n. 13, Paris.

Artaud, A. (1948b). “Aliéner l'acteur”. Revue *L'Arbalète*, n. 13, Paris.

Artaud, A. (1966). *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.

Artaud, A. (1978). “Suppôts et Supplications”. *Œuvres Complètes XIV*. Paris: Gallimard.

Artaud, A. (1994). “Histoire vécue d’Artaud-Mômo”. *Oeuvres Complètes XXVI*. Paris: Gallimard.

Artaud, A. (1997). “Lettres de Rodez”. *Oeuvres Complètes, IX*. Paris: Gallimard.

Auslander, P. (2002) [1997]. “Just be your self”: Logocentrism and difference in performance theory”. *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York: Routledge. (pp. 28-38).

Austin, J. (1962). *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Urmson.

Bach-y-Rita, P. (1972). *Brain Mechanisms in Sensory Substitution*. New York: Academic Press.

Barba, E. (1993). *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*. Bologna: Il Mulino.

Barba, E., Savarese, N. (1995). *L’Énergie qui danse. L’art secret de l’acteur*. Paris: Lecture, Bouffonneries, n° 32-33.

Barba, E. (1997). “Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell’attore”. De Marinis, M. (Ed.) *Drammaturgia dell’attore*. Bologna: I Quaderni del Battello Ebbro. (pp. 11-18).

Bardet, M. (2008). *Philosophie des corps en mouvement. Entre improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Étude de l’immédiateté*. Tese de doutoramento em Filosofia. Université Paris 8.

Baricco, A. (2006). *I Barbari. Saggio sulla mutazione*, Milano: Ed. Feltrinelli.

Barroso Ramos, M. (2006). *Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze*. Tesis Doctoral. Publicaciones universidad de La Laguna.

Barthes, R. (1953). *Le degré zéro de l’écriture*. Paris: Seuil.

Bartenieff, I. Lewis D. (1980). *Body Movement: Coping with the Environment*. London and New York: Routledge.

Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press y Blackwell Publishers Ltd.

Beaulieu, A. (2004). “L’incarnation phénoménologique à l’épreuve du “corps sans organes”. *Laval théologique et philosophique*, n. 60. (pp. 301-316). Acedido em Março 8, 2013. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/ltp/2004/v60/n2/010348ar.pdf>

- Beistegui, M. (2000). "Toward a phenomenology of difference?". *Research in Phenomenology*, n. 30, 54-70.
- Bene, C. (2001). *Quattro momenti su tutto il nulla*, Internet Archive. Acedido em outubro 10, 2012. Disponível em: <https://ia801609.us.archive.org/35/items/QuattroMomentiSuTuttoIlNulla/QuattroMomentiSuTuttoIlNulla.pdf>
- Bedau, M. A., Humphreys, P. (Eds.) (2008). *Emergence: Contemporary Readings in Philosophy and Science*. Cambridge, London: The MIT Press. Bradford Book.
- Berger, E. (2007). "Expérience du corps sensible et création de sens". *Réciprocités*, n.1, 23-32
- Berger, E. (2009). *Rapport au corps et création de sens en formation d'adultes : étude à partir du modèle somato-psychopédagogique*. Tese de doutoramento em Sciences de l'Education. Université Paris VIII.
- Berger, E. (1999). *Le mouvement dans toutes ses états*. Paris: Point d'appui.
- Bergson, H. (1930). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Alcan.
- Bergson, H. (1959). "La pensée et le mouvant". *Œuvres*. Paris: P.U.F. Edition du Centenaire.
- Bernard, M. (1995). *Le Corps*. Paris: Seuil.
- Bernard, M. (2002). "De la corporéité fictionnaire". *Revue internationale de philosophie*, 4 n° 222, 523-534. Acedido em setembro 16, 2012. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm%5D>
- Bernstein, L. *Young People's Concert: What Does Music Mean*, New York Philharmonic, Carnegie Hall, New York, 1958. Acedido em Janeiro 8, 2011. Disponível em: http://leonardbernstein.comypc_script_what_does_music_mean.htm
- Berthoz, A. (1997). *Le sens du mouvement*. Paris: Odile Jacob Science.
- Berthoz, A. (2003). *La décision*. Paris: Odile Jacob Sciences.
- Billeter, J. F. (1989). *L'art chinois de l'écriture*. Paris: Ed. d'Art Albert Skira.
- Bois, D. (2001). *Le sensible et le mouvement*. Paris: Point d'Appui.

Bois, D. (2007). *Le corps sensible et la transformation des représentations chez l'adulte - Vers un accompagnement perceptivo-cognitif à médiation du corps sensible*. Thèse de doctorat européen. Université de Séville. Département didactique et organisation des institutions éducatives.

Bois, D. & Austray, D. (2007). "Vers l'émergence du paradigme du Sensible". *Réciprocités*, n. 1, 6-22.

Boissière, A. Kintzler C. (eds.) (2006). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presse Universitaire du Septentrion.

Bolt, B. (2007). 'The magic is in handling'. E. Barrett and B. Bolt (eds) *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, London and New York: I. B. Tauris. (pp. 27-34).

Bourdieu, P. (2000). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris: Seuil.

Bourhis, H. (2012). *Toucher manuel de relation sur le mode du Sensible et Intelligence sensorielle - Recherche qualitative auprès d'une population de somato-psychopédagogues*. Tese de doutoramento em Sciences de l'Education, Université Paris VIII.

Bouko, C. (2010). *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*. Bruxelles: Peter Lang.

Butler, J. (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London and New York: Routledge.

Bril, B., Goasdoué, R. (2009). "Du mouvement sans sens au sens sans mouvement. Rôle des finalités et des contextes dans l'étude des comportements moteurs". *Intellectica*, vol. 51 n°1, 273-292.

Candy, C. (2006). *Practice-based Research: A Guide, Creativity and Cognition*. Studios Report,-Creativity and Cognition Studios. Sydney: University of Technology. Acedido em 7 outubro, 2012. Disponível em http://www.mangold-international.com/fileadmin/Media/References/Publications/Downloads/Practice_Based_Research_A_Guide.pdf

Cage, J. (1980). *Empty words: writing* 73-78. London: M. Boyers.

Cage, J. (1966). *Silence: lectures and writings*. Cambridge: The M.I.T Press.

Cage, J. (2002). *Pour les oiseaux – entretiens avec Daniel Charles*. Paris: L'Herne.

Castellucci, R. (2001). " 'Attore': il nome non è esatto". *Epopoea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*. Milano: Ubulibri. (pp. 80-84)

Castellucci, C. & al. (2007). *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. London and New York: Routledge.

Charles, D. (1978). *Le temps de la voix*. Paris: J.P. Delarge.

Charles, D. (2001). *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*. Paris: Presses universitaires de France.

Chelkoff, G. (2005). *Approche écologique de l'environnement et conception architecturale. Dispositif architectural, formants d'ambiance, potentiels d'action*, support de cours du D.E.A. sur les ambiances architecturales et urbaines. Laboratoire Cresson. Acedido em Abril 9, 2009. Disponível em: <http://www.cresson.archi.fr/ENS/ENS-dea.html>

Citton, Y. (2012). *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*. Paris: Armand Colin.

Citton, Y. (2013). *Gestes esthétiques, gestes de savoir?* Conference au Centre Rabelais Montpellier, 13 mars. Acedido em Agosto 12, 2012. Disponível em: <http://www.montpellier.fr/3640-agora-des-savoirs-saison-2012-2013.htm#par31180>

Cohen, B.B. (2002). *Sentir, ressentir et agir. L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*. Bruxelles: Contredanse.

Cohen, J., Weiss, G. (Eds.) (2003). *Thinking the Limits of the Body*. Albany: State University of New York Press.

Corin, F. (dir.) (2006). *Scientifiquement danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*. Nouvelles de danse n°53. Bruxelles: Contredanse.

Corradini, A. & O'Connor, T. (Eds) (2010). *Emergence in Science and Philosophy*. London and New York: Routledge.

Cull, L. (2009). *Deleuze and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Cull, L., (2009). "How Do You Make Yourself a Theatre without Organs? Deleuze, Artaud and the Concept of Differential Presence". *Theatre research international vol. 34*, no. 3, International Federation for Theatre Research, 243-255.

Cull, L. (2013). *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. London: and New York: Palgrave Macmillan.

Chomsky, N. (1980). *Rules and representations*. Oxford: Basil Blackwell.

Damasio, A. (2000). *O sentimento de si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Sintra: Publicações Europa-America.

Damásio, A. (2010). *O livro da consciência. A construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores.

De Lavergne, C. (2007). “La posture du praticien-chercheur: un analyseur de l’évolution de la recherche qualitative”. *Recherches Qualitatives*, Hors Série, numéro 3, 28-43

Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. Paris: PUF.

Deleuze, G. (1981). *Logique de la sensation*. Paris: La Différence.

Deleuze, G. (1987). “Qu’est-ce que l’acte de création”. Acedido em Novembro 7, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7DskjRer95s>

Deleuze G. (1987). L’abécédaire de Gilles Deleuze - “C” de Culture. Com Claire Parnet. Acedido em Novembro 7, 2103. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5Y0yuntvspI>

Deleuze, G. (2004). “Un manifeste de moins”. Bene C. et Deleuze G., *Superpositions*. Paris: Minuit. (pp. 85-131).

Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Milles Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G., Guattari F. (1991). *Qu’est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit.

De Marinis, M. (Ed.) (1997). *Drammaturgia dell’attore*. “Università del Teatro Eurasiiano III”. Bologna: I Quaderni del Battello Ebbro.

De Marinis, M. (1999). *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*. Bologna: I Quaderni del Battello Ebbro.

De Marinis, M. (2012). ”L’acteur est mort, vive les acteurs! Trasmutations actuelles d’une identité et d’une fonction”, Novi Sad 14th International Symposium of Theatre Critics and Scholars. Acedido em 9 janeiro 2013. Disponível em <http://www.pozor-je.org.rs/2012/simpozijum/MarcoDeMARINIS-FR.pdf>

Dennet, D. (1978). ”Toward a cognitive theory of consciousness”. *Brainstorms*. Cambridge: MIT Press. (pp. 201-228).

Depraz, N. (1994). “Temporalité et affection dans les manuscrits tardifs sur la temporalité (1929-1935) de Husserl”. *Temporalité et affection*. Paris: Alter n. 2, 63-86.

Depraz, N., Varela, F. & Vermersch, P., (2002). *On Becoming Aware: A pragmatics of experiencing*, Depraz N., Varela F., Vermersch P. (eds.) Amsterdam: John Benjamins Publishing.

Depraz, N. (2002). "Confronting death before death: Between imminence and unpredictability Francisco Varela's Neurophenomenology of Radical Embodiment". *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, n. 1, 83-95.

Depraz, N. (2004). "Le tournant pratique de la phénoménologie". *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Tome 129, 149-165.

Depraz, N. (2007). "Attention et affection: la micro-genèse husserlienne de l'attention à la lumière des perspectives empiriques de Stumpf et de James, de Kulpe et de Titchener". *Phenomenology 2005, Vol.III, Selected essays from the euro-mediterranean area*. Copoeru I. et Sepp H.R. (eds.). Bucarest: Zeta books, 103-133.

Depraz, N. (2010). "Phenomenology of Surprise". *Advancing Phenomenology*, n. 62, 223-233.

Depraz, N. (2012). "Fenomenología de la atención "after" Husserl". *Acta fenomenológica latinoamericana, Volumen IV*. (Actas del V Coloquio Latinoamericano de Fenomenología). Círculo Latinoamericano de Fenomenología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 21-40.

Derrida, J. (1967a). *De la grammatologie*. Paris: Les éditions de minuit.

Derrida, J. (1967b). *L'écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil.

Derrida, J. (1972). *Marge de la philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit.

Descartes, R. (1996). *Méditations métaphysiques*. Paris: Hachette.

Dewey, J. (1980) [1934]. *Art as Experience*. New York: Perigee Books.

Doganis, B. (2006). *La pensée du corps. Pratiques corporelles et arts gestuelles japonais (arts martiaux, danse, théâtre): philosophie immanente et esthétique incarnée du corps polyphonique*. Thèse de doctorat, UFR Arts, Philosophie, Esthétique. Université Paris 8.

Dreyfus, L.H. (2002). "Intelligence without representation". *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, n. 1, 367-383.

Duquaire, P. (2003). *Introduction à la pensée de Francisco J. Varela*. Communication faite pour une Journée Sciences Cognitives organisée par l'ATP - Association des Théoriciens de Philosophie de Nice - le 20 décembre 2002. Nice: Les Cahiers de l'ATP.

Enthoven, R. (2012). *Réflexion sur la différence avec Mathieu Potte-Bonneville*, ARTE Philosophie. Acedido em Agosto 21, 2013. Disponível em ARTE Philosophie : arte.tv/philosophie.

Fabbri, V. (2006). “Langage, sens et contacte dans l'improvisation dansée”. Boissière, A. Kintzler C. (eds.) (2006) *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq: Presse Universitaire du Septentrion.

Faure, S. (2000). *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris: La Dispute.

Feldenkrais, M. (1971). *La Conscience du corps*. Paris: Robert Laffont.

Feral, J. (2003). “Un corps dans l'espace: perception et projection”. *Théâtre: espace sonore, espace visuel / theatre: sound space, visual space*. Actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2 (ed. Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers) Lyon Cedex: Presses Universitaires de Lyon. (pp 127-143).

Féral, J. (2008). ”Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif”. *Théâtre/Public*, n. 190, “L'avant-garde américaine et l'Europe - 1 Performance”. Biet C., Landrin O., Pecorari M. (Eds.). Genevilliers: Théâtre de Genevilliers, 28-35

Ferraris, M. (2012). *Manifesto del Nuovo Realismo*. Roma: Laterza.

Ferraris, M. (2011). *Anima e iPad*. Parma: Guanda.

Ferraris, M. (2008). *Introduzione a Derrida*. Roma: Laterza.

Fischer-Lichte, E. (2007). “Réalité et fiction dans le théâtre contemporain”. *Registres/Revue d'Études Théatrales*, n. 11/12. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 7-22.

Fischer-Lichte, E. (2012). “Appearing as embodied mind - defining a weak, a string and a radical concept of presence”. Giannachi G., Kaye N., Shanks M. (Eds.) (2012). *Archaeologies of Presence. Art, performance and persistence of being*, London and New York: Routledge. (pp. 103-117).

Fontanille, J. (2004). *Soma et sema, figures du corps*. Paris: Maisonneuve & Larose.

Fraleigh, S. (2004). *Dancing Identity: Metaphysics in Motion*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press.

Foster, S. (1995). *Corporealities: Body, Knowledge, Culture and Power*. London and New York: Routledge.

Galimberti, U. (2002) [1983]. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli Editore.

Galimberti, U. (2012). “Il corpo in occidente”, conferencia organizada por La Busacca - Teatro Stabile del Salento, Università del Salento, La Feltrinelli Point di Lecce. Documentazione audiovisiva ACMElab www.acmelab.it Acedido em Novembro 11, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LqP3AOsHLu4>

Gallagher, S., Zahavi, D. (2008). *The Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. London and New York: Routledge.

Giannachi G., Kaye N., Shanks M. (Eds.). (2012). *Archaeologies of Presence. Art, performance and persistence of being*. London and New York: Routledge.

Gil, J. (1996). *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia*. (Trad. Serras Pereira M.). Lisboa: Relógio d'Água.

Gil, J. (2001). *Movimento Total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água.

Gil, J. (2004). “Abrir o corpo” em *Corpo, Arte e Clínica*. Galli Fonseca T. M. e Engelman S. (org.). Porto Alegre: Ed.UFRGS. (pp 13-18).

Gil, J. (2005). “As Pequenas Percepções”. Lims D. (org.) *Razão nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitaria. (pp. 19-32).

Gil, J. (2008). *O Imperceptível Devir da Imanência*. Lisboa: Relógio d'Água.

Gil, J. (2010). “Questões de Método”. *A Arte como Linguagem*. Lisboa: Relógio D'Água. (pp. 48-58).

Gil, J. (2013). “Théâtre, Philosophie et Vie: Artaud et Deleuze”. Acedido em Novembro 28, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DulpXBwOEhU>

Gillett, C. (2010). "On the Implications of Scientific Composition and Completeness." Corradini A. & O'Connor T. (Eds.) *Emergence in Science and Philosophy*, London and New York: Routledge.

Godard, H. (1992). “Le déséquilibre fondateur. Le corps du danseur, épreuve du réel”. *Art Press*, hors série, n°13. “Entretien avec Laurence Louppe”, 130-143.

Godard, H. (1995). ”Le geste et sa perception”. *La danse au XXe siècle*, Michel M. e Ginot I. Paris: Ed. Bordas, (pp. 236-237).

Godard, H. (2006). “Phenomenological Space: I”m in the space and the space is in me”. *Contact Quarterly*, 33-38.

Godall, J. (2008). *Stage Presence*. London and New York: Routledge.

Goles, E. (2000). “Conversaciones con Francisco Varela”. Alejandria.cl - Archivos audiovisuales educativos y culturales en línea. Acedido em Março 8, 2011. Disponível em <http://franciscovarela2001-2011.blogspot.pt/2011/07/eric-goles-conversaciones-con-francisco.html>.

Gregg, M. & Seigworth, G. J. (Eds.) (2010). *The affect theory reader*. London: Duke University press.

Greiner, C. (2006). *O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinados*. São Paulo: Annablume.

Grehan, H. (2009). *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*. London and New York: Palgrave Macmillan.

Grotowski, J. (1970). *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni.

Grotowski, J. (1982). *Tecniche originarie dell'attore*. Dispense dell'Istituto del teatro e dello spettacolo dell'Università di Roma, L. Tinti (org.)

Grotowski, J. (1980). “Risposta a Stanislavskij”. *L'attore creativo. Conversazioni al teatro Bol'soj 1918-1922*. Cruciani F. e Falletti C. (eds.). Firenze: La casa Usher.

Gwénola, D. (2001). “Le jeu mis à un: entretien avec Jolente de Keersmaeker et Frank Vercruyssen”. *Mouvement*. Acedido em Abril 9, 2012. Disponível em <http://www.s-tan.be/content.asp?path=pnmg1ula>

Haseman, B. C. (2006). “A Manifesto for Performative Research”. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources*, n. 118, 98–106.

Heggen, C. (1998). “À la croisée du corps et de l'objet”. *Blue Report*, n. 6, “Theatres d'Objets, Corps et Objet”. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.

Heiddegger, M. (1986). *Être et temps*. (trad. François Vezin). Paris: Gallimard.

Heller-Roazen, D. (2011). *Une archéologie du toucher*. Paris: Seuil.

Hespeel, O. (2010). “Alain Platel: le singulier au présent pluriel”. *Alternatives théâtrales*, n.105, 18-23.

Husserl, E. (1995) [1913]. *Idées directrices pour une phénoménologie*. (trad. Ricœur P.). Paris: Gallimard.

Husserl, E. (1983) [1913]. *Ideas pertaining to pure phenomenology and to a phenomenological philosophy I. General introduction to a pure philosophy*. (trad. Kersten, F.). Boston: Martinus Nijhoff Publishers.

Husserl, E. (1989). *Ideas Pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological Philosophy II. Studies in the phenomenology of constitution*. (Trad. Rojcewicz R., Schuwer Kluwer A.). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Husserl, E. (1991). *On the phenomenology of the consciousness of internal time (1893-1917)*. (trad. Brough J. B.). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Jaeger, S.M. (2006). "Embodiment and Presence. The Ontology of Presence Reconsidered" em *Staging Philosophy*. Krasner D. & Saltz D. Z. (eds.) Michigan: University of Michigan Press, (pp. 122-141).

James, W. (1950) [1890]. *The Principles of Psychology. Vol. 1*. New York: Dover Publication.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Duke University Press.

Jaquet, C. (2001). *Le corps*. Paris: PUF.

Johnson, M. (1987). *The body in the mind: the bodily bases of imagination, reason and meaning*. Chicago: University of Chicago Press.

Jullien, F. (1996). *Traité de l'efficacité*. Paris: Ed. Grasset.

Laban, R. (1994). *La Maîtrise du mouvement*. (trad. Challet-Haas J. & Bastien M.) Paris: Actes Sud.

Lamarck, J. B. (1820). *Le Système analytique des connaissances positives de l'homme*, Paris. Acedido em Outubro 9, 2011. Disponível em http://www.lamarck.cnrs.fr/ouvrages/docpdf/Systeme_analytique_connaissances.pdf

Lakoff, G. & Johnson M. (1999). *Philosophy in the flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

Leão, M. (2003). *La présence totale au mouvement*. Paris: Point d'appui.

Leibniz, G. W. (1921). *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. Paris: Flammarion.

Leigh Foster S. (2008). "Movement's contagion: the kinesthetic impact of performance" em *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Davis T.C. (ed.) Cambridge: Cambridge University Press. (pp. 46–59).

Lehmann, H.T. (2006). *Postdramatic theatre*. (trad. Jürs-Munby K.). London and New York: Routledge.

Lepecki, A. (2000). "Still: On the Vibratile Microscopy of Dance". Branstetter G. & Völckers H. (eds.) *Remembering the Body*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers. (pp. 334-366).

Lepecki, A. (ed.) (2004). *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press.

Lepecki, A. & Banes S. (ed.) (2006). *The Senses in Performance*. London and New York: Routledge.

Lepecki, A. & Joy J., (eds.) (2009). *Planes of compositions. Dance, theory and the global*. Calcuta: Seagull Books.

Lingis, A. (1996). *Sensation: Intelligibility in Sensibility*. New Jersey: Humanities Press.

Loupe, L. (2012) - [1997]. *Poética da dança contemporânea*. (Trad. Costa R.). Lisboa: Orfeu Negro.

Liotard, J.-F. (1979). *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Ed. de Minuit.

Maine de Biran P. (1990). *Commentaires et marginalia. Tome XI-1*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

Maine de Biran P. (1988). *Mémoire sur la décomposition de la pensée*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

Maitland, J. (2003). *Il corpo spazioso. Rolfing e Transformazione*. Roma: Casa Editrice Astrolabio.

May, T. (2003). "When is a Deleuzian becoming?". *Continental Philosophy Review*, Vol. 36, n. 2, 139-153.

May, T. (1997). *Reconsidering Difference: Nancy, Derrida, Levinas, and Derrida*, Pennsylvania: Penn State University Press.

Manouvrier, M. (2010). *La controverse entre Derrida et Searle autour de la théorie des actes de langage*, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres. Accedido em Março 8, 2012. Disponível em <http://www.academia.edu/509599> La_controverse_Derrida_Searle_autour_de_la_theorie_des_actes_de_langage

Manning, E. (2006). "Danser le virtuel". *Jeu: revue de théâtre*, n. 119, 61-68.

Manning, E. (2009). *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge MA and London: The MIT Press.

- Manning, E. (s/d). *Navigating Movement*. (s/l), (s/ed.).
- Manning, E. (s/d). *Wondering the World Directly ~ or, How Movement Outruns the Subject*, (s/l): (s/ed.) [por publicar].
- Marchal, H. & Simon A. (org.) (2006). *Projections: des organes hors du corps*. Actes du colloque international des 13 et 14 octobre, publication électronique de l'UMR 7171 "Écritures de la modernité", Université de Paris 3 – CNRS. Acedido em Outubro 9, 2012. Disponível em <http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsRichard.pdf>
- Marzano, M. (Dir.) (2007). *Dictionnaire du corps*. Paris: Presses Universitaires de France - PUF.
- Maturana, H. & Varela F. (1973). *De Maquinas y Seres Vivos: Una teoría sobre la organización biológica*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Massumi, B. (1995). "The Autonomy of Affect". *Cultural Critique*, No. 31, "The Politics of Systems and Environments", Part II. Minnesota: University of Minnesota Press Stable. (pp. 83-109).
- Massumi, B. & Zournazi, M. (2002). "Navigating Moments: A Conversation with Brian Massumi", em Zournazi M. (ed.) *Hope: New Philosophies for Change*. Annadale: Pluto Press. (pp. 210-243).
- Massumi, B. (2008). "The Thinking-Feeling of What Happens: a semblance of a conversation", em *Inflexions*, Vol 1. n. 1, "How is Research-Creation?". Montréal: Université de Montréal. (pp. 1-40). Acedido em Novembro 9, 2012. Disponível em : <http://www.senselab.ca/inflexions/htm/node/Massumi.html>
- Marina, A. (1993). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
- Marina, A. (2000). *Crónicas de la ultramodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- Mazzeo, M. (2003a). *Tatto e linguaggio. Il corpo delle parole*. Roma: Editori Riuniti.
- Mazzeo, M. (2013b). "Le ridondanze del sentire". *Alias - Il Manifesto*, 19 de Maio.
- Mazzeo, M. (ed.) (2013c). "Il Tatto interno: intervista a Daniel Heller-Roazen". *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, vol. 7, n. 2, 198-201.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1960). "Le langage indirect et les voix du silence". *Signes*. Paris: Gallimard. (pp. 49-104).

- Merleau-Ponty, M. (1964) [1948]. *Sense and Non-Sense*. (Trad. Dreyfuss H. et Allen Dreyfuss P.). Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1967) [1942]. *La structure du comportement*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Merleau-Ponty, M. (1997) [1968]. *L'Union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. Paris: Vrin.
- Meyor, C. (2005). "La phénoménologie dans la méthode scientifique et le problème de la subjectivité". *Recherches Qualitatives*, Vol. 25, 25-42.
- Michaux, H. (1993) [1972]. *Emergences-Résurgences*. Genève: Skira ed.
- Michaux, H. (1984) [1951]. *Mouvements. Soixante-quatre dessin. Un poème. Une post-face*. Paris: Gallimard.
- Michel, M., Ginot, I. (1995). *La danse au XXe siècle*. Paris: Bordas.
- Mill, J. (2009) [1843]. *System of Logic*. UK: Echo Library.
- Minsky M. (1988). *The Society of Mind*. New York: Simon & Schuster.
- Mira, A. (2008). *ABCDEFGH: The Feet Understand*. Tese de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa /Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Mock, R. (ed.) (2009). *Walking, Writing and Performance*. Chicago: Intellect Books.
- Montebello, P. (2006). "Simondon et la question du mouvement". *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Tome 131, 279-297. Acedido em Novembro 14, 2012. Disponível em <http://www.cairn.info/revue-philosophique-2006-3-page-279.htm>
- Morfee, A. (2005). *Antonin Artaud's Writing Bodies*. Oxford Modern Languages and Literature Monographs. Oxford: Clarendon Press.
- Morin, C. & Thibierge, S. (2004). "L'image du corps en neurologie: de la cénesthésie à l'image spéculaire. Apports cliniques et théoriques de la psychanalyse". *L'évolution psychiatrique*, n. 69, 417-430.
- Nagatomo, S. (1992). *Attunement through the body*. New York: State University of New York Press.

Nancy, J.-L. (2004). *58 indices sur le corps et, Extension de l'âme*. Quebec: Éditions Nota Bene.

Nancy, J.-L. (2000). *Corpus*. Paris: Éditions Métailié.

Nancy, J.-L. (2005). *Les différences parallèles. Deleuze et Derrida, avec une coda hégélienne*, conférence à l'Université Marc Bloch de Strasbourg dans le cadre du "Colloque Derrida, la tradition de la philosophie". Acedido em Janeiro 9, 2013. Disponível em <http://www.diffusion.ens.fr/en/index.php?res=conf&idconf=909>

Noland, C. (2009). *Agency and embodiment: performing gestures/producing culture*. Cambridge: Harvard University Press.

Obrist, H. U. & Vanderlinden B. (eds.) (2001). *Laboratorium*. Antwerp: DuMont.

Oida, Y. (1992). *L'Acteur flottant*. Paris: Actes Sud.

Oida, Y. (1998). *L'Acteur invisible*. Paris: Actes Sud.

Paillard, J. (1982). "Le corps et ses langages d'espace. Nouvelles contributions psychophysiologiques à l'étude du schéma corporel" em Jeddy E. (ed.) *Le corps en Psychiatrie*. Paris: Masson. (pp. 53-69). Acedido em Setembro 20, 2012. Disponível em <http://www.youscribe.com/catalogue/tous/savoirs/sciences-humaines-et-sociales/le-corps-et-ses-langages-d-espace-nouvelles-contributions-535941>

Paillé, P. (dir.) (2006). *La méthodologie qualitative: Postures de recherche et travail de terrain*. Paris. Armand Colin.

Parish, N. (2007). *Henry Michaux: Experimentation with Signs*. Amsterdam: Rodopi.

Parret, H. (2006). *Epiphanies de la présence ; essais semio-esthétiques*. Limoges: Pulim.

Parret, H. (2007). "L'œil qui caresse: pygmalion et l'expérience esthétique". *Touch Me - Don't Touch Me: de toets als interface in de Hedendaagse Kunst*. Van Damme C. & al. (eds.). Gent: Academia Press Leerstoel K. Geirlandt Universiteit. (pp. 17-44).

Parret, H. (2009). "Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegler, et de Riegler à Herder". *Nouveaux Actes Sémiotiques: Sémiotique de l'espace. Espace et signification*. Acedido em outubro, 2013. Disponível em <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2570>

Parret, H. (2010). "Métamorphoses de la pierre : la touche de Pygmalion". *Le sens de la métamorphose*. Beyaert-Geslin A. & Colas-Blaise M. (eds.). Limoges: Pulim Nouveaux Actes Sémiotiques, pp. 107-125

Paxton, S. (1993). "Drafting Interior Techniques" em *Contact Quarterly*, 18, n.1, 64-78.

Peschard, I. (2004). *La réalité sans représentation. La théorie enactive de la cognition et sa légitimité épistémologique*. Thèse de doctorat de l'École Polytechnique de Paris.

Petit J.-L. & Berthoz A. (1997). *Les neurosciences et la philosophie de l'action*. Paris: Vrin.

Petit J.-L. (ed.) (2003). "Repenser le corps, l'action et la cognition avec les neurosciences. Représentations: suite du débat". *Intellectica*, n° 36-37. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive.

Petitmengin, C. (2001). *L'expérience intuitive*. Paris: L'Harmattan.

Petitmengin, C. (2006). "L'enaction comme expérience vécue". *Intellectica*, n. 43, 85-92.

Pleissner, H. (1970). *Laughing and Crying: A Study of the Limits of Human Behavior*. Evanston: Northwestern University Press.

Pourtois, J.P. Desmet H., Lahaye W. (2006). "Postures et démarches épistémiques en recherche. *La méthodologie qualitative. Posture de recherche et travail de terrain*, sous la direction de Pierre Paillé, Paris: Armand Colin, (pp 169-200).

Pradier, J.-M. (2008). "Regard anthropologique sur la Performance theory". *Théâtre/Public*, n. 190, (actes du colloque international l'impact de l'avant-garde U.S. en Europe), 23-28.

Pradier, J.-M. (2002). "Science et art de la vie". *Recherches Transversales - Cahier de Recherches*. Institut National des Sciences appliquées de Lyon. Centre des Humanités, 49-58

Pradier, J.-M. (1990). "Toward a Biological Theory of the Body in Performance". *New Theatre Quarterly*, vol. VI, n. 21, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 86-98.

Prevel, J. (1974). *En compagnie d'Artaud*. Paris: Flammarion.

Kaprow, A. (1956). *Assemblages, Environments, and Happenings*. New York: Harry N. Abrams.

Kaufmann, P. (1967). *L'expérience émotionnelle de l'espace*. Paris: Librairie Philosophique Vrin.

Kohn, R.C. (1984). "L'observation chez le chercheur et le praticien". *Revue Française de pédagogie*, vol. 68, 104-116.

Kohn, R.C. (1986). La recherche par les praticiens : l'implication comme mode de production de connaissances. *Bulletin de psychologie*, tome XXXIX, n. 377, 817-826.

Kunst, B. (2004). "Wireless Relationships: Attraction, Emotion, Politics", Lecture at the Conference: *Ohne Schnur, Art and Wireless Communication*, Cuxhaven, Germany, 3-4. April.

Kunst, B. (2012). "Movement Should Not Be Flexible". *Jornal n.10*. Teatro Maria Matos. Acedido a Maio 7, 2013. Disponível em http://issuu.com/teatromariamatos/docs/tmm_p10_final3_web_1344965369/18

Kuypers, P. (2006). "Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard". *Scientifiquement danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*. Bruxelles: Nouvelles de Danse, n. 53, (pp. 56-75).

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique.

Reinelt, J. (2012). "La politique du discours: performativité et théâtralité". *Théâtre/Public*. "Entredeux. Du théâtral et du performatif", n. 205, 12-21.

Ribot, T. (1883). "Les conditions organiques de la personnalité". *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, n. 16, Paris, Librairie Gerner Baillière, pp. 619-642. Acedido em Setembro 13, 2012. Disponível em <https://ia600502.us.archive.org/1/items/lesmaladiesdelap1885ribo/lesmaladiesdelap1885ribo.pdf>

Richir, M. (2006). *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*. Grenoble: Millon.

Roquet, O. (1991). *La tête aux pieds, les pieds à la tête*. Paris: Recherche en Mouvement.

Roux, J.-M. (2012). "Le toucher, entre objets et objectivité I et II". *Implications Philosophiques*. Publication des communications prononcées dans le cadre des journées d'études "L'objet de la perception", à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, École Doctorale de Philosophie (ED 280), Philosophies contemporaines (PhiCo EA3562) EXeCO – CEPA. Locatelli R. & Nadrigny P. (org.). Acedido em Janeiro 8, 2013. Disponível em <http://www.implications-philosophiques.org/implications-de-la-perception/le-toucher-entre-objets-et-objectivite-i/>

Rudrauf, D. & al. (2003). "From autopoiesis to neurophenomenology: Francisco Varela's exploration of the biophysics of being". *Biological Research*, Volume: 36, Issue: 1. Santiago: SciELO Chile, 27-65.

Sami-Ali, M. (1998). *Corps réel, corps imaginaire : pour une épistémologie du somatique*. Paris: Dunod.

- Sartenaer, O. (2010). “Définir l’émergence”. *Revue des Questions Scientifiques*, n. 181, 371-404
- Shores, C. (2012). “Body and World in Merleau-Ponty and Deleuze”. *Studia Phaenomenologica*, n.12, 181-209.
- Schechner, R. (1999). “Jerzy Grotowski: 1933–1999”. *The Drama Review*, n. 43, 5-8
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Shusterman, R. (2008). *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Slatman, J. (2006). “The sense of Life: Husserl and Merleau-Ponty on touching and being touched”. *Chiasmi International N 7, Vie et Individuation*, Carbone M. & al. (eds.). Paris: Librairie Philosophique Vrin, (pp. 305-325).
- Smith, H. & Dean, R.T. (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edimburgh: Edimburgh University Press.
- Somers-Hall, H. (2009). “Deleuze and Merleau-Ponty: Aesthetics of Difference”. *Gilles Deleuze: The Intensive Reduction*, Boundas, C. V. (ed.). UK: Continuum Press, (pp.123-130).
- Stamer, P. (2007). “What is an Artistic Laboratory? A metalogue between Peter Stamer”. *Knowledge in Motion. Perspective of Artistic and Scientific Research in Dance*, Gehm S., Husemann P., von Wilcke K. (eds.) Bielefeld: Transcript, (pp. 59-69).
- Stocker, B. (2006). *Derrida on Deconstruction*. Routledge Philosophy Guidebook. London and New York: Routledge.
- Tavares M., G. (2012). *breves notas sobre ciência; breves notas sobre o medo; breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Tércio, D. (2006). “Para uma teoria do frémito”. *Encontro de Saberes. Três gerações de bolseiros da Gulbenkian*. Lisboa: ed. Gulbenkian, 95-105.
- Thibaud, J.-P. (1994). “Composer l'espace : les territoires du pas chanté”. Bassand M. & Leresche J.P. *Les faces cachées de l’urbain*. Berne: Editions P. Lang, (pp. 183-195).
- Thibaud, J.-P. (2004). “De la qualité diffuse aux ambiances situées”. *La croyance de l’enquête*. Paris : Editions de l’EHESS – Raisons Pratiques, 227-253.

Thibaud, J.-P. (2006). *La perception en mouvement, Méthodologies générales d'enquête*, support de cours du D.E.A. sur les ambiances architecturales et urbaines, Laboratoire Cresson. Acedido em Junio 4 de 2010. Disponível em <http://www.cresson.archi.fr/ENS/ENSdea.html>

Thompson, E. (2004). "Life and mind: From autopoiesis to neurophenomenology. A tribute to Francisco Varela". *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, n.3, 381-398.

Thompson, E., Siderits M., Zahavi D. (Eds.) (2011). *Self, No self ? Perspective from Analytical, Phenomenological, & Indian Traditions*. Oxford: Oxford University Press.

Tinti, T. (2004). "Il concetto di emergenza tra dualismo e materialismo". Perfetti, C. (ed.) *Esperienza cosciente azione e recupero*, Centro Studi di Riabilitazione Neurocognitiva, Santorso. Acedido em Março 7, 2012. Disponível em http://www.tulliotinti.net/psicofilosofia/articoli/concetto_di_emergenza.pdf

Ulrich Gumbrecht H. (2003). *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.

Uno, K. (1980). *Artaud et l'espace des forces*. These de doctorat. Departement de Philosophie à l'Université Paris VIII, sous la direction de Gilles Deleuze.

Valéry, P. (1936). *La Philosophie de la Danse*. Acedido em Novembro 12, 2012. Disponível em http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/philosophie_de_la_danse/philosophie_de_la_danse.html

Valery, P. (1957). "Réflexions simples sur le corps". *Œuvres I*, Paris: Gallimard / Bibliothèque de La Pléiade.

Varela, F. & Goguen J. A. (1978). "The arithmetic of closure". *Journal of Cybernetics*, n. 8, 291-324.

Varela, F. & Cohen, A. (1989). "Le corps évocateur: une relecture de l'immunité". *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 40, 193-213.

Varela, F. (1991). "Whence the origin of perception? A cartography of current ideas". Varela & Dupuy (Eds.) (1992). *Understanding Origin: Contemporary Ideas on the Origin of Life, Mind and Society*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. (pp. 235-265).

Varela, F., Thomson, E., Rosch, E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit*. Paris: Seuil.

Varela, F. (1996). "Neurophenomenology: A Methodological remedy to the hard problem". *Journal of Consciousness Studies*, n. 3, 330-350.

Varela, F. & Shear J. (eds.) (1999). *The view from within: First-person approaches to the study of consciousness*. London: Imprint Academic.

- Varela, F. (1999). "The specious present; the neurophenomenology of time of consciousness". Petitot J., Varela F., Pachoud B., Roy J.M. (Eds.) *Naturalizing Phenomenology: Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, Stanford: Stanford University Press. (pp. 266-314).
- Varela, F. (2000a). "¿Qué es la vida? Definiendo la vida y la transición a la vida". *El fenómeno de la vida*, Santiago de Chile: Golmen Ediciones. (pp. 21-40).
- Varela, F. (2000b). "Patrones de vida. Entrelazando identidad y cognición". *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Golmen Ediciones. (pp. 49-73).
- Varela, F. (2000c). "El círculo creativo. Esbozo histórico-natural de la reflexividad". *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen. (pp. 369-385).
- Varela, F. (2000d). "Cuatro pautas para el futuro de las ciencias cognitivas". *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen. (pp. 239-256).
- Varela, F. (2000e). "Consciencia del tiempo presente". *El fenómeno de la vida*, Santiago de Chile: Dolmen. (pp. 317-365).
- Varela, F. (2000f). "El organismo: una trama de identidades sin centro". *El fenómeno de la vida*. Santiago del Chile: Dolmen. (pp. 77-120).
- Varela F. (2000g). "El cuerpo evocador. Una relectura de la inmunidad". *El Fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones. (pp. 117-144).
- Varela, F. (2000h). "Neurofenomenología". *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen Ed. (pp. 257-294).
- Varela, F. (2001). "The portable Laboratory". *Laboratorium*. Obrist H.U. & Varderlinden B. (eds.) Cologne: DuMont. (n/p)
- Varela, F. (2004). *Quel savoir pour l'éthique? Action, sagesse, et cognition*. Paris: La Découverte.
- Varela, F., Depraz N., (2004). "At the Source of Time: Valence and the Constitutional Dynamics of Affect". Gallagher S. & al., *Ipseity and Alterity. Interdisciplinary Approaches to Intersubjectivity*, Rouen: Publications de l'Université de Rouen, (pp.153-174).
- Vassileva-Fouilhoux, B. (2008). "La performance en danse moderne et postmoderne : une ivresse kinésique", *¿ Interrogations ? - Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, n. 7, 168-184.
- Vattimo, G. & Rovatti P.A. (org.) (1992) [1983]. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.
- Vattimo, G. (1985). *La fine della modernità*. Milano: Garzanti.

- Vattimo, G. (1989). *La Società Transparente*. Milano: Garzanti.
- Vattimo, G. (1996). *Introduzione a Heidegger*. Roma: Laterza.
- Vermersch, P. (2006). “Signification du « sens expérientiel », en lisant Laszlo Tengelyi”. *Expliciter* le journal de l’association GREX Groupe de recherche sur l’explicitation n. 63. Paris: CNRS - GREX. (pp. 26-32).
- Vermersch, P. (2006). Prefácio ao livro de Bois, D. *Le moi renouvelé*. Paris: Point d’appui. (pp. 11-15).
- Vermersch, P. (1998). “L’introspection comme pratique”. *Expliciter*, n. 22, CNRS, GREX, 1-19.
- Vianello, A. & De Toni A. F. (2012). “Complessità ed emergenza. Dalle leggi di natura alla creatività della vita”. *Multiverso*, n. 10. Udine: Forum Editrice. Acedido em Fevereiro 14, 2013. Disponível em <http://www.multiversoweb.it/rivista/n-10-link/complessita-ed-emergenza-dalle-leggi-di-natura-alla-creativita-della-vita-3305/>
- Virilio, P. (2007). *L’arte dell’accecamento*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Zahavi, D. (2005). *Subjectivity and Selfhood Investigating the First-Person Perspective*. Cambridge: MIT press.
- Zarrilli, P. (2004). “Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience”. *Theatre Journal*, vol. 56, n. 4. 653-666.
- Zarrilli, P. (2007). “An Enactive Approach to Understanding Acting”. *Theatre Journal*, vol. 59, n. 4, 635-647
- Zarrilli, P. (2012). ‘...presence...’ as a question and emergent possibility: a case study from the performer’s perspective”. Giannachi G., Kaye N., Shanks M. (Eds.) *Archaeologies of Presence. Art, performance and persistence of being*, London and New York: Routledge. (pp. 119-152).
- Zizek, S. (2003). *Organs without Bodies: Deleuze and Consequences*. London and New York: Routledge.
- Zizek, S. (2004). *The reality of the Virtual*. Documentário realizado por Ben Wright, UK.
- Zizek, S. & Taylor, A. (2005). *Zizek!* Documentario realizado por Astra Taylor. Usa-Canada: Zeitgeist Films. Acedido em Dezembro 9, 2012. Disponível em: <https://www.-youtube.com/watch?v=0zjftQTnte8>
- Zourabichvili, F. (1994). *Deleuze: Une Philosophie de l’Événement*. Paris: PUF.

Yuasa, Y. (1987). *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*. (trad. Nagatomo S. and Kasulis T.P.). New York: State University of New York Press.

Índice de quadros

Quadro 1: Varela, F. (2001). *Untitled*. DO IT. Project curated by Hans-Ulrich Obrist.

Quadro 2: Varela, F. (1991). “Whence the origin of perception?”

Quadro 3: Bois, D. (2007). Différents statuts du corps.

Apêndice

O cd que acompanha esta tese contém:

a) Cópia da tese em formato pdf

b) Artigos e depoimentos publicados

Apréa L. (2013). "Duas operas que se conhecem". Depoimento para programa das operas *Into the little hill / Dido e Eneia*, Lisboa: ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

Apréa, L. (2011) “Présence et ambiance vécue”. *Roots & Routes, Research on Visual Cultures*. Periodico Trimestrale /Quarterly Magazine: ISSN 2039-5426.

Apréa L. (2011). “Uma opera olhando-se ao espelho”. Depoimento para programa da opera *Le carnaval et la folie*, Lisboa: ed. Centro Cultural de Belem.

Apréa L. (2009). “La dramaturgia del actor en la interpretación desde el Movimiento”. *Cuerpos en escena*. Sol Garre e Itziar Pascual (orgs.) Madrid: ed. Fundamentos. Colección: Arte. Ensayos y Manuales. (pp. 39-45).

Apréa L. (2009). “La scène pédagogique du sensible et l’émergence créatrice”. *Sujet sensible et renouvellement du moi*, D. Bois, M. Josso, M. Humpich (orgs.) Paris: Point d’appui, collection Forum. (pp. 417-429).

Apréa L. (2009). “Cómicos. Bárbaros. Sublimes.” Depoimento para programa de *Lo frate ‘nnamurato* (com Marcos Magalhães). Lisboa: Ed. Centro Cultural de Belem.

Apréa L. (2008). “O cenário pedagógico do sensible e a emergencia creadora”. *Sujeito sensible e renovação do eu*, D. Bois, M.- C. Josso, Marc Humpich (orgs). Centro Universitario Sao Camilo, Sao Paulo. (pp. 423-437).

Apréa L. (1999). “Madrid ou ‘Madreana’ ”. *Theatre/Public*, “Les Transversales”. Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, pp. 53-56.

c) Curriculum em formato digital com os links relativos aos espetáculos de ópera referidos, com recensões, entrevistas, críticas e programas

d) Declaração assinada pelos participantes nos laboratórios de pesquisa