

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO**

**ARTE-CARTOGRÁFICA:
USO DE ATOR E DEVIR-CRIANÇA**

Sabrina Franciane Ramos

**Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção
do título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação
em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul, sob orientação da Prof. Dra. Sandra Mara Corazza.**

Porto Alegre, abril de 2004.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO**

**ARTE-CARTOGRÁFICA:
USO DE ATOR E DEVIR-CRIANÇA**

Sabrina Franciane Ramos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha de pesquisa Filosofias da Diferença e Educação, com área temática Pós-curriculo, diferença e subjetivação de infantis.

Orientação: Prof. Dra. Sandra Mara Corazza

Porto Alegre, abril de 2004.

Que sua experiência de vida seja levemente coberta pela poeira da forma.

AGRADECIMENTOS

Muito obrigada, professora Sandra Corazza, porque na tua companhia aprendi coisas de generosidade: encontrei poder, que contigo é força feita de entusiasmo; encontrei também coragem e alegria, que me impulsionaram ao longo de minha trajetória de pesquisa.

Muito obrigada, Paola: contigo aprendi coisas de povos antigos e de seres multicoloridos e amáveis; contigo aprendo muita confiança.

Obrigada, Marcelo, porque em mim és feito de companhia, e eu posso ser, quando penso em ti, muito contente.

Obrigada, Carlos, porque na generosa amplitude do teu corpo me acolheste e, desde então, toda a tua extensão, toda a tua praia olha para mim, como um espelho d'água que reflete uma face minha. Quando, por ventura, encontro-te, conheço um exílio.

Obrigada, Paula, não apenas por tua generosidade em me acolher e auxiliar-me nos preparativos finais desse meu estudo mas, sobretudo, porque nesse caminho que abrimos pôde haver espaço para nós duas o ocuparmos, juntas; aprendo contigo a sensação de não ter com o quê contar para dizer acerca de uma relação entre irmãos. Aprendo contigo que a precariedade é perfeita, e me contento ao merecer ser tua irmã [não é fantástico: saber-se ao lado de alguém que tu julgas conhecer desde o berço e, ao olhar com cuidado, perceberes que nada podes

dizer acerca dele?].

Agradeço à Valquíria e à Manika, por suas companhias, por suas conversas amorosas, pela cumplicidade de colegas e pelo encorajamento que pude encontrar em vocês para realizar este trabalho.

Mãe e Pai: porque sempre estão comigo.

Marilene, Pedro, Paula, Anne e Vagner: por não me conhecerem e me amarem.

Obrigada, Gilles Deleuze, por ser para mim um mestre.

Todas as descrições da realidade são expressões limitadas do mundo do vazio.
Contudo, ligamo-nos às descrições e pensamos que são a realidade. Isso é um engano.

SHUNRYU SUZUKI

Por realidade e por perfeição, entendo a mesma coisa.

BENTO DE ESPINOSA

RESUMO

Esta dissertação constitui um exercício cartográfico de escrita. Propõe-se a mostrar, por meio do levantamento dos tipos de materiais coletados, aqueles dentre os quais puderam ser tomados, durante o percurso conceitual-analítico, como capazes de sustentar o movimento das problematizações consideradas no período de estudo do mestrado.

Este exercício dedicou-se a explorar a concepção *deleuziana* de arte-cartográfica, ancorando suas problematizações no plano de organização da arte teatral e em questionamentos contemporâneos acerca da infância, a partir da filosofia da diferença, mais precisamente da obra de Gilles Deleuze.

Palavras-chave: arte-cartográfica, acontecimento, devir-criança, filosofia da diferença.

Resumen

Esta disertación constituye un ejercicio cartográfico de escrita. Se propone a mostrar, por medio del levantamiento de los tipos de materiales recojidos, aquellos dentre los cuales pudieram ser tomados, durante el percurso conceptual-analítico, como capaces de sustentar el movimiento de las problemáticas consideradas en el período de estudio del maestrado.

Este ejercicio se dedicó a explorar la concepción deleuziana de arte-cartográfica, estacionando sus problemáticas en el plano de organización del arte teatral y en questionamientos contemporaneos referentes a la infancia, a partir de la filosofía de la diferencia, más específicamente de la obra de Gilles Deleuze.

Palabras-llave: arte-cartográfica, acontecimiento, devenir-niño, filosofía de la diferencia.

SUMÁRIO

Agradecimentos

Resumo

Resumen

Sumário

Lista de Figuras

APRESENTANDO UMA DISSERTAÇÃO: O QUE ACONTECEU?

Intermezzo I

1 AÇÃO EM CRONOS

1.1 Engenharias (para fazer uma casa): Cor, Energia, Gravidade, Movimento, Magnetismo

1.2 Um ser humano é o meu amor

De músculos, de carne e osso, pele e cor

1.2.1 Dois olhos

1.2.2 Uma coluna vertebral

1.2.3 Um esqueleto

1.2.4 Dois pés

1.2.5 Dois braços, duas mãos, dois pulmões

1.2.6 Três tipos de músculos

1.2.7 Um coração

Intermezzo II

2 AÇÃO DRAMÁTICA

Intermezzo III

3 ACONTECIMENTO

3.1 Melhor vida é a vida

Que dura sem medir-se

Intermezzo IV

4 AÇÃO DRAMÁTICA E ACONTECIMENTO

4.1 Inda que louco, gêmeo

De uma hora imperecível!

4.2 Senta-te ao sol. Abdica

E sê rei de ti próprio.

Intermezzo V

5 O ESPETACULAR E O AFECTO

Intermezzo VI

6 MATÉRIA E MEMÓRIA DRAMÁTICA

Intermezzo VII

7 YIN E YANG PERCEPTÍVEIS

7.1 Aula de Tai-Chi-Chuan

7.2 Longa nota contemplativo-estética acerca do conceito de vazio

Intermezzo VIII

8 ROSA-DOS-VENTOS

Intermezzo IX

9 DRAMAR

Intermezzo X

10 O ETERNO MORAAQUI; AQUI O INFINITO – Ação em Cronos, 2ª. parte: o sexo

10.1 O desenvolvimento de um bebê

Intermezzo XI

11 UM JOGO IDEAL

11.1 Dos jogadores: uma Imperatriz e um Imperador

11.2 Das Regras

11.2.1 Aqueles que se enamoram

11.2.1.1 Primeiro aprendizado: signos de oposição e contrastes

11.2.1.2 Segundo aprendizado: signos de complementação

11.2.1.3 Terceiro aprendizado: signos de alquimização

11.3 Do Jogo

11.3.1 A Arte

11.3.1 Reflexões cartográficas acerca do sentido

11.3.2 Reflexões cartográficas acerca da ação

Intermezzo XII

12 A INFÂNCIA

12.1 Uma criatura criança

12.2 Do que pode ser feita uma criança?

12.3 O que dizem as crianças?

12.4 Vós infantes,

Que inda não tendes cura

De ter cura

Intermezzo XIII

13 UM USO DE ATOR SE ASSEMELHA MUITO A UM USO DE CRIANÇA

Intermezzo XIV

14 O DEVIR-CRIANÇA E A ARTE

Intermezzo XV

15 Meu riso é tão feliz contigo

O meu melhor amigo é o meu amor

15.1 O Riso de Bergson

Intermezzo XVI

16 DO HUMOR

Intermezzo XVII

17 DO HUMOR E DO JOGO: A SELEÇÃO DAS AÇÕES

17.1 Rir

17.2 Do que riem as crianças?

CONSIDERAÇÕES ACERCA DO ETERNO RETORNO

NOTAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Lista de figuras

Fig. 1: reprodução fotográfica de um arco-íris, p. 30

Fig. 2: reprodução fotográfica de uma experimentação com a cor, p.30

Fig. 3: reprodução fotográfica de uma experimentação com a energia, p.30

Fig. 4: reprodução fotográfica do exemplo 1 de transferência de energia, "os acrobatas", p. 31

Fig. 5: reprodução fotográfica de uma experimentação com energia cinética, p. 31

Fig. 6: reprodução fotográfica de uma experimentação com a energia elétrica e sonora, p. 31

Fig. 7: reprodução fotográfica do exemplo 2 de transferência de energia, o "jogo de sinuca", p. 32

Fig. 8: reprodução fotográfica de uma experimentação com a gravidade, p. 32

Fig. 9: reprodução fotográfica do exemplo 1 de gravidade, "a maçã", p. 32

Fig. 10: reprodução fotográfica do exemplo 2 de gravidade, "a foca", p. 32

Fig. 11: reprodução fotográfica do exemplo 1 de movimento, "windsurf", p. 33

Fig. 12: reprodução fotográfica do exemplo 2 de movimento, o "beija-flor", p. 33

Fig. 13: reprodução fotográfica do exemplo 3 de movimento, o "pára-quadras", p. 33

Fig. 14: reprodução fotográfica de uma experimentação com o movimento (o atrito – 1), p.33

Fig. 15: reprodução fotográfica de uma experimentação com o movimento (o atrito – 2), p. 33

Fig. 16: reprodução fotográfica do exemplo 4 de movimento, "um ciclista", p. 34

Fig.17: reprodução fotográfica do exemplo 5 de movimento, "um balanço", p.34

Fig. 18: reprodução fotográfica de um exemplo de magnetismo, p.34

Fig. 19: reproduções fotográficas de modelos do olho humano, p. 35

- Fig. 20: reproduções fotográficas de modelos de coluna vertebral humana, p. 35
- Fig. 21: reprodução fotográfica de um modelo de esqueleto humano, p. 36
- Fig. 22: reprodução fotográfica de um modelo de pé humano, p. 36
- Fig. 23: reprodução fotográfica de um modelo de braço humano, p. 36
- Fig. 24: reprodução fotográfica de um modelo de mão humana, p. 37
- Fig. 25: reprodução fotográfica de um modelo de pulmão humano, p. 37
- Fig. 26: reprodução de uma ilustração acerca dos três tipos de músculos humanos, p. 38
- Fig. 27: reprodução fotográfica de um modelo de musculatura frontal humana, p. 38
- Fig. 28: reprodução fotográfica de um modelo do músculo da língua, p. 39
- Fig. 29: reprodução fotográfica de um modelo de coração humano, p.39
- Fig. 30: reprodução fotográfica de sementes de dentes de leão, p. 65
- Fig. 31: fotografia da ação "suspender" do *Jogo do Anjo*, p.66
- Fig. 32: reprodução de uma ilustração do símbolo chinês yin-yang, p.74
- Fig. 33: reprodução de uma ilustração esquemática sobre o vazio e a linha de yin-yang, p.75
- Fig. 34: reprodução de uma ilustração esquemática dos Cinco Reinos Mutantes, p.76
- Fig. 35: reprodução de uma ilustração do esquema de manifestação da energia nos Cinco Reinos Mutantes, p.76
- Fig. 36: reprodução de uma ilustração do trajeto de um meridiano de energia no corpo humano, p.77
- Fig. 37: reprodução fotográfica de uma experimentação com a gravidade, p. 80
- Fig. 38: reprodução de uma ilustração esquemática yin-yang-arte, p.82
- Fig. 39: reprodução de uma ilustração acerca do trajeto de um meridiano de energia no corpo humano, p. 82
- Fig. 40: reprodução de uma ilustração sobre o uso da bússola, p. 89
- Fig. 41: reprodução de ilustrações acerca das coordenadas cartográficas e da rosa-dos-ventos, p. 90
- Fig. 42: esquema mostrando a sobreposição de uma imagem de rosa-dos-ventos sobre uma imagem de uma perna humana, p. 92

- Fig. 43: reprodução de uma ilustração medieval com o tema “Adão e Eva”, p.97
- Fig. 44: reprodução de ilustrações acerca dos órgãos sexuais e dos gametas reprodutores masculino e feminino, p. 98
- Fig. 45: reprodução de ilustrações acerca do processo de gestação humana, p. 98
- Fig. 46: reprodução de uma ilustração de um bebê humano, p.98
- Fig. 47: reprodução de *Galateia de Esferas*, pintura de Salvador Dali, p. 103
- Fig. 48: reprodução de ilustração de relação sexual tântrica, p. 104
- Fig. 49: reprodução do arcano III do tarô, “Imperatriz”, p. 105
- Fig. 50: reprodução do arcano IV do tarô, “Imperador”, p. 106
- Fig. 51: reprodução do arcano VI do tarô, “Enamorados”, p. 107
- Fig. 52: fotografia da ação de “olhar” do *Jogo do Anjo*, p. 112
- Fig. 53: reprodução fotográfica de uma representação do olhar humano, p. 113
- Fig. 54: reprodução fotográfica de uma pena de pavão, p. 113
- Fig. 55: fotografia da ação “correr” do *Jogo do Anjo*, p.114
- Fig. 56: fotografia da ação “sustentar” do *Jogo do Anjo*, p. 115
- Fig. 57: reprodução fotográfica, a partir de uma foto jornalística, de um “menino com máscara”, p. 117
- Fig. 58: reprodução do arcano XIV do tarô, “Arte”, p. 118
- Fig. 59: reprodução de uma ilustração de uma relação sexual tântrica, p. 119
- Fig. 60: reprodução do arcano VI do tarô, “Enamorados”, p. 119
- Fig. 61: reprodução fotográfica de um vôo de pombas, p. 121
- Fig. 62: reprodução fotográfica da ação de uma ginasta, p.122
- Fig. 63: fotografia da ação “sustentar” do *Jogo do Anjo*, p. 125
- Fig. 64: reprodução fotográfica do processo de crescimento de uma planta, p.127
- Fig. 65: reprodução fotográfica de um cavalo saltando um obstáculo em prova de hipismo p. 157
- Fig. 66: reprodução de uma ilustração do sistema cardiovascular num feto humano, p. 172
- Fig. 67: fotografia da ação de “retornar” do *Jogo do Anjo*, p.174

APRESENTANDO UMA DISSERTAÇÃO: O QUE ACONTECEU?

Quis aprender a olhar, de outro modo, para as coisas que fazem do teatro aquilo que ele tem sido; quis compreender o teatro como se nada conhecesse dele, como se tivesse topado com ele na rua, um dia... Ao principiar esse exercício de pesquisa, propus a mim mesma correr o risco de pensar um teatro que pudesse ser imanado por outras formas de pensamento, que não as específicas do seu meio. Ocorreu-me então considerá-lo a partir do que denominei vulgarmente de *idéias estéticas*. Caminhando por uma rua de cidade, olhei para os seus prédios, suas lojas, seus transeuntes, suas escolas, seus vendedores e suas frutas, e considerei: todas essas coisas foram produzidas, foram pensadas por alguém, ou seja lá, por muitos *alguéns*. Mas, para poderem continuar de pé, continuam pensando: essas coisas pensam! É que, por exemplo, quando pensamos num retângulo, geralmente o fazemos como forma acabada, a partir de fórmulas e cálculos matemáticos que exprimem suas dimensões. Entretanto, pareceu-me que ele poderia ser também pensado como produção de *um tipo* de pensamento, que sua presença poderia ser percebida como manifestação potencial de *um pensamento* numa auto-expressão retangular. Foi a partir dessas constatações que iniciei meu processo de reflexão, que descrevo, sucintamente, nessas páginas.

Motivada a pensar acerca do tipo de aprendizado que cria a realidade que para o teatro existe, elegi dois de seus componentes para analisar: a *ação dramática* e a concepção de que teatro é o que acontece entre o ator e o espectador.

A *ação dramática* é um tipo de ação que se caracterizaria, fundamentalmente, por ser uma ação extra-cotidiana. Na rua, em casa, na calçada, a ação de caminhar tem como objetivo o deslocamento. No teatro, a ação de caminhar é capaz de mover outros objetivos por meio da sua consecução. Em minha pesquisa, considerei o conceito de Constantin Stanislavski de *ação dramática*, assentado na sua concepção de *ação física*. Para o teórico russo, o teatro é feito de ações, e o ofício de um ator é fazer ações, agir. Porém, o tipo de ações que um ator faz não é o mesmo que um trabalhador de outro ofício faria. Partindo dessas considerações, Stanislavski desenvolveu então o conceito de ação física (Stanislavski: 1984, 227).

Já a concepção de que o teatro é o que acontece entre um ator e um espectador foi pinçada das reflexões do polonês Jerzy Grotowski (Grotowski: 1971, 17-18). Fazendo um cruzamento entre os pensamentos desses dois autores, pude inferir, então, que um ator age dramaticamente numa relação com um espectador.

A partir desse ponto, houve costuras dos conceitos de *ação dramática* de Stanislavski e de *acontecimento* de Deleuze; e da concepção de que teatro é o que acontece *entre* ator e espectador, de Grotowski, e do conceito de *devoir* e de *afecto*, de Deleuze e Guattari. Para Gilles Deleuze, um ator é alguém que sabe e que quer usar os episódios que lhe acontecem, uma vez que, ao acontecerem, eles proliferam uma série de acidentes para aquele que os vivencia. O ator de Deleuze é alguém que vive usufruindo desses efeitos, por opção. Então, o ator de Deleuze não está necessariamente numa casa de espetáculo, ou encenando uma peça teatral, mas se mostra enquanto acontece, usando as coisas que lhe acontecem, encarnando seus próprios acontecimentos.

O pensamento que o teatro comumente produz de si engendra a idéia de que o ator trabalha produzindo ações do tipo dramáticas; Deleuze, por sua vez, apresentou-me um ator diferenciado, cuja ação é usar os efeitos do seu próprio trabalho. Chamei isso de *uso dramático*.

Partindo dessa conexão conceitual, fiz uma primeira pergunta: do que é feito aquilo que um ator faz? Essa aproximação serviu para pensar num tipo possível de procedimento: como aquele que vive no teatro poderia servir-se das coisas que lhe acontecem? Desse ponto, considerei que a ação dramática poderia ser percebida como uma espécie de *margem* que um ator utiliza para não perder os efeitos das coisas que lhe sucedem. Procedendo assim, ele se lançaria, primeiro, a um espaço de ocupação, ao espaço da ação dramática como o teatro tradicionalmente pensa. Posteriormente, essas mesmas demarcações como que se afrouxam, permitindo que surja o ator tal como Deleuze sugere. Daqui, um ator passa a ser entendido como qualquer vivente que usa dramaticamente as coisas que lhe acontecem, revelando-se ator a partir do investimento nesse tipo de ação, de vontade.

Quanto à natureza das coisas que acontecem *entre* um ator e um espectador, misturando os conceitos de *devoir* e de *afecto*, percebi que um ator apenas poderia existir a partir do estabelecimento de um *entre-afectivo* que constrói com um espectador, e vice-versa, e que ambos se mostram ou são mostrados nesse tipo de ocorrência.

Esses dois movimentos foram considerados como componentes que pudessem compor o tipo de realidade de que *um* teatro pode ser feito; que teatro? Um tipo de teatro que, alargando seu perímetro de ocupação, saísse das casas de espetáculo, bem como do movimento conceitual deleuziano, para, misturados, constituírem uma possível arte-cartográfica, problematizada como ocorrência possível no fluxo de produção da existência ordinária, na experiência de quem vive. Assim, foram pensados como modos, como maneiras; então, um ator seria um vivente que usaria dramaticamente as coisas que lhe acontecem, cujo tipo de ação se dá impreterivelmente num *entre-afectivo*, isto é, depende de uma relação intensa entre, no mínimo, dois seres.

Daqui, eu havia elegido como objeto empírico para dar prosseguimento a este estudo um jogo teatral chamado *Jogo do Anjo*. Para ocorrer, o jogo necessita da participação de um grupo de pessoas. Essas situam-se divididas em duas filas, cada qual na extremidade de um

espaço retangular; dois jogadores encaram-se mutuamente e deliberam, por decisão comum, correr um em direção ao outro, sem hesitação. No centro do espaço eles se encontram. Porém, antes de se chocar, suspendem seus movimentos e permanecem ali, sustentando essa suspensão até decidirem retornar às filas. Esse jogo me serviria como visualização de uma situação ideal para pensar uma arte-cartográfica. No entanto, percebi que, ao fazer-lhe perguntas, essas direcionavam o meu olhar para as ações que aconteciam no fluxo da existência cotidiana.

É que, na trajetória da pesquisa, com a relevância que, paulatinamente, foi assumindo a concepção de arte-cartográfica, passei a questionar mais explicitamente as características e o que qualifica o *uso dramático*. Assim, se um ator usa dramaticamente a sua experiência, como é feita essa ação? Como é que, no dia-a-dia, se usa algo dramaticamente? Foi nesse ponto em que passei a me preocupar com a idéia de *ação*. Para circunscrevê-la, tomei os dois grandes tempos de pensamento propostos por Deleuze, por meio dos quais ele apresenta seu conceito de *acontecimento*. Esses tempos são *Cronos* e *Aion*.

Primeiramente localizei as ações que ocorrem pensadas segundo o tempo compreendido em Cronos. Queria mostrar a tendência de afectação dos corpos que são medidos nesse tempo e o tipo de pensamento que Cronos é capaz de produzir. A fim de trabalhar com o objeto empírico que havia escolhido, o Jogo do Anjo, dividi suas etapas de jogo, discriminando-as em objetivos para sete ações dramáticas: (1) olhar, (2) decidir, (3) cair, (4) correr, (5) suspender, (6) sustentar e (7) retornar. Em relação a cada uma dessas ações, busquei materiais que tratassem delas no campo da Ciência, por exemplo, quando são apresentadas experiências com os conceitos de energia, gravidade e cor, bem como, em relação ao corpo humano, visto pela Medicina, por exemplo, compreendido por cortes anatômicos, por organizações entre tipos de tecidos, de ossos e de funções de alguns órgãos¹. Até este ponto, um bebê é um corpo forjado da união de um gameta masculino e de um feminino.

Em seguida, posicionei a *ação dramática* como uma outra possibilidade de pensar uma

ação. A *ação dramática*, como ponderei anteriormente, é um tipo de ação que se caracterizaria por seu aspecto extra-cotidiano. Logo depois, resgatei o ator deleuziano, que nos apresenta o conceito de *acontecimento*; trouxe, também, a conexão do *entre-afectivo*, problematizada nesta dissertação no texto *O espetacular e o afecto*. Um modo de agir espetacular[mente] se caracterizaria por ser um tipo de ação feita para ser vista, para ser presenciada; seria mais um característica do tipo de uso dramático que um ator pode fazer.

Tendo, então, chegado a essas conexões, busquei em Henri Bergson novos subsídios. O autor, em *Da seleção das imagens para a representação – o papel do corpo*, primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, considera o corpo próprio e o corpo do mundo como produções que ocorreriam de forma imbricada, dando-se por meio de uma ação. Um mundo está sendo mostrado, para aquele que vive, por meio da ação que este puder efetuar nesse mesmo mundo (Bergson: 1999, 35). Assim, perceberíamos um mundo constantemente modificado, porque seriam igualmente diversas as ações que o revelariam – na mesma medida, seriam também ações que me revelariam o corpo próprio que compreendo como o meu, imagem referencial a partir da qual conheço as imagens de um mundo. Ambos apenas existiriam mostrados numa ação que, ao ser investida, revela-os simultaneamente. Desse modo, seria por meio de uma ação que se manifestariam mundos, tipos de realidades e corpos. E, assim, senti-me convidada por Bergson a considerar que pode haver todo um mundo, toda uma realidade e uma infinidade de corpos a serem inventados, talvez, por meio de ações.

Paralelamente a essas conexões que vinham ocorrendo na problematização da idéia de ação, um outro fluxo de interesses acontecia. Ao fazer perguntas para as ações do Jogo do Anjo, de certo modo isso ia como que sensibilizando-me em relação às ações que pertenceriam ao meu tempo pessoal e cotidiano de existência. E, para a minha percepção de pesquisadora, acabou ocorrendo, nessa instância, um outro fluxo de aprendizados, que, mais potentes que as perguntas que fizesse para o objeto empírico, tenho a impressão de que puderam compreender as mesmas. Daqui, decidi-me por tomar essas experiências, fazendo delas jogadas,

compreendendo-as como produções das regras que eram criadas simultaneamente à sua feitura, e fazendo de seus participantes, jogadores.

Em *Proust e os signos*, Deleuze considera que signos de mundos distintos não são equivalentes, de modo que estas jogadas que pude apreender não seriam equiparáveis ao tipo de jogadas e de circulação de signos em que as idéias de um jogo teatral se sustentam (Deleuze: 2003, 5). Foi sabendo disso que prossegui com esses materiais; ocorre que, para este momento de estudo e instrumentalização conceitual, o Jogo do Anjo me parecia apenas capaz de ser um potencializador de perguntas, propondo-me considerar a realidade cotidiana em sua produção ordinária. Em verdade, não queria estabelecer correlações entre o Jogo do Anjo e os conceitos deleuzianos, como se tivesse a garantia de localizá-los no objeto empírico; queria, porém, que o Jogo me mostrasse ou sugerisse possíveis alinhavos. Esse movimento, essa preocupação em atentar para as séries de coisas que estavam mobilizando a pesquisa enquanto produto de um fluxo, fez-me perceber as experiências vinculadas à minha existência de pesquisadora – enquanto proponente deste estudo – como minha *ferida* e, nessa instância, como composição de um movimento perceptível. Tratou-se de abranger um movimento: o de experimentar conceber o *viver* a partir das ações que engendro, porém não como alguém que as norteia e hierarquiza; comecei a conceber que tudo que vive pulsa a expressão que lhe sustenta, mostrando-a em espaços dilatados de *sentido*; comecei a pensar que tudo o que ingressa na experiência de *ser* apenas acontece porque se dá em zonas agitadas pelo *sentido*, pelo mesmo *sentido* que anima, a *ferida* do ator Joe Bousquet e de Deleuze (Deleuze: 2000, 151). Para Bousquet, as coisas que lhe ocorrem seriam como feridas que existiam antes mesmo do seu nascimento, e esse ocorreu apenas para que pudesse encarná-las.

A partir daqui, preocupando-me com a natureza de um exercício cartográfico, quis saber um pouco sobre como são feitos os mapas. Dentre as várias notações específicas que compõem um mapa, há uma imagem feita de duas estrelas de quatro pontas, sobrepostas, formalizando uma espécie de estrela de oito pontas: a rosa-dos-ventos. Perguntei à professora Rúbia Fontoura,

especialista em Geografia, qual era a finalidade da rosa-dos-ventos: “Serve para tomar um rumo, uma direção, um sentido; nós a usamos com uma bússola, que sempre aponta para o Norte.” A rosa-dos-ventos então me inspirou a pensar nas produções do mundo, não como propriedades formatadas, mas como coordenáveis, como movimento, como pedaços que podem ser agrupados e remontados, dispostos e juntados aleatoriamente. Esse exercício me motivou a pensar, a partir das contribuições de Bergson, em corpos-ações possíveis, como se olhasse por uma lente microscópica e desterritorializadora. Se a ação de Bergson é capaz de revelar um mundo feito de materiais, no qual o corpo próprio é vivido como mais um desses materiais – materiais esses que apenas podem ser conhecidos por meio dessa ação que *pensa* suas misturas e, ao fazê-lo, revela-os corpos para esse mundo, para essa realidade –, a ação da rosa-dos-ventos, que articula planos/mapas, propõe que ações, antes de ser movimento capaz, apenas, de referendar um mundo sabido, poderia ser movimento potente de mundos a ser criados.

Então me ocorreu considerar: apenas percebo o que posso mover; apenas vejo o mundo como os materiais sobre os quais posso agir... assim, apenas vejo possibilidades de ação. Se apenas vejo um mundo de ações, seriam elas somente as que já foram investidas? E pensei ainda: se o que vejo são possibilidades de ação, não vejo matéria, vejo direção na matéria, percebo sentido na matéria, percebo *sentido* que paira sobre a matéria, sinalizando sua insistência sob a potência de uma ação [potencialidade de uma relação afectiva]. A partir de Bergson, passei a considerar a idéia de que o mundo e eu somos vividos por meio de uma idéia/força: ação. A ação seria uma espécie de mostradora de um mundo, porque revelaria as formas das coisas, dos seres, seus materiais, por meio de uma *ação possível* que se pode fazer com eles.

Aproximando esse pensamento e o Jogo do Anjo, percebi que a rosa-dos-ventos pode funcionar como uma espécie de *ponte* que liga Cronos e Aion. Em Cronos, os jogadores existem numa ação cuja tendência é percebida de modo mais previsível; em Aion, esses jogadores usam os efeitos que surgem. O movimento da rosa-dos-ventos, por sua vez, mostraria que corpos são composições que tomam existência por meio das coordenadas que, ao articularem

uma zona, lhes tensionam num aspecto materializado. Bergson compreende que a "nossa representação da matéria é a medida da nossa ação possível sobre os corpos" (Bergson: 1999, 35); pude, então, considerar que a articulação que a rosa-dos-ventos opera tensiona substâncias de modo que passo a percebê-las quando compõem, comigo, um corpo de ação. Ou seja, ela aglutina materiais que compreendo como a ação em que são mostrados. Então, quando percebo corpos, percebo um movimento tenso de ação da rosa-dos-ventos, que lhes une nesse aspecto perceptível. Desse modo, não percebemos matéria que não esteja sendo *de ação*; se esses elementos são unidos de modo a serem tensionados e percebidos como corpos, posso inferir que o que percebo é a força afectiva que, para fazê-los corpos, os mantém unidos. Assim, considere que corpos de um mundo são composições mutantes que a ação da rosa-dos-ventos faz orbitar; esses corpos, porque os percebo enquanto ação, são feitos de força afectiva que os liga, mostrando-os num corpo perceptível e perene, porque tal composição é sustentada por fluxos de potência afectiva. Os corpos seriam as coordenadas entre-afectivas que se dão entre elementos/substâncias. Ao permitir que esse movimento potente-afectivo percorra entre tais elementos, a ação da rosa-dos-ventos promove que corpos sejam oriundos das trajetórias desses fluxos; assim, ela dá sustentabilidade, por meio de suas coordenadas, que corpos sejam formações de movimentos possíveis.

Esse tipo de ação pensada a partir da rosa-dos-ventos pôde ser por mim considerado como pertinente para aprender acerca da natureza da ação de uma arte-cartográfica. Passei a compreender, a partir de então, que ações mostram, sempre, realidades possíveis, pois que não podemos repetir uma mesma ação, dadas as condições afectivas que a percorrem e sustentam; e que esse seu movimento poderia ser pensado como um fluxo de signos de arte inseridos no fazer cotidiano:

(...) o sentido material não é nada sem uma essência ideal que ele encarna. (...) o mundo da Arte é o último mundo dos signos; e esses signos, como que desmaterializados, encontram seu sentido numa essência ideal. Desde então, o mundo revelado da Arte reage sobre todos ou outros, principalmente sobre os signos sensíveis; ele os integra, dá-lhes o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco. Compreendemos, então, que os signos sensíveis já remetiam a uma essência ideal que se encarnava no seu sentido material. (...) todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte. (Deleuze: 2003, 13)

Considerarei essa rosa-dos-ventos, então, como capaz de articular coordenadas afectivas, sustentando-as sob o aspecto de materiais de um mundo que percebemos como ações; considerarei-a como uma espécie de *ponte* entre Cronos e Aion, na medida em que, numa relação com o tipo de corpo que Cronos é capaz de produzir, sua ação se mostra como uma chaga, que se instala num corpo estratificado (tipo de corpo que Cronos é capaz de produzir), e que nessa zona que ocupa prolifera a circulação das potências dessa chaga. Tal circulação está sendo por mim entendida como produção de vida intensa de Aion. Faz-se importante considerar, aqui, que não haveria uma separação entre Cronos e Aion capaz de os afastar fatalmente um do outro. No meu entendimento, isso se torna verificável na medida em que, para que percebamos corpos, esses necessitam estar inseridos numa ação, como já teve ocasião de ser considerado anteriormente. Assim, ocorreria que a produções que se dão em Cronos, e dentre elas, as mais densificadas, as mais estratificadas, teriam de estar sendo minimamente animadas afectivamente, a fim de que sejam sustentadas numa ação que as mostre.

Assim, olhando pelo giro/rodar coordenador e articulador de novas rotas, proposto pela rosa-dos-ventos, surgiu-me a idéia de conjugar o verbo *dramar*², neologismo que criei para designar o tipo de ação que produziria o corpo que surge no plano de imanência de uma arte-cartográfica. O verbo *dramar* articularia idéias e pensamentos, as coisas que acontecem num corpo que se produziria de modo espetacular. Isto implica que, oriundo da concepção de um *uso dramático*, o modo pelo qual uma arte-cartográfica ocorre, insere num fluxo cotidiano das ações que dramam corpos, a exigência de que tais produções apenas são possíveis quando assistidas, presenciadas.

A partir do movimento que a rosa-dos-ventos mostrou, tive a necessidade de pensar um *corpo* como sendo o de um *tipo*, que assume este ou aquele aspecto porque fluxos afectivos lhe sustentam sob essa tendência. Passei a considerar as manifestações de vida do/no mundo como *tendências*³. A fim de desenvolver melhor essa consideração, recorri à concepção filosófica com que opera o pensamento da Medicina Tradicional Chinesa.

Yin e yang são forças complementares da manifestação da energia Chi, que se expressa em criações mais e menos conformadas; Chi é entendida como energia, como humor, como princípio de criação que anima toda e qualquer manifestação de vida no mundo. Para esse estudo, o conceito Chi de energia é pensado como próximo do conceito deleuziano de *sentido*, porque Chi compreende não apenas criações materializadas, mas na sua expressão de tendência mais yang é idéia, pensamento, vontade, espírito, força. Quanto mais contraída está a energia, mais materializada é sua tendência, e será mais yin; quanto mais etérea, mais expandida e imprevisível, mais yang. Essa concepção filosófica de existência me permitiu problematizar as produções do mundo como tendências, expressando-se, então, como produções de mundos, como tipos, mais e menos próximas de Cronos, por exemplo. Por meio desse movimento, passei a investigar a hipótese de que o conceito deleuziano de *sentido*, bem como o de *acontecimento*, poderia ser compreendido por meio de um efeito de velocidade entre tendências yin-yang, por meio de efeito de ritmo, como expõe Deleuze ao tratar do ritornelo:

O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo. (...) É nesse entre-dois que o caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de tornar-se ritmo. (...) Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos. (...) o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação. A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para outro. Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. Ele muda de direção. O ritmo nunca tem o mesmo plano que o ritmado. É que a ação se faz num meio, enquanto que o ritmo se coloca entre dois meios, ou entre dois entre-meios, como entre duas águas, entre duas horas, entre lobo e cão (...). Mudar de meio, reproduzindo com energia, é o ritmo. (...) É que um meio existe efetivamente através de uma repetição periódica, mas esta não tem outro efeito senão produzir uma diferença pela qual ele passa para um outro meio. É a diferença que é rítmica, e não a repetição, que, no entanto, a produz; mas, de pronto, essa repetição não tem nada a ver com a medida reprodutora. (Deleuze e Guattari: 1997, 119-120)

É importante assinalar que yin e yang não funcionam como tendências opostas, não são pensadas como medidas que atribuiriam um grau de mais ou menos yin ou yang; elas não medem nada, elas são a complexificação do conceito de Chi: elas não servem para medir se um corpo é mais ou menos yin em relação a outro, mas para atribuir-lhe sentido enquanto *um* corpo possível: de que tipo? Yin e yang se misturam, gerando-o com esta e aquela manifestação vinda do princípio vital Chi. E como tudo é energia, para este pensamento, um corpo está continuamente se produzindo, jamais cessa num estado concluído, formatado.

Assim, tal como o *sentido* deleuziano insiste sobre os corpos, considere possível problematizar que a percepção que me permite experimentar os materiais do mundo por meio de uma ação (Bergson) seria feita de um gradiente de capacidade, da mesma capacidade com que vejo e atuo nesses materiais correntemente; e que, como sendo de *um* tipo, poderiam ser compreendidas, também, como instáveis; considere que seria uma tendência do tipo de olhar que dedico para o mundo – olhar que é educado por linguagem –, ver as coisas que vejo e agir do modo como ajo e tratar a isto tudo como *o* mundo que existe, a realidade verdadeira. Um pensamento, assim, se daria como uma espécie de ritmo estético, que possibilita pensar certos tipos de problemas, e não outros⁴.

Sendo tudo no mundo criações cujas presenças deixaram de ser percebidas como *a* maçã, *o* colchão, *o* homem, e assumiram gradativa e gravemente a potencialidade da sua auto-expressão – como seres cuja presença pode ser percebida antes que se feche o seu formato e significado –, a vertiginosa verticalidade com que sua *pura presença*, pura expressão é capaz de violentar outros corpos, fez com que se mostrasse para mim, sentida na urgência de uma palavra, ter de pronunciar *uma* maçã, *um* colchão, *um* homem; então, descobri a força de um *affecto*: o *affecto* não me mostraria corpos acabados, mas um abismo, um vazio que fica *entre* eles. E é apenas por meio da presença, da insistência desse vazio que, como uma espécie de duplo, posso perceber a dilatação do espaço para a ocorrência de corpo(s) como de *um* tipo de corpo(s).

Por meio desse movimento foi possível compreender yin e yang como manifestações perceptíveis, pois falam de uma contínua produção de seres auto-criados. E perceber os seres do mundo legítimos em sua auto-expressão – isto é, quando o *sentido* ocupa a manifestação corpórea do ser de maneira integral – ocasionou considerar que os seres podem ser pensados como *perceptos* e *affectos*, que os seres podem ser pensados como arte.

Como um *affecto* e um *percepto* são potências, eles produziram tipos de criações mais

potencialmente yang; considero que os corpos mais yang vivem mais de acordo com Aion. Para produzir criações mais de acordo com Aion, considere a possibilidade de um jogo feito de regras o mais yang possível, que se aproximaria do *jogo ideal* proposto por Deleuze, ou seja, que se aproximaria de um jogo *sem* regras pré-determinadas. Na minha percepção, tudo aquilo que joga um jogo ideal produz-se um *percepto*, produz-se um *devir-criança*, pois que é movido pela força afectiva que apenas pôde se dar para essa ocorrência.

Para a ocasião deste estudo, os jogadores deste jogo ideal são personagens oriundos das ações cotidianas em que me inseri. Suas jogadas me assinalaram a ocorrência desse tipo de jogo, a partir do momento em que pude perceber que o tipo de ação em que estava existindo, estava produzindo efeitos seus, corpos seus em relação aos quais pude me perceber, também eu, como um produto, contínuo e simultâneo. Perceber esse movimento me ocasionou considerar o fluxo de um vir a ser, e tomá-lo como uma produção de um tipo de corpo. Considerei que, se para as ações em Cronos, um bebê nasce do encontro de um gameta masculino com um feminino, poderia haver uma ação que, em Aion, fosse responsável pelo nascimento do tipo de corpo criado nessa instância. Considerei então que essa ação poderia ser pensada num *devir-criança*, no fluxo de um movimento capaz de unir, de misturar um conjunto contingente de tendências e mostrar-lhes, numa composição, num corpo; um corpo alquimizado: a arte.

A fim de dar visibilidade ao movimento que produziu essas considerações, utilizei quatro figuras de tarô. O tarô é um baralho, utilizado como uma espécie de oráculo, e suas figuras são chamadas de arcanos. Dentre seus 22 arcanos maiores, escolhi quatro deles: o Imperador, a Imperatriz, os Enamorados e a Arte. Eles servem para emprestar visibilidade à ação nos princípios yin e yang, por meio do tipo de relação que retratam: a presença de uma multiplicidade de energias, figuradas nos arcanos do Imperador e da Imperatriz; sua conjugação num encontro, figurada no arcano dos Enamorados; e sua composição num novo corpo, figurado no arcano da Arte.

Um Imperador e uma Imperatriz, quando se encontram nos Enamorados, lançam-se

signos de dúvida (oposição) e possível complementação (arte): uma gestação. No arcano da Arte se dá a mistura entre Yang-Imperatriz e Yin-Imperador, gerando um Ser andrógino, alquimizado: uma criança. Então, trouxe dois tipos de ações/relações das/nas quais estou sendo composta: a relação com Leonardo, apresentando-a como exemplo de signos de contrastes e oposição; e a relação com Carla, que mostraria signos de complementação. Tanto Leonardo quanto Carla são compreendidos como jogadores, e apresentados numa tentativa de inscrevê-los como personagens conceituais. Perguntei-me: como fazer deles espécies de personagens conceituais, a fim de que, saindo de um plano privado de afecções, sejam capazes de atingir a categoria de um movimento conceitual pré-individual? Respondi-me, para essa tentativa, assinalando, por meio do percurso que tomaram, por meio das ações feitas, o *sentido* que elas fizeram insistir nos meios materiais do mundo, bem como na criação de meios materiais para uma realidade, que pôde ser inventada por meio dos mesmos.

Então, tendo registrado os percursos que, enquanto pesquisadora, apresentaram-se possíveis ao longo deste tempo de estudo, discorro acerca de algumas das problematizações que têm sido direcionadas à infância pensada contemporaneamente.

E, procurando finalizar as reflexões deste escrito, busquei novamente Henri Bergson, que no seu estudo sobre a comicidade e o riso apresenta idéias bastante potentes para pensar questões que um *devoir-criança* (enquanto o tipo de “criatura” nascida do sexo em Aion) possa trazer; trata-se de uma contribuição que pode ajudar a perguntar a respeito de aspectos das jogadas desse tipo de jogo, pois pressuponho que haveria uma questão importantíssima de *humor*, que tem muito a ver com a eleição das mesmas.

Assim, na tentativa de descrever o meu percurso/movimento cartográfico, intentei fazê-lo levantando uma série de disciplinas, a fim de proporcionar uma amostragem de como posso, atualmente, conceber uma arte-cartográfica, por meio do fluxo de idéias, de conexões que foram produzidas empiricamente, e que seriam como que as pontas pelas quais a estou pensando.

Intermezzo I

Cronos é um lugar de belezas métricas. O tipo de realidade que a vida em Cronos é capaz de produzir pode ser conhecida por meio das ações de medir, pesar, contar e localizar, por exemplo. Esse tipo de realidade ocorre num pensamento que cronometra suas produções. Em Cronos produz-se uma possibilidade de mundo, de existir, um estar sendo cuja tendência é a de ser uma mais densificada, mais contraída sob aspecto material. Então, Cronos é produzido por meio de ações que medem a variedade das manifestações da sua potencialidade, mostrando próspera a diversidade da vida para essa realidade.

1 AÇÃO EM CRONOS

1.1 De Engenharias (para fazer uma casa): Cor, Energia, Gravidade, Movimento, Magnetismo

Cor

A luz branca do Sol contém todas as cores do arco-íris. Mas, quando ela incide sobre um objeto, apenas algumas cores são refletidas. A grama, por exemplo, é verde porque a luz que ela reflete é verde. A cor é importante para plantas e animais. As flores, por exemplo, possuem pétalas brilhantes para atrair os insetos que transportam o pólen necessário à formação de sementes.

Quando o sol brilha durante a chuva, as gotas de água dividem a luz branca em várias cores. Assim é

formado o arco-íris.

Corte um mata-borrão em tiras; pinte um círculo na ponta de cada tira com uma caneta hidrográfica; prenda uma linha em algum suporte e estique-a acima de uma travessa com água; pendure as tiras de papel na linha de modo que as pontas fiquem na água, porém, não deixe a tinta ficar molhada.



Figura 1

O mata-borrão absorve a água. A água faz a tinta se espalhar pelo papel e separa cada uma em várias cores.



Figura 2

Energia

Uma menina se empreende na seguinte atividade: ela enche um vidro com água e coloca dentro dele, além da água, uma colher de sopa de sementes de alfafa; ela deixa as sementes de molho nesta água por uma noite. No dia seguinte, ela cobre o topo do vidro com um pano, e o prende ali, com um elástico; então, ela escorre a água numa tigela, e recobre as sementes que ficaram dentro do vidro com água fresca. Ela procede assim, renovando a água todos os dias, e dentro de, aproximadamente, uma semana, brotam alfafas das sementes. Então, a menina faz um sanduíche com os brotos de alfafa, mais duas fatias de pão com manteiga. As



Figura 3

sementes de alfafa são capazes de converter a energia recebida do sol em energia química; durante o seu crescimento, elas conservam essa energia. Ao comer a alfafa, a menina recebe a energia que ela conservou; há energia no pão e na manteiga também; essa energia faz o corpo da menina capacitado para produzir outros trabalhos.



Figura 4

Ardley (1996) nos ensina que “a energia não pode ser destruída: quando algum objeto a perde, ela é transferida para outro, ou transforma-se num outro tipo de energia” (Ardley: 1996, 24).

Quando um deles pula do trampolim, sua energia cinética é transmitida pela tábua a outro acrobata, que é lançado ao ar.



Figura 5

Uma outra menina, num quadrado de cartolina verde, desenha duas linhas diagonais; depois, ela fura, com um alfinete, cada vértice ao lado da linha; ela corta cada linha diagonal até quase o meio do quadrado, e dobra as pontas, de modo que os quatro furos fiquem no centro; então, a menina pega um lápis, que tem borracha numa das pontas, e enfiando um alfinete nos buracos furados nos vértices, os une no centro do quadrado verde, prendendo-os na ponta de borracha do lápis. Este é o seu cata-vento. A menina sopra o seu cata-vento e as pás giram rápido. A energia cinética do ar em movimento é transferida ao cata-vento, girando as pás.



Figura 6

Uma pilha é uma fonte de energia que pode ser levada para qualquer lugar; num pequeno jogo portátil, por exemplo, ela transforma energia química em energia “elétrica”, ou eletricidade, que por sua vez se converte em luz (energia luminosa) e som (energia sonora).

Bons jogadores de sinuca podem fazer uma bola parar ao atingir outra. A primeira transfere sua energia à segunda, fazendo-a rolar.

Gravidade

Por que você pode cair depois de dar um pulo?

Porque existe uma força invisível chamada gravidade. Ela faz que objetos sejam atraídos uns pelos outros, dependendo da massa, ou quantidade de matéria, que os constitui. Quanto maior a massa, maior a atração. A Terra é tão grande que sua poderosa gravidade é capaz de atrair todas as coisas, mantendo-as sobre a superfície.



Figura 7

Observe seu peso: a gravidade puxa você para baixo com uma determinada força. Essa força depende do seu peso. Você pode medi-lo com uma balança.



Figura 8



Figura 9

Todas as coisas possuem gravidade – até uma maçã exerce uma pequena força de atração. Mas a atração da Terra é tão maior que a maçã acaba caindo.

Uma foca é capaz de equilibrar uma bola. Isso ocorre porque ela põe o focinho abaixo do "centro de gravidade" (ponto de equilíbrio) da bola.



Figura 10

Movimento

“É preciso haver uma força, que empurra ou que puxa, para dar movimento a um objeto; deve haver outra força para pará-lo ou mudar sua direção” (Ardley: 1996, 6).

O ar e as águas estão em constante movimento. Com uma vela e uma prancha, você aproveita o vento para deslizar sobre as ondas.



Figura 11



Figura 12

Um beija-flor pode bater suas asas 80 vezes por segundo.

Um pára-quadras em geral cai diretamente no chão. A força do vento, porém, pode levá-lo para longe. Ao puxar suas cordas, controla-se a direção da queda.



Figura 13

Podemos usar “atrito” para realizar surpreendentes atos de equilíbrio: o atrito é uma força que freia ou interrompe movimentos. Ela ocorre sempre que dois objetos se pressionam ou friccionam mutuamente.



Figura 14



Figura 15

Em geral, podemos ficar de pé sobre uma rampa sem escorregar. Isso ocorre porque nosso peso produz atrito entre nossos pés e a rampa.

É necessário fazer uma bicicleta rodar para mantê-la em pé. Ao girar, as rodas resistem à oscilação que ocorre quando a bicicleta começa a tombar. Isso ajuda as rodas a ficarem de pé enquanto se pedala.



Figura 16



Figura 17

Como manter um movimento de balanço? Quando se chegar ao alto, deve-se puxar as cordas ou empurrar o banco. Isso dá força extra ao balanço e faz o movimento continuar.

Magnetismo

Magnetismo é a propriedade dos campos ou substâncias magnéticas, como os ímãs; eles têm uma força invisível que atrai ou repele as coisas. A Terra é um imenso ímã, com poder magnético próprio.

O magnetismo da Terra enche o céu de luzes coloridas próximo dos pólos Norte e Sul.



Figura 18

1.2 Um ser humano é o meu amor

De músculos, de carne e osso, pele e cor⁵

1.2.1 Dois olhos

O olho é o órgão da visão. Os dois globos oculares, protegidos dentro das estruturas ósseas das órbitas e externamente resguardados pelas pálpebras, sobrancelhas e pela fina

película do líquido lacrimal, estão conectados diretamente ao cérebro através dos nervos ópticos. Cada olho é movido por 6 músculos, que se inserem ao redor do globo ocular. Os raios luminosos que entram no olho através da pupila são focados na córnea e no cristalino, formando uma imagem na retina. A retina contém milhões de células sensíveis à luz, chamadas de cones e bastonetes, as quais convertem a imagem em um padrão de impulsos nervosos. Estes impulsos são transmitidos pelo nervo óptico ao cérebro. A informação dos dois nervos ópticos é processada no cérebro, produzindo uma única imagem combinada.

1.2.2 Uma coluna vertebral

A espinha ou coluna vertebral tem duas funções principais: serve de proteção para a delicada medula espinhal e forma o sustentáculo ósseo do esqueleto. A espinha é constituída por 24 ossos de diferentes formatos (vértebras), com um osso curvo e triangular (sacro) na parte inferior. O sacro é composto por vértebras fundidas; e na sua porção mais baixa existe uma pequena estrutura semelhante a uma cauda, constituída por pequeninos ossos, que em conjunto recebem o nome de cóccix. Entre cada par de vértebras existe um disco de cartilagem, cuja função é amortecer o atrito dos ossos durante a movimentação. As duas vértebras superiores diferem na aparência das demais, e agem como um par: a primeira, chamada atlas, gira ao redor de um eixo vertical que sai da segunda, o áxis. Esta montagem permite ao crânio mover-se livremente, para cima e para baixo e de um lado para outro.



Figura 19



Figura 20

1.2.3 Um esqueleto

O esqueleto é uma estrutura móvel constituída por 206 ossos, a metade dos quais, aproximadamente, se localiza nas mãos e nos pés. Apesar de individualmente os ossos serem rígidos, o esqueleto como um todo é muito flexível, permitindo ao corpo humano um amplo alcance de movimentos. O esqueleto serve de local de fixação dos músculos do corpo, bem como de gaiola protetora para os órgãos internos. Ossos de mulheres são em geral menores e mais leves que ossos de homens, e a pélvis feminina é mais rasa e apresenta uma larga cavidade.



Figura 21

1.2.4 Dois pés



Figura 22

Os pés e seus hálux (dedões) são elementos essenciais para a movimentação do corpo. Eles sustentam e propulsionam o peso do corpo durante o andar e o correr, além de auxiliarem na manutenção do equilíbrio durante mudanças de posição. Cada pé tem 26 ossos, mais de 100 ligamentos e 33 músculos, alguns dos quais se inserem na perna. O calcanhar e o arco plantar têm a função de absorver os choques mecânicos, amortecendo o impacto que ocorre a cada passo.

1.2.5 Dois braços, duas mãos, dois pulmões

O movimento controlado dos membros depende da contração e relaxamento coordenado de músculos antagônicos. Para flexionar o braço, o bíceps braquial (um músculo com dois fascículos) se contrai, encurtando-se, enquanto o tríceps (um músculo com três fascículos) relaxa; o oposto ocorre quando o braço é esticado.



Figura 23

A mão humana é um instrumento extremamente versátil, capaz de delicadíssimas manipulações e, ao mesmo tempo, de fortíssimos apertos; o arranjo de seus 27 pequenos ossos, movidos por 37 músculos esqueléticos, conectados aos ossos por tendões, permite uma



Figura 24

ampla gama de movimentação. Em particular, é a nossa habilidade em poder juntar a ponta dos dedos à ponta do polegar, combinada com a sensibilidade de nossas polpas digitais (devido ao rico suprimento de terminais nervosos sensitivos), que dá à mão humana sua destreza única.



Figura 25

O sistema respiratório supre as necessidades de oxigênio das células do corpo e elimina o gás carbônico delas proveniente. O ar inalado passa pela traquéia, pelos brônquios, e chega aos pulmões. Cada pulmão é composto por uma infinidade de finíssimos tubos ramificados, os bronquíolos, que terminam em cachos de câmaras, chamadas alvéolos. Os gases atravessam a fina barreira alveolar, vindos da rede capilar ou dirigindo-se a ela. Músculos intercostais e o diafragma, que fica abaixo dos pulmões, fazem a cavidade torácica funcionar como um fole, puxando e expulsando o ar dos pulmões em intervalos regulares.

1.2.6 Três tipos de músculos

Existem três tipos principais de músculos: músculo esquelético (também chamado de músculo voluntário, pois é ou pode ser conscientemente controlado); músculo liso (também conhecido por músculo involuntário, pois não se encontra sob o controle consciente); e o tecido muscular especializado do coração. Os seres humanos possuem mais de 600 músculos esqueléticos, os quais diferem em forma e tamanho, conforme a tarefa que cada um desempenha.

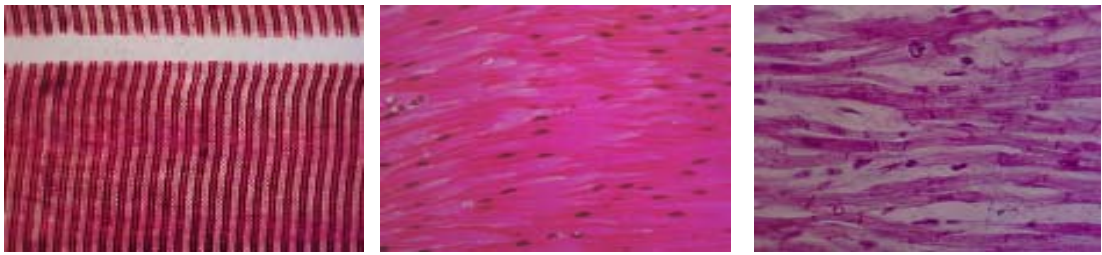


Figura 26

Os músculos esqueléticos estão ligados direta ou indiretamente (via tendões) aos ossos, e trabalham em pares antagônicos (enquanto um músculo do par se contrai, o outro, que causa o deslocamento oposto da articulação, relaxa), de forma a produzir os mais diversos movimentos, como andar, correr e saltar, e as diferentes expressões faciais, etc. Os músculos lisos revestem as paredes de órgãos internos e executam ações como forçar a passagem do bolo alimentar pelos intestinos, contrair o útero no parto e controlar o fluxo sanguíneo para os diversos tecidos.



Figura 27

Língua: camadas de músculos entrelaçadas permitem grande mobilidade.



Figura 28

1.2.7 Um coração

O coração é um músculo com várias cavidades localizado no centro do tórax; sua função é bombear sangue para o corpo, suprindo as células com nutrientes e oxigênio. Uma parede muscular chamada septo divide o coração, no sentido do seu comprimento, em dois lados, direito e esquerdo. Válvulas dividem cada lado em duas câmaras: um átrio e um ventrículo. Quando o músculo cardíaco se contrai, ele força a passagem de sangue dos átrios para os ventrículos, e, destes, para fora. O sangue oxigenado, vindo dos pulmões, flui das veias pulmonares para o átrio esquerdo e, finalmente, através da aorta, para todas as partes do corpo. O sangue desoxigenado, retornando dos tecidos do corpo, flui da veia cava para o átrio direito, depois para o ventrículo direito, e então, através da artéria pulmonar, para os pulmões, de forma a ser

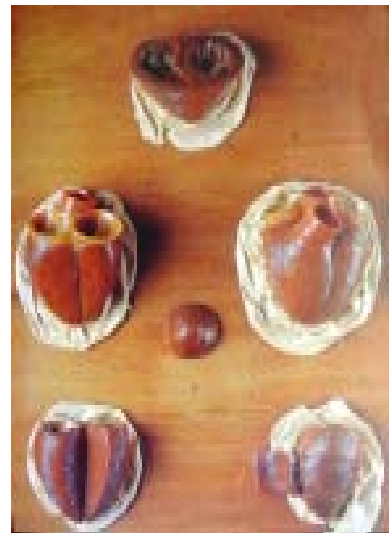


Figura 29

reoxigenado. Em repouso, o coração bate de 60 a 90 vezes por minuto, mas a frequência cardíaca pode atingir mais de 200 batimentos por minuto durante exercício físico, excitação ou em situações de estresse.

Intermezzo II

O tipo de vida levado em Cronos é vivido por meio de ações que estão de acordo com as forças nutritivas dos minerais do solo; são aventuras de corpos exuberantes: amarelas plantações de trigo geram um grão; moído, é farinha, e amassado é transformado em pão, e uma menina pode fazer seu sanduíche; esses saberes são produções das potências das ações criadas em Cronos.

Poder-se-ia considerar que aqueles que vivem em Cronos são muito metódicos, pois precisam calcular muito bem o tempo que leva um pé de trigo para brotar, crescer, produzir seus grãos; depois colher, moer, amassar com outras misturas; crescer, colocar no fogo, assar e, por fim, comer; mas essas ações acabam sendo cotidianas, pois são transmitidas de geração em geração, e isto garante que as gerações futuras, em Cronos, não precisem mais se ocupar de problemas que já foram resolvidos.

Num teatro, porém, um tipo de habitação feita para abrigar uma grande quantidade dos habitantes de Cronos juntos, alguns deles investem em fazer outros tipos de ações; a maioria delas não são ações do tipo cotidianas, pois que algumas são inventadas ali mesmo, e o que pode ser o mais curioso, em se tratando da população de Cronos, são ações inúteis, pois não servem para materializar nada. Alguns destes habitantes de Cronos, fazedores destas ações, para as diferenciar das outras que existem, esclarecem que são extra-cotidianas, e se referem a elas por meio do nome *ação dramática*.

2 AÇÃO DRAMÁTICA

Diferentemente das ações cotidianas que realizamos no tempo do presente Cronos, no tempo dos corpos, como correr, lavar a louça e secar o cabelo, as ações ditas *dramáticas* situam-se noutra tempo, pois sua urgência, sua necessidade mesma, não está na matéria, na solidez dos corpos, das propriedades, mas ocorre num limite antes disso. É um limite que se mantém equilibrando-se entre querer/pretender ser, fazer, dizer e não poder ser, dizer. A *ação dramática* é uma alquimização, a tentativa de uma passagem do não-manifesto ao manifesto.

Na *Caóide Arte do Teatro*, a *ação dramática* é um conceito. Um conceito, um instrumento do seu plano de organização que compreende em si o cerne da técnica teatral, do trabalho que é desenvolvido neste fazer artístico; é a máquina movente de uma estrutura teatral ou dramática. O conceito de *ação dramática* está implicado na ocorrência de forças, de vontades que se encontram em oposição. Trata-se de interesses que precisam ultrapassar obstáculos, os quais sempre estão presentes, para alcançarem seu desejado intento, gerando conflitos entre as partes envolvidas.

Um exemplo prático deste conflito pode ser encontrado na situação que nos apresenta a peça teatral *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, quando os seus protagonistas, Romeu Montecchio e Julieta Capuleto, respectivamente, nutrem a vontade de poderem ficar juntos, apaixonados que estão um pelo outro, mas tendo de enfrentar as forças que se opõem aos seus interesses, situadas no conflito das famílias inimigas e seus coadjuvantes.

Um outro e fundamental aspecto deste conceito está associado à técnica do ator. Aqui, a idéia de *ação* assume outra dimensão, pois ocorre no corpo do ator. As *ações físicas*, conceito desenvolvido por Constantin Stanislavski (1863-1938)⁶, ocorreriam no corpo do ator, realizando um trajeto que une, necessariamente, uma motivação interna, uma intenção, com a exteriorização dessa intenção; como um fluxo de intensidades que ocorrem numa configuração perceptível.

O conceito de ação trabalhado por Stanislavski pode ser assentado sobre duas noções fundamentais: a de memória emotiva e a de ação física. A memória emotiva seria o corpo de registro dos afetos, provenientes da gama de experiências que o ator, na sua vida pessoal, experimentou, e que ele pode usar como material para compor, por exemplo, um personagem. A memória emotiva é, ainda, a composição, também afetiva, de fluxos intensivos experienciados por ocasião dos ensaios, e que permitem ao ator poder recorrer à esta lembrança dos afetos vividos, que são, em última instância, o material inefável que deve revisitar insistentemente no trabalho em que investe, e que produz, em extensão, a configuração de um gesto. Um gesto, por sua vez, não é um movimento qualquer, gratuito na sua execução; o gesto está intimamente ligado à necessidade da ação, não havendo espaço para movimentos que “sobram”, que por não serem realizados a partir de uma necessidade, ficam vazios de sentido; “(...) a experiência interior vinha antes e, depois, se incorporava numa forma exterior” (Stanislavski: 1982, 184). A ação teatral sempre é transformadora de algo, e para tanto, necessita ser impulsionada por uma intenção, que é o mesmo que necessidade, vontade e conflito, que desaloja continuamente o lugar do sentido, e ao fazê-lo transitar, dinamiza aquilo que se está realizando em mais necessidade e vontade e conflito, em mais ação.

A memória emotiva seria, por fim, um certo “(...) tipo de lembranças” (Stanislavski: 1982, 184), registros das “emoções” que o ator sentiu nos mais variados episódios da sua vida, e a partir dos quais aproveita aquilo que lhe foi possível sentir, fazendo desse registro uma memória cada vez mais maleável e eficaz, a ponto de que possa dispor usá-la como matéria-prima de composição para seu trabalho. São memórias de afetos, provenientes tanto da vida pessoal, quanto da vida profissional do ator, que lhe servirão como guias interiores que sejam capazes de lhe dar as intenções com as quais justificará para si mesmo as vontades da ação que executa. Preenchendo a ação que realiza com estas intenções que apenas ele conhece, o ator estabelece percursos interiores, que seriam como que linhas que tece internamente; estas linhas são as conexões, funcionam como pontes entre os impulsos interiores e a manifestação que alcançam quando exteriorizados, lançados para fora no exercício da ação física, constituindo o movimento

da ação dramática.

Ações físicas, por sua vez, seriam uma outra estratégia desenvolvida com o objetivo de auxiliar o ator a dar conta da vida afectiva que lhe cabe criar. A partir do recurso da movimentação espacial, Stanislavski aconselha ao ator que ele principie por investir “naqueles pequenos objetivos físicos que (...) pode fazer sinceramente” (Stanislavski: 1984, 227). Ao realizar estes objetivos físicos, como pode ser, por exemplo, o objetivo de erguer-se do chão, a consecução do exercício do ator que experimenta toda a sorte de estímulos que lhe ocorre para erguer-se do chão, lhe permitirá descobrir qual a “sinceridade” de intenções que movem a necessidade daquela ação que investe. Neste caso, o ator trabalha sobre o esquema físico do seu exercício, numa partitura de movimentos que no estudo de repeti-la incessantemente, vai procurar captar e inserir “novos elementos imaginativos que lhes despertem os sentimentos adormecidos” (Stanislavski, 1982, 186-187).

Stanislavski compreendeu que seria improvável conseguir fixar trajetórias afectivas, pois a memória é incapaz de manter-se constante e deixa que o trabalho do ator oscile; sua “gradação” não é passível de repetição, assim não garante ao ator a eficácia no seu continuamente renovado investimento. Deste modo, recorreu às *ações físicas* com o intuito de, em fixá-las, apreender mecanismos que pudessem auxiliar o ator a percorrer o caminho que quando, ao evocar a vida afectiva que cria, lhe permita estar amparado numa trajetória extensiva por onde vai distribuindo a vida intensiva do que desenvolve; a ação física seria um instrumento que serve ao ator para medir a quantidade de intenção que deposita no seu investimento, a fim de que consiga mantê-lo erigido, a fim de que possa sustentá-lo com alguma garantia, a fim de fazer correr-lhe o sentido. Na perspectiva das *ações físicas*, a ação aconteceria somente no corpo do ator, e em mais nenhum outro lugar.

Intermezzo III

Um dos moradores mais célebres de Cronos, o Sr. Gilles Deleuze (que foi um sábio), preocupado com a vida que se vinha levando neste tempo, resolveu considerar, e o fez por escrito, algumas idéias acerca da sua experiência de vida. Ele escreveu muitos livros, dentre os quais o intitulado *Lógica do sentido*, especial ocasião em que trata sobre uma idéia que pensou, registrando-a com a palavra *acontecimento*.

3 ACONTECIMENTO

3.1 Melhor vida é a vida

Que dura sem medir-se⁷

Na segunda série de paradoxos da *Lógica do Sentido*, intitulada “Dos Efeitos de Superfície”, Deleuze apresenta a distinção que os estóicos faziam das coisas, havendo duas espécies: a dos corpos ou estados de coisas e a dos efeitos incorporais, os *acontecimentos*. Os corpos estão no presente, pois “o presente é a extensão temporal que acompanha o ato, que exprime e mede a ação do agente, a paixão do paciente” (Deleuze: 2000, 5). Só corpos no espaço, só presente no tempo. Não há causas e efeitos entre os corpos. Todos os corpos são causas, causas uns com relação aos outros, uns para os outros. Os corpos existem.

Os corpos são causas uns para os outros de quê? Causas de coisas/efeitos que não

são corpos; causas de coisas incorporais. Não há propriedades físicas, apenas “atributos lógicos ou dialéticos”. Os *acontecimentos* estão na “instância infinitamente divisível em passado-futuro, nos efeitos incorporais que resultam dos corpos, de suas ações e de suas paixões” (Deleuze: 2000, 6). Os *acontecimentos* subsistem ou insistem. Nesta instância, o tempo pode ser apreendido de duas maneiras, complementares e

(...) exclusivas uma da outra: inteiro como presente vivo nos corpos que agem e padecem, mas inteiro também como instância infinitamente divisível em passado-futuro, nos efeitos incorporais que resultam dos corpos (...). Só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente. (Deleuze: 2000, 6)

Se o escalpelo corta a carne, produz-se não uma propriedade nova, um corpo novo; produz-se um novo atributo. O atributo não designa uma qualidade real (corpo); expresso por um verbo, não é um ser (estado de coisa), mas uma maneira de ser: ser cortado. O limite do *acontecimento* está na superfície de ser; não pode ser, porque ser é propriedade dos corpos; é uma maneira de ser, não sendo ativa nem passiva, que são naturezas corporais. É antes um resultado, um efeito não classificável entre os seres, “(...) que se produzem na superfície do ser e instituem uma multiplicidade infinita de seres incorporais” (Deleuze: 2000, 6).

Um corte não pertence ao objeto em si, mas está na superfície do objeto; um corte no rosto: “(...) o que há de mais íntimo ao corpo do que acontecimentos como crescer, diminuir, ser cortado?” (Deleuze: 2000, 6). O corte insiste na superfície do rosto. O que há nos corpos, na profundidade dos corpos, são misturas, que determinam estados de coisas qualitativos e quantitativos. O *acontecimento* resulta das misturas: o verde de uma árvore (qualitativo – corpo); a árvore verdeja (*acontecimento* – maneira de ser). Mistura entre a árvore e o verde, que fá-la verdejar.

Acontecimentos não são propriedades, não são corpos; ocorrem no limite do *quase-ser*, ocorrem na superfície dos corpos. São coisas que eu posso falar dos corpos, que acontecem com eles, entre eles, nas suas misturas.

Intermezzo IV

O sábio Deleuze também teve idéias que pensaram naquele tipo de ação inútil que se faz na casa de teatro; ele escreveu sobre essas suas idéias naquele mesmo livro que foi citado anteriormente; para entender melhor este tipo de ação – porque achei deveras curioso: num mundo tão preocupado com coisas úteis, um espaço exclusivamente dedicado para coisas inúteis –, misturei aquilo que dizem os fazedores de ações dramáticas com as idéias do sábio Deleuze; misturei *ação dramática* com *acontecimento*.

4 AÇÃO DRAMÁTICA E ACONTECIMENTO

Seja um jogo: o Jogo do Anjo. Um jogo pressupõe regras bem demarcadas e conhecidas pelos jogadores. No Jogo do Anjo as regras são: (1) olhar para os olhos do parceiro; (2) perceber/decidir quando é o momento de correr para o outro; (3) momento de desequilíbrio/queda, com os braços levemente abertos, que auxiliam na suspensão; (4) correr para o parceiro; (5) suspender a corrida [a aproximadamente meio metro de distância]; (6) manter o olhar e a “projeção da energia” [intencionalidade, vontade, desejo, conflito interno = in+tensão⁸]; (7) relaxar gradativamente a suspensão, finalizando, pontuando o momento do jogo.

No Jogo do Anjo podemos elencar o que chamaremos de “verbos de ação”: são verbos de ação porque designam as *intenções*⁹, os *conflitos* que orientam o que é decidido, aquilo que se faz, as *ações dramáticas*. Assim, temos: (1) olhar; (2) decidir; (3) cair; (4) correr; (5) suspender;

(6) sustentar; (7) retornar (o que ainda é jogo).

Assim, no Jogo do Anjo, os *verbos de ação dramática* servem para apontar eventos que atuam não no tempo do presente Cronos, aquele que abriga em si passado e futuro, o tempo dos corpos, mas num segundo tempo da ação, “Aion ilimitado, devir que se divide ao infinito em passado e em futuro, sempre se esquivando do presente” (Deleuze: 2000, 6). Na sua técnica, um ator “aviva” os percursos designados por estes verbos de ação, a fim de, ao percorrê-los, usufruir dos efeitos que o realizar de suas ações lhe proporciona; operam no tempo do devir, dilatam, animam, manifestam, alquimizam os gestos do devir, “(...) não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (Artaud: 1993, 7).

As *ações dramáticas* servem para remeter o ator a uma efetuação: a *afecção* de si próprio. Fazer com que a ação potencialize, a partir do investimento num movimento, num gesto, seu gradiente intensivo, alcançando-o e sempre lançando-se num convite necessariamente renovado, a fim de usar sua *exaltação*, o seu *puro expresso*.

Assim, a *ação dramática* não é o corpo, ela é no corpo; ela não tem ocorrência na materialidade do organismo, mas na intensidade de um corpo desprovido do peso de seus órgãos. Ela é num verbo, não é qualidade nem quantidade. Ela está num *devir*.

Os verbos do Jogo do Anjo empurram, precipitam para movimentos, fluxos de devir. Sua intencionalidade é movimento desencadeado que vai ao encontro de um *desejo*, sempre potencial. Um signo produzido é equilíbrio no puro-acontecimento, instante jorrado de Aion. Uma revelação. O signo-revelação instala-se no presente, num movimento contínuo de acelerações e desacelerações e rupturas e encaixes: “Não três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo” (Deleuze: 2000, 6).

“O ator desenvolve um tema” (Deleuze: 2000, 155): gestos, signos que se devoram. Os personagens estão na superfície do corpo. O tema do ator é fazer rolar, mover intenções no corpo, devires, que irradiam, fazem vibrar afectos que se deslocam pela superfície do corpo, fluxos contínuos, devires alimentados. Uma irradiação, uma vibração: o personagem num sopro.

A ação dramática vista como o exercício em que um uso de ator se lança para obter, como produto, “herança”, os efeitos incorporais, os *acontecimentos*. Então, um uso de ator – que faz operar sobre o seu corpo –, operaria sobre uma “corporalidade dramática”, que é aquela engendrada no espaço do teatro. Sua composição ocorre no fazer, no acontecendo, na *experiência* do padecimento. Ferimento que dilacera as carnes, que as lança num movimento sem trégua de ir e vir, e de novamente seguir, que é como se produz uma sua escansão. Como os processos alquímicos, também esta corporalidade dramática é labor de fina depuração.

4.1 Inda que louco, gêmeo

De uma hora imperecível!¹⁰

Na Vigésima Série de Paradoxos, em *Lógica do Sentido*, intitulada “Sobre o problema moral nos estóicos”, o *acontecimento* nos é apresentado como algo que deve ser desejado; “consiste em querer o que acontece enquanto acontece”. Ocorreria que o acontecimento é um saber concreto, que não existe separado do objeto, “vai buscar seu objeto onde ele estiver” (Deleuze: 2000, 148). Assim, torna-se possível falar de representação, quando esta compreende sua “expressão oculta (...) pelo acontecimento que ela envolve”, sem o que estaria privada de sentido, “definir o sentido pelo uso”, (Deleuze: 2000, 148).

O *acontecimento* é um efeito incorporal. As causas corporais agem e padecem, são misturas cósmicas, presente que produz o acontecimento incorporal. Ocorre que o sábio estóico, tendo compreendido o *acontecimento puro* ou o acontecimento ainda não efetuado, na sua verdade eterna, que nos espera, que aguarda ao nosso encaicho, não se importa com a sua efetuação espaço-temporal, “presente do mundo que reuniria em si passado e futuro” (Deleuze:

2000, 148), mas identifica-se com a *quase-causa*: (o sábio) “se instala na superfície, sobre a reta que a atravessa, no ponto aleatório que traça e percorre essa linha” (Deleuze: 2000, 149). A *quase-causa* dobra, multiplica a causalidade física; como que atravessando a matéria e multiplicando seus compostos, ela encarna o acontecimento no mais limitado, mais instantâneo presente. A *quase-causa* opera; ao subdividir futuro e passado num presente sem mistura, faz render e direciona a efetuação, medindo suas misturas, os “impede de transbordar” (Deleuze: 2000, 150):

Fazer corresponder o mínimo de tempo desempenhável no instante ao máximo de tempo pensável segundo o Aion. Limitar a efetuação do acontecimento presente sem mistura, tornar o instante tanto mais intenso e tenso, tanto mais instantâneo quanto mais ele exprime um futuro e um passado ilimitados, tal é o uso da representação.

A representação não existe sem um *expresso*, um *sentido* que ela possa envolver. Mas, justamente, apenas envolver, pois é da natureza do *expresso* ser irrepresentável:

A percepção de morte como estado de coisa e qualidade ou o conceito de mortal como predicado de significação, permanecem extrínsecos, destituídos de sentido se não compreenderem o acontecimento de morrer como o que se efetua em um e se exprime no outro. (Deleuze: 2000, 148)

O *sentido* não pode ser, nunca, objeto de representação possível, pois sua ocorrência se dá no *acontecimento* de morrer. Como a representação não é capaz de atingir a qualidade de uma ocorrência, apenas assume sentido, vida, se for capaz de *usar o acontecimento*: “(...) que ela chegue a envolvê-lo em suas bordas, que ela chegue a se estender até este ponto” (Deleuze: 2000, 148-149).

Deleuze considera, então, a representação que um uso de ator efetua; um ator procede com dois intentos: primeiro, tal qual o sábio estóico, ele se identifica em ser a *quase-causa* dos *acontecimentos*. Assim, apanha uma linha sobre a superfície de um plano de organização, a linha do “aqui e agora”, *hic et nunc*, que o impele a percorrê-la fazendo colocar-se numa atitude pré-individual. Esta linha-território é que lhe irá garantir promover no próprio corpo um dilatamento de si capaz de capturar o *acontecimento*; na verdade, de aproveitá-lo, de sorvê-lo, de deixar-se afectar por ele, de fluir em devir. Justamente por ser pré-individual, “um papel que desempenha

outros papéis” (Deleuze: 2000, 153), poderá ser afectado pelo *acontecimento*, cuja natureza é singular e não-familiar, e somente a partir deste rigor pode-se estar disponível para recebê-lo:

(...) o ‘Grande Vazio’ ou vazio primordial, vazio invisível que fica fora do plano das formas dadas – e que fascina porque não representa nada, nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia irradiante que dele irrompe. (...) Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não-codificada, preparando-a todavia a escorrer-se nos fluxos corporais. (Gil: 2001, 17)

Um ator sabe que, para encarnar o que lhe acontece, tem de se apresentar exposto à ocorrência; é a partir desta sua “sapiência”, que ele resolve se colocar como *quase-causa* do que pode lhe passar. Assim procede, primeiramente, tomando esta linha-território, a fim de correr o risco de poder ser, a partir dela como que “alavancado”, impulsionado num trajeto que passará a percorrer no instante em que, ao adentrar-se no “grande vazio”, quando “o silêncio do movimento é um estado de alerta, como uma energia potencial pronta a ser ativada” (Lulkin: 2000, 97), configura-se já em outra composição, num corpo vazado, atravessado por linhas-luz, feito de vazios, de pontos zeros, de imanência; espaço de trânsito.

Depois, como seu segundo intento, um ator *quer* o *acontecimento*. Tendo se identificado com a *quase-causa*, e sabendo que um acontecimento resulta de misturas corporais, ele deseja “encarnar, no seu próprio corpo”, este evento: “ser a quase-causa do que lhe acontece” (Deleuze: 2000, 149). O corpo do ator existe, está no presente. Instalado no presente, seu corpo “fica no instante, enquanto o personagem que ele desempenha espera ou teme no futuro, rememora-se ou se arrepende no passado” (Deleuze: 2000, 150).

O personagem é efeito de superfície, incorporal enquanto maneira de ser. Adquire corporalidade, propriedades físicas, “sob o efeito do princípio hegemônico que aí se manifesta”, pois que o efeito é herdado da causa: o ator, que deseja o acontecimento, “quer a efetuação do acontecimento puro incorporal (...) em seu próprio corpo” (Deleuze: 2000, 149).

Se o personagem vive no passado e no futuro, se ele está durando em Aion, então, este

tema-personagem em que se empreende um ator não pode se reportar a nada, nada procura imitar: os personagens seriam como bolsões de afectos que se debatem, ou são batidos, ora num passado, ora num futuro, vivendo e durando na energia de circulação dos devires que por ali passarem.

Quanto à sua técnica, a um “como”, ao modo pelo qual um ator realiza (como ele faz, por quais meios procede): encarnar os próprios acontecimentos faz com que ele se reconheça como *quase-causa* e que faça de uma certa “carne de si mesmo” um espaço de passagem e captação de afectos.

Não é um ator representando uma personagem, mas tampouco é ele se representando, é o ator produzindo e se produzindo, criando e se criando ao mesmo tempo num jogo lúdico e existencializante. O que conta, sobretudo, são os estados intensivos que esses traços expressam ou desencadeiam, as mutações de que esses traços são portadores, as composições de velocidade e lentidão que cada corpo consegue, consigo e com os demais, as passagens fluxionárias, os índices corpóreos, incorpóreos, sonoros, luminosos, o puro movimento molecular, o gesto quântico, o trajeto rizomático. (Pelbart: 2000, 106)

O conceito de *ação dramática* (que é a técnica do ator), a partir desta visualização que estou propondo, ao pensá-lo aproximado do conceito de *acontecimento*, estaria se referindo a uma efetuação que não seria o corpo, estado e coisa material, mas no corpo enquanto percurso de fluxos de intensidades, plano traçado de vibrações. Mesmo a feitura, a confecção que se faz de *ações físicas*, que se dariam com o corpo-organismo do ator, faria referência à brutalização da forma física, referência ao necessário empreendimento sobre uma causa, a causa corporal, para dela extrair seu efeito, o *acontecimento*.

Assim, opera-se sobre um futuro e passado que não cessam de se subdividir, delimitando um presente instantâneo, sem mistura, e que justamente será tanto mais intenso, cruel, quanto mais exprime um futuro-passado ilimitados. Para Deleuze, é essa ética do mimo que prolongaria a lógica do sentido: “A partir de um acontecimento puro o mimo dirige e duplica a efetuação, ele mede as misturas com a ajuda de um instante sem mistura e os impede de transbordar” (Deleuze: 2000, 150).

4.2 Senta-te ao sol. Abdica

E sê rei de ti próprio.¹¹

Na vigésima primeira série, *Do Acontecimento*, Deleuze nos mostra como um ator articula o seu saber, a fim de atingir o que lhe interessa, *o puro expresso que nos dá sinal e nos espera*. Tendo desejado encarnar a efetuação, o ator quer “corporalizar” seu efeito incorporal, quer tornar-se a *quase-causa* do que nele se produz,

produzir as superfícies e as dobras em que o acontecimento se reflete, se reencontra incorporal e manifesta em nós o esplendor neutro que ele possui em si como pessoal e pré-individual, para além do geral e do particular, do coletivo e do privado – cidadão do mundo. (Deleuze: 2000, 151)

Sermos dignos do que nos acontece é ter a força de desejar o que acontece naquilo que nos acontece; para um ator, o exercício que desempenha apenas é possível de ser realizado, porque ao fazê-lo, mantém sua personalidade num instante divisível, abrindo-se para um “papel impessoal e pré-individual”. Assim, ele está sempre na situação de “desempenhar um papel que desempenha outros papéis” (Deleuze: 2000, 153). O papel que um ator desempenha, o tema ou o personagem, está em relação com ele na mesma medida que o futuro e o passado estão com o presente instantâneo correspondente sobre a linha do Aion:

Corporalizando seus próprios acontecimentos, o ator duplica a efetuação física com uma outra, que o faz à sua maneira – e para cada ator, uma maneira distinta, íntima de efetuação, singularmente superficial. Dessa superficialidade, que delimita a primeira por ser pura e cortante, e tanto mais nítida quanto menos se deixa apreender, libera da primeira efetuação uma linha abstrata, guardando do acontecimento apenas seu contorno, seu esplendor. Torna-se, assim, o “comediante de seus próprios acontecimentos, contra-efetuação”. (Deleuze: 2000, 153)

Porque o ator se instala no fio-tempo Aion, porque ele corporaliza os efeitos de superfície no seu próprio corpo, realiza uma *contra-efetuação*, ri das coisas que lhe acontecem, opera nelas, suas atitudes são conseqüentes. Torna-se o “filho dos seus próprios acontecimentos”, a contra-efetuação: “(...) vivê-los é me ver tentado a me igualar a eles, como se eles não devessem ter senão de mim o que eles têm de melhor e de perfeito” (Deleuze: 2000, 151).

No fio-tempo Aion, os corpos são conseqüentes: epidêmicos, “como a doença, que se prepara no mais profundo do corpo” (Deleuze: 2000, 149).

Deleuze diz que um ator é alguém capaz de encarnar o que lhe acontece. Ao tratar do conceito de *acontecimento*, Deleuze se vale do ator como um personagem conceitual cujo *uso* – modo, maneira como faz, como procede – que desempenha na própria experiência seria um tal capaz de merecer, de desejar e inclusive de tecnicamente promover um acontecimento, pois um ator desejaria mesmo o acontecimento a ponto de querê-lo na sua própria carne. Um ator, por sua vez, habita o teatro. Para estudar e desenvolver melhor uma técnica para o ator, o plano de organização da arte teatral trata do saber da *ação dramática*; o modo pelo qual um ator efetua aquilo que se propõe desenvolver é chamado de *ação dramática*.

A partir desta tentativa de aproximação entre os conceitos de *ação dramática* (pertencente ao plano de organização do teatro, desenvolvido por Stanislavski) e de *acontecimento* (desenvolvido por Deleuze), estou procurando encontrar pontos que sejam capazes de assinalar o uso que o ator faz da sua experiência, a maneira pela qual procede, as condições que o capacitam a poder encarnar o que lhe acontece. Considero encontrar no conceito de *ação dramática* um possível ponto que circunscreve a ocorrência para um uso de ator, isto é, um ator agiria dramaticamente para encarnar aquilo que lhe acontece.

No entanto, o conceito de *ação dramática* de Stanislavski, que está situado nas idéias da memória emotiva e da *ação física*, tratam, no primeiro, das recordações, das lembranças que compõem a vida de sentimento do ator, as emoções que ele foi capaz de sentir diversamente ao longo da sua vida, e que ao tomá-las como percepções e sensações suas, pode usá-las para compor a vida intensa de uma personagem, por exemplo. Para a *ação física*, um ator estaria realizando um exercício espacial, ao realizar com o seu corpo as ações que o personagem faria, ocasião em que vai preenchendo estas ações externas de motivações internas, mais uma vez inflando de vida intensa, de intenção (*in+tensão*), a atitude de um personagem, que é uma ação: “Em cena, vocês tem sempre de pôr alguma coisa em ação. A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue” (Stanislavski: 1984, 64).

Ao aproximar os conceitos de *ação dramática*, aqui situados a partir daqueles desenvolvidos por Stanislavski, figurados na idéia de memória emotiva e ação física, com o conceito de *acontecimento* de Deleuze, foram produzidas algumas desacomodações: aquilo que se propõe fazer um ator não está no seu corpo físico, mas numa espécie de corpo spectral que investe, que para sua feitura o compõe a partir das suas percepções e sensações, mas recortando e juntando e agregando de tal forma, que não se trata mais de uma memória pessoal, mas de um composto de perceptos e afectos, que é o nome das idéias poéticas que um uso de ator é capaz de criar, e que não correspondem a nenhuma memória de sentimentos familiar, mas ao modo pré-individual a partir do qual um uso de ator investe, obtendo como produto o sentido, que é sempre singular e impessoal.

Assim, se um ator age fisicamente, a ação não fica no corpo físico, não está nele, mas no sentido que ela ao ser efetuada é ser capaz de animar, de movimentar. A ação não está na memória emotiva, na recordação dos sentimentos, mas no uso que, a partir de uma afetação e percepção pessoais do ator, ele for capaz de extrair os perceptos e afectos, que não farão referência ao seu mundo pessoal, mas mais uma vez ao sentido que forem capazes de produzir.

A *ação dramática* e o *acontecimento* podem ser possivelmente aproximados: ambos conceitos situam-se nos efeitos, pois estão não nas misturas entre os corpos, mas naquilo que se dá entre elas. A ação dramática não está na fisicalização do organismo, encerrada no presente, mas buscando na sua efetuação remeter-se, atingir e permanecer dilatando o espaço do sentido; ambos no sentido, pois só alcançam sua potencialidade envolvendo um puro expresso, que alavanca o movimento para um acontecendo. A ação dramática sem envolver o sentido não “age”, perdendo mesmo a potencialidade do seu empreendimento, restando inclusive destituída de senso; ambos num devir, o movimento próprio e imprescindível do acontecendo, num gradiente intensivo dos episódios.

A aproximação entre estes dois conceitos tem por objetivo conhecer por onde um ator faz o que faz; do que é feito o que ele é capaz de fazer, o uso que ele faz daquilo que lhe acontece, do seu aprendizado: um ator como alguém que conhece e sabe como fazer para viver a experiência daquilo que lhe sucede de maneira a aproveitá-la, pois deseja realizar isto, viver naquilo que lhe acontece. E um ator como alguém que deseja ainda, pois que desenvolveu uma técnica para isso, colocar-se em situação de ser ele mesmo a quase-causa para aquilo que lhe pode suceder.

Intermezzo V

O senhor Jerzy Grotowski, um dos habitantes de Cronos que investe em ações dramáticas, considera, também (a respeito do tipo de coisas que se faz num teatro), que além de serem ações que não são como as cotidianas, num teatro haveria um tipo de relação que os habitantes que vivem em Cronos devem encarar. Em princípio, o senhor Grotowski nem está considerando o edifício em si importante; quando ele fala sobre o teatro, ele está tratando das ações inúteis que são feitas, mas ele acha importante que se dê atenção para quem as faz, já que, inclusive, costuma-se ir até aquele edifício para assistir a essas ações.

Como não é qualquer habitante de Cronos que conhece como fazê-las, aqueles que sabem fazem para aqueles que não sabem; o Sr. Grotowski considera esse aspecto fundamental: para ele, se não houvesse alguém para fazer enquanto alguém pode assistir, não haveria, ele considera, a possibilidade dessas ações dramáticas serem executadas; bem como é importante, também, que haja alguém que queira ver o que os primeiros poderiam lhes mostrar; para ele, o teatro está neste tipo de relacionamento.

Por sua vez, o sábio Deleuze, que teve muitas idéias a respeito de coisas diversas, registrou outra idéia sua com o nome de *affecto*. Um *affecto* não tem a haver com afetividade enquanto um sentimento de alguém, pois um *affecto*, para começar, nem pode ser de alguém; as coisas que são propriedades de alguém só podem existir em Cronos, que é onde existem

proprietários; um *afecto*, então, não é um sentimento em relação a algo, mas agiria como uma espécie de empuxo, de magnetismo, porque mostrando-se como uma força, ele instaura um ritmo que movimenta muitos tipos de coisas simultaneamente, e como não se fixa em nenhuma dessas coisas em que se move, ele só se mostra como essa circulação de coisas que vêm e vão e devêm; ele pode mexer nas ações em Cronos, só que ao invés de ser medido e calculado como acontece para este tipo de ação, um *afecto* não pode ser capturado por qualquer um destes meios; quando um *afecto* acontece, não pode ser nem cronometrado, pois a sua duração não corresponde ao tempo em que duram as coisas de Cronos. Ele pode, por exemplo, acontecer entre aquele que faz a ação dramática e aquele que assiste.

5 O ESPETACULAR E O AFECTO

(...) temos de perguntar o que é indispensável ao teatro. Vejamos.

Pode o teatro existir sem figurinos e cenários? Sim, pode.

Pode o teatro existir sem música para acompanhar o enredo? Sim.

Pode o teatro existir sem efeitos de luz? Claro.

E sem texto? Sim; a história do teatro confirma isto.

(...) Mas poderá existir o teatro sem atores? Não conheço nenhum exemplo disto. Pode-se mencionar o teatro de fantoches. Mesmo aqui, no entanto, o ator pode ser encontrado por trás das cenas, embora de uma outra forma.

Pode o teatro existir sem uma platéia? Pelo menos um espectador é necessário para que se faça uma representação. Assim, ficamos com o ator e o espectador. Podemos então definir o teatro como 'o que ocorre entre o ator e o espectador'. (Grotowski: 1971, 17-18)

Diz-se “espetacular” das atividades ou manifestações cuja feitura destina-se a ser vista. Seu propósito é o de ser olhado, visto, presenciado. Etimologicamente, a palavra teatro significa “lugar de onde se vê”. Caracterizam as manifestações ditas espetaculares a presença de uma audiência, através da presentificação viva, física de um público ou de espectadores que, digamos, “vêm” o que é desenvolvido, bem como a presença daqueles que “agem”, desenvolvendo aquilo em que investem. As presenças físicas da audiência, que passaremos a chamar de espectador, e daquele que age, que chamaremos de ator, caracterizam uma peculiar qualidade de relação, que se opera num “entre”; é que as experiências de espectador e de ator apenas tomam existência na efetiva conjugação desta ocasião “espetacular”, na específica situação deste encontro, experiência onde, cooperando solidariamente, um no outro, fazem emergir esta outra natureza, a que estamos chamando de espetacular.

É espetáculo

(...) tudo o que se oferece ao olhar. (...) Este termo genérico aplica-se à parte visível da peça (representação), a todas as formas de arte da representação (dança, ópera, mímica, circo etc.) e a outras atividades que implicam uma participação do público (esportes, ritos, cultos, interações sociais). (Pavis: 1999, 141)

Assim, um espectador só pode ser espectador quando está em presença de um ator, e vice-versa. Um só existe *sendo com* o outro. Nas situações espetaculares, as presenças físicas de ambos é que caracterizariam a natureza efêmera daquilo que se passa no “entre”. Sua natureza é efêmera porque não é passível de ser repetida, o que pode parecer uma contradição, já que estas atividades ditas espetaculares caracterizariam-se justamente por serem eventos de representação, de re-apresentação. No entanto, sua re-apresentação não se constitui como uma repetição cultural, uma repetição que pretendesse comemorar a recordação de algo, mas uma repetição que instaura, no momento em que é empreendida, um acontecendo sempre genuíno, singular.

Uma representação que pretendesse lembrar algo não seria capaz de restituir-lhe um sentido, pois a lembrança já não pode atuar no presente, pertence ao que já passou. O sentido aguarda na pureza de um evento; ao sentido apenas se pode estar exposto, jamais persegui-lo ou impor-lhe que se faça presente, porque ele não é prefixado, ele surge, ele sugere, ele surpreende. Assim, uma re-apresentação jamais apreende o sentido, apenas o envolve; ela apenas, gentilmente, serve de ocasião para a sua visita; à espreita, a sua companhia.

A íntima implicância desta relação de se *ser um com* o outro, de se ser apenas *sendo com um outro*, distingue uma característica fundamental para a ocorrência do espetacular: um ator não se faz ator “na frente de” ou “para” um espectador, e também um espectador não o é para um ator; um ator e um espectador apenas o são, espectador e ator, porque estão *diante* um do outro, e na gravidade desta instância assumem uma relação de responsabilidade, uma relação mútua, solidária de responsabilidade, um no outro, como Moritz, que se sente “responsável, não pelos bezeros que morrem, mas perante os bezeros que morrem e que lhe dão o incrível sentimento de uma Natureza desconhecida – o afecto” (Deleuze e Guattari: 1997, 21).

No espetacular, onde temos ator e espectador, não se trata de uma representação para o espectador, mas diante dele, ser impelido a assumir uma escolha. Não se trata de uma quantidade de gente na platéia para uma outra no espaço do palco, mas diante desta, assumir estar ali, assumir as conseqüências desta presença. Trata-se de um duplo processo, onde um compõe em solidariedade com o outro, “para a alteridade de ambos” (Jódar e Gómez: 2002, 36).

Se o teatro acontece num *entre*, entre ator e espectador que assim o são *diante* um do outro, e sendo o teatro uma manifestação do espetacular, aquilo que toma ocorrência nesta instância é composição que se forja num *entre* que se produz *espetacular*. O que acontece entre ator e espectador, a natureza da sua relação, aquilo que animam juntos é o espetacular, é composição espetacular. Assim, a atividade espetacular não reside na ação do corpo do ator, mas naquele corpo que se compõe no *entre*.

E como feitura espetacular, este composto do *entre*, que não re-apresenta nada, porque sempre singular, é tal que depende de um investimento afectivo, pois ele “não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo”, mas “é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam” (Deleuze e Guattari: 1999, 13).

A presença de um ator e de um espectador, um diante do outro, instaura a situação necessária para que, de um ao outro, involuntariamente, corram fluxos afectivos, cujo propósito é o de afectar, o de potencializar aquilo em que investem, “(...) é uma composição de velocidades e de afectos entre indivíduos inteiramente diferentes, simbiose” (Deleuze e Guattari: 1997, 44).

Involuntariamente, pois é uma questão de devir. Um devir não pode ser imposto ou preparado voluntariamente; é que se assim o for, vai-se estar em situação de conduzir, de pretender controlar o que acontece e então, não, nada acontece. Um controle pressupõe um alguém ou algo, que seja capaz de conduzir, e um devir não se submete a esta presunção. Um

devir “(...) não tem sujeito distinto de si mesmo”. Portanto, aquilo que está em devir não sabe que está, e deixa de estar quando se pressupõe estando: “O devir é involutivo (...) Regredir é ir em direção ao menos diferenciado” (Deleuze e Guattari: 1997, 18-19). Então, um devir não produz outra coisa que não ele próprio.

Assim, ocorre que ator e espectador, que só existem na relação que assumem ter um diante do outro “(...) não são absolutamente a mesma coisa, mas o Ser que se diz dos dois num só e mesmo sentido, numa língua que não é mais a das palavras, numa matéria que não é mais a das formas, numa afectibilidade que não é mais a dos sujeitos” (Deleuze e Guattari: 1997, 44). Poderíamos conceber que ator e espectador, a partir do ponto de encontro e investimento comum que é o circuito estabelecido no *entre espetacular*, movem-se em devir, no corpo transitório do espetacular. Um *corpo espetacular* é feito de múltiplas intensidades que “preenchem” o *entre*, num movimento “por comunicações transversais entre populações heterogêneas” (Deleuze e Guattari: 1997, 19).

Na ocorrência de um *corpo espetacular*, está-se em devir; um devir “(...) não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’”(Deleuze e Guattari: 1997, 19). Os devires são “(...) participações que não param de fazer e desfazer seus agenciamentos empregando todos os artifícios” (Deleuze e Guattari: 1997, 44). Quem devém não imita nada, não se identifica com nada, nem corresponde, mas regride a um menos diferenciado; agencia-se a certos outros corpos e usa o que surge por efeito tal qual força xamânica na presença, na vontade. Força de impregnação, potência que um corpo faz abater sobre outro e precipitar suas naturezas noutra composição, cuja duração é a do afecto que a preenche e move.

Então, este corpo que se faz composto na experiência de ator e espectador é tecido a partir das suas presenças, que não sabem o que esperar uma da outra, pois a cada vez em que surge a ocasião de se colocarem, uma diante da outra, trata-se de uma sempre singular oportunidade para a qual concorrem forças de afecção desconhecidas:

Às relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes. Os afectos são devires. (Deleuze e Guattari: 1997, 42)

Um ator só encarna seus próprios acontecimentos diante de um espectador; ator e espectador apenas terão ocasião de moverem-se, de constituírem-se como tais num encontro, constituindo-o igualmente enquanto ocorrência. São o que acontece e no que acontece. Seu encontro será o seu percurso e o seu percurso será a relação ator-espectador que só existe na experiência, acontecendo. Por isso “o espectador não pergunta ‘o que aconteceu?’ ou ‘o que aconteceu ao personagem?’, mas ‘o que me aconteceu?’, no sentido eminente do Acontecimento – o da afetação” (Pelbart: 2000, 106).

Então, este *entre espetacular*, que conjuga singulares as presenças de um ator e de um espectador, assume sua ocorrência como corpo possível oriundo da *experiência* do *entre* no “aqui e agora”. Sua possibilidade promoveria como que zonas de concentração, onde pulsa o fluxo que lhe nutre, fazendo erigir-se em extensão; sempre fugidio, o seu corpo-composição se instala e escapa, rompendo-se continuamente, movimento que faz com que sua materialidade não mais coagule formas aprisionadas, mas energize rompantes de violência. Estende-se o seu plano de imanência, um tapete bonito de peles, de superfícies de contato:

O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensa, a intensidade = 0 (...) Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. (Deleuze e Guattari: 1999, 13)

Por este procedimento, aquilo do que pode ser feito o uso a partir do qual um ator e um espectador estão animados, tornando-os o corpo que lhes é singular, estaria pontuado, talvez, numa capacidade de se surpreender por uma certa qualidade de presença. Parece que esta situação de responsabilidade que se configura num *entre*, a relação de um *diante* do outro, implicaria na capacidade de ser abatido por fluxos intensivos que irradiariam, que emanariam da própria exposição da e na presença de um algo ou alguém não familiar.

Importa aqui destacar que mesmo que ator e espectador saibam da fragilidade que ameaça continuamente o evento em que investem, possivelmente sua estabilidade poderia estar assentada sobre a capacidade de um se surpreender da presença do outro. Surpreender-se da presença de um outro não parece ser um exercício muito fácil; se assim o fosse, provavelmente não haveria condições para ocorrer o racismo, por exemplo, pois tudo estaria continuamente sendo vivenciado como novo, experimentado na espantosa singularidade que lhe assinalaria a peculiaridade; mas tudo isto sem o saber, justamente porque o seu “tornar-se, é uma questão de devir” e o “devir é sempre duplo, e é este duplo devir que constitui o povo por vir e a nova terra” (Jódar e Gómez: 2002, 35). Isto porque quando alguém devém, seu movimento transforma a si e aquilo com/pelo quê devém noutra coisa, a face da alteridade mancha as inscrições de ambos; daí que para o devir não interessa comparar os episódios: seria o cultivo de paisagens, de figuras de passagem: uma cultura para o esquecimento.

Esta capacidade de se expor a um desconhecido, na experiência que um uso de ator e espectador tensionam, poderia estar assinalada por que meios? Que tipo de relação eles estabelecem, que elementos disponibilizam, que faz permitir que sejam um para o outro presenças mútuas de afecção? Corpos feitos, produzidos por intensidades espetaculares, são movidos pelo quê?

Procuró aqui demonstrar, a importância fundamental que reside, para a existência mesma da arte do teatro, a presença da audiência, na figura do espectador. Assim, acrescento ao personagem conceitual de Deleuze esta outra característica que compõe a modalidade do seu viver, e para o que nos interessa aqui, característica imprescindível para efetivar o seu uso: um ator, para encarnar o que lhe acontece, depende de uma relação que se estabelece *diante* de um espectador, e que este estabelece diante deste mesmo ator.

Importa ainda registrar, que as duas ocorrências referendadas, quais sejam, dos

conceitos de *ação dramática* e *acontecimento*, e de um *entre* espetacular que é investido na relação que assumem ter, ator e espectador um diante do outro, compõem até este momento, para este estudo, o que está sendo chamado de *corpo espetacular*, o plano de imanência que compõe a relação possível de aprendizagem no teatro.

Tentar compor do que pode ser feito o uso que um ator faz da sua experiência, tem por intento, ao circunscrever alguns possíveis elementos que utiliza, fazer notar uma pedagogia própria do ator, como ele faz para aprender a encarnar o que lhe acontece; para este estudo, uma pedagogia que um *corpo espetacular* pode ser capaz de ensinar.

Intermezzo VI

A fonte de todos os nomes é a palavra, porque é com a palavra que todos os nomes são falados. A fonte de todas as formas é o olho, porque é através do olho que todas as formas são vistas. A fonte de todas as ações é o corpo, porque é com o corpo que todas as ações são feitas – Brihadaranyaka Upanishad (Douglas e Slinger: 1979, 84)

Agir, movimentar, atuar o mundo; transformar, deformar, metamorfosear as matérias do existir, e as modalidades dessas, e de puras-expressões daquilo que vive, do estar sendo. Do que é constituída esta capacidade? Por onde passam, como escolhem (e se escolhem), do que vão sendo feitas as suas combinações (e se têm alguma preferência); como produz-se toda a realidade que, ao virar o rosto, a face que compreendo como a minha, para o lado, compreendo que isto que vejo é uma parede branca, e em cima o teto, e abaixo há o chão; por onde isso se [me] mostra (?!). Não escrevo sobre o nome que a parede recebe ao chamá-la “parede”, mas me pergunto que faz que ela produza certos efeitos, certas maneiras, certas acomodações comigo (talvez, certas acomodações íntimas), e que dilatam um espaço outro *entre* eu e ela, um vazio pleno de trânsitos, de trajetos de tipos de coisas que insistem, que se insinuam, e que arquitetam esta espécie de acordo mútuo, *entre-afectivo* da parede e de mim, com a parede e comigo, engendramento que mostra, produzindo, estas modalidades de existência. Estamos sendo num devir; e, então, há a existência desse extra-ser, esse vazio que se produz como substância dos efeitos que circulam *entre* mim e a parede.

Tenho uma imagem para essa idéia: li, certa vez, que grande parte da poeira que encontramos dentro de casa é oriunda das descamações que a pele dos corpos vai sofrendo;

como são partículas microscópicas, não se tem a capacidade de acompanhar-lhes a queda a olho nu, mas para um dia de faxina, grande parte da sujeira que se retira do quarto é pele morta; pele que caiu da superfície extensa do corpo, dos corpos; e se um corpo encontra outros corpos, e nesse encontro roçam suas peles, suas pernas, seus olhares, então, caem muitas partes pelo chão, ou em algum lugar; essas partes, talvez, sejam também as que se precipitam de um/num lugar nenhum, de um/num vazio, onde não viram necessariamente lixo, mas poeira de construção: o vazio é como a substância de efeitos, “que difere em natureza da substância corporal” (Deleuze: 2000, 139).

E difere por onde? Esse *entre* substancioso, esse tipo de vazio, é uma instalação de passagens, uma zona intensa por onde se precipitam todos os corpos que caem, todos os restos, tudo aquilo que ainda não se densificou numa materialidade manifesta; trata-se do espaço que entre mim e a parede, os primeiros obreiros deixaram sem resolução, sem fechamento; é que as paredes das casas, nenhuma delas está, de fato, terminada; entre o morador e as paredes



Figura 30



Figura 31

do seu quarto resta muita poeira de concreto, de cimento e gesso; e resta não porque o espaço tenha sido abandonado sujo; resta, porque toda a vez que esse morador olha para essa parede, e sem julgá-la “parede” a percebe por meio de um encontro, um espaço de vazio, sem os cantos e o pé direito que seus afetos lhe dimensionavam como a parede do seu quarto pessoal, se lhe mostra feito de proliferações de passagens de materiais que, por não pertencerem de antemão às percepções pessoais de um dono de quarto, não estão abrigados pelas idéias oriundas do seu *Eu*, e têm a oportunidade de se mostrarem nessa ocorrência:

Além do mundo que podemos descrever, há um outro tipo de mundo. Todas as descrições da realidade são expressões limitadas do mundo do vazio. Contudo, ligamo-nos às descrições e pensamos que são a realidade. Isso é um engano, pois o que é descrito não é a realidade verdadeira, e quando você acredita que é a realidade, sua própria idéia está presente. Essa é a idéia do eu. (...) Ao analisar nossa experiência, temos idéias de tempo ou espaço, grande ou pequeno, pesado ou leve. É necessária uma escala de algum tipo, e com várias escalas em nossa mente, vivenciamos as coisas. No entanto, a coisa em si não tem escala. Aquilo é algo que acrescentaremos à realidade. Por sempre usarmos a escala e tanto dependermos dela, realmente acreditamos que ela existe. Mas não existe. Se existisse, existiria com as coisas. Usando a escala, pode-se analisar uma realidade em entidades, grande e pequeno, mas assim que criamos um conceito sobre alguma coisa, já é uma experiência morta. (Suzuki: 2002, 64-65)

Pode ser que, então, como obreiro do seu quarto preferido, caiba a esse morador formas de fazer, caibam-lhe ações que ainda não foram investidas.

6 MATÉRIA E MEMÓRIA DRAMÁTICA

No capítulo primeiro de *Matéria e memória*, intitulado *Da seleção das imagens para a representação – O papel do corpo*, Bergson traz, para estas reflexões que estou tecendo, grandes contribuições. Ele considera que a percepção de corpo próprio nada mais é que uma imagem que tenho, como todas as demais; então, percebo minhas mãos tal qual percebo o teclado em que realizo a ação de digitar, de pressionar as teclas; porém, esta ação que invisto nas teclas do teclado, apenas me é possível executá-la, por que ela se mostra para a imagem que é meu corpo para mim, como espécies de imagens-objetos com os quais ele pode interagir; percebo-os, a mão e o teclado porque a ação em que estão misturados, produzindo o digitar, por exemplo, me mostra essa mão e esse teclado; é a ação que os torna configurações perceptíveis, e então eu os vejo. Essa interação possível, Bergson a explica, é percebida pelo corpo como movimento: as coisas todas que sou capaz de perceber, eu as percebo porque constituem para a minha percepção como aquilo que existe; e existem, somente, na medida em que sou por elas movido e posso movê-las; eu as percebo porque agem sobre mim e eu posso agir sobre elas; é essa possibilidade de ação que me faz percebê-las ou não; então, eu só percebo o que sou capaz de mover [parecido, talvez, com a idéia de que só posso formular perguntas porque possibilidades de respostas já se movimentam em mim]. Considera o corpo como um centro de ação, “objeto destinado a mover objetos”:

Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo:

elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua com as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento. (Bergson: 1999, 14)

Então, o meu corpo procede como se fosse capaz de receber as ações que as imagens exercem nele, e as ações que ele produz são como que os reflexos dessas; elas lembram para ele o que ele pode mover, como se os movimentos do mundo solicitassem a ele, ininterruptamente “faça isso, faça aquilo”, ou “podes fazer isso, e isso, e aquilo, e aquilo outro, e ainda, e...” a todo o momento, bastando para isso recostar-se a mais na cadeira.

Assim, considere: se eu só percebo o que me move, e se eu só movo o que percebo, a) tornam-se, meu corpo e o mundo, ininterruptamente, corpos, por meio de ação, por meio de uma ação que nos conjuga, mostrando/revelando a mim e ao mundo como um tipo de corpo possível, a todo o momento, constantemente; e b) tornamo-nos num único e mesmo corpo: um corpo de ação; um corpo cuja natureza seria feita de ação: ação como um tipo de existência, de realidade, de pensamento, produz[indo]-se como um corpo, possível.

Por quê? Como? a) tornam-se, meu corpo e o mundo, corpos, por meio de uma ação que conjuga, revelando a mim e ao mundo como um tipo de corpo possível: é [um] meu corpo próprio, que está em contínua relação com as imagens exteriores; e é dessas suas relações, dele com as outras imagens, que toma existência, para ele, o mundo e seus materiais; e estou considerando que, talvez, um nome para essa relação possa ser dado: ação. A ação como uma faculdade que diz de si mesma, que fala por si própria, que tem dentre suas capacidades, a de dar movimento para as coisas: mover e ser movido.

As idéias de Bergson têm sido de fundamental importância para pensar do que pode ser feita uma ação para uma arte-cartográfica. No teatro, como já vimos, ação é tudo aquilo que um ator faz, estando em cena. Estar em cena delimita um espaço de ocorrência para um tipo de ação, a de tipo extra-cotidiana, chamada ação dramática. Essa ação precisa ser efetuada de modo claro, preciso e muito bem medido, a fim de que nada lhe sobre ou falte; precisa em sua

feitura. Necessita, ainda, ser capaz de sustentar um problema para aquele que age; este problema erige-se num conflito para aquele que precisa resolvê-lo, e é isto o que vai interessar a esse ator: mostrar ações, produzir ações que demonstrem/provoquem a urgência desse conflito. Um ator é um fazedor de ações; e em desenvolver este seu ofício, um ator é um inventor, um criador de ações possíveis.

Aqui, trago para essas reflexões José Gil, que em *Movimento Total – O corpo e a dança*, no capítulo intitulado *As séries de Cunningham*, preocupou-se em pensar como Mercê Cunningham foi capaz de produzir o tipo de movimento e concepção de dança que criou como a sua dança; mostra, primeiramente, que Cunningham teve de trabalhar com os modelos de dança que havia. Por quê? Porque tendo a necessidade de transformar, de criar uma dança “nova”, não poderia fazê-lo abandonando o terreno estético; esse território serviu para que ele, usando-o, pudesse encontrar um “grau zero do artístico – condição absoluta para que um terreno virgem surgisse, onde uma nova linguagem e um novo quadro artístico tivessem a possibilidade de ser criados” (Gil: 2001, 39). Como? Cunningham procedeu por negação, dissolvendo progressivamente o tipo de movimento que teve por modelo: “Mantendo e transformando o quadro estético tradicional de maneira a fazer sair dele uma espécie de meta-infra-linguagem que se dissolve à medida que a crítica destrói os ‘modelos de coordenação física adquiridos’” (Gil: 2001, 39). O quadro referencial se esvai à medida que essa meta-infra-linguagem transforma seu modelo, agindo nele e perdendo-o, através da afirmação de movimentos que restam como negativos para o modelo, que aparecem ao sujá-lo. Gil pontua que é enquanto meta-linguagem que esses movimentos surgem, e é a partir deste investimento que suja e desvirtua o modelo, que podem, de fato, assumir uma potência de negação, pois atuam como “movimentos que pudessem voltar-se por si próprios, graças a uma intencionalidade própria, contra outros movimentos, como um discurso que se desdobra sobre si mesmo a fim de se negar” (Gil: 2001, 39).

É que enquanto meta-linguagem, esses movimentos não são capturáveis, eles não significam nada; eles se bastam a si próprios, o que lhes garante sua autonomia, e é o que

sustenta a dinâmica do furor da sua manifestação; então, eles se proliferam junto do modelo que tomaram por seu referencial, e minando-o de suas aparições, pesteiam os seus órgãos, que vão perdendo as antigas conexões e mudam para um novo corpo; assim, para Gil, poderia ter nascido a dança de Cunningham.

Trouxe aqui Gil, para escrever sobre essa unidade meta-lingüística; ele a chama assim, porque considera que o nível não-verbal dos movimentos torna inconcebível tratar dança por linguagem. O chamado “grau zero do artístico”, assim pensado pelo autor, é feito de uma gradação intensiva, onde já não é possível haver nem arte nem ainda qualquer gesto que indique a presença de uma meta-linguagem; um lugar, talvez, de absoluta diferença, onde Cunningham buscou alguns elementos com que compôs a sua unidade, então “cinestésica-estética metalingüística que vai dar origem às outras unidades de movimento” (Gil: 2001, 40) para a sua dança. Ou, talvez, como encontro em Bergson:

(...) trata-se de movimentos, no interior de meu corpo, destinados a preparar, iniciando-a, a reação de meu corpo à ação dos objetos exteriores. Sendo eles próprios imagens, não podem criar imagens, mas marcam a posição de uma imagem determinada, meu corpo, em relação às imagens que o cercam. (Bergson: 1999, 18)

Se o que há são imagens, onde o meu corpo constitui para mim, mais uma delas; e se perceber essas imagens, inclusive aquilo que trato por (meu) corpo próprio, aquilo que elejo como o seu contorno, se perceber essas imagens é feito das ações possíveis que a minha imagem referencial, meu corpo, pode exercer sobre elas; e se Cunningham pode chegar a um tipo de gradiente intensivo, onde já não havia significado, não havia nem dança, nem arte, apenas movimento diferencial. Eu me proponho: a natureza desse movimento trabalhado por Cunningham estaria assinalando aspectos para pensar uma idéia de ação: uma ação sendo percebida como uma faculdade cuja natureza é a de inserir movimento intenso entre substâncias, entre elementos?

Se um ator é um fazedor de ações, e se porém, a sua ação é do tipo dramática, aquela

que age sobre um conflito; que imagem um ator é capaz de perceber? Um ator investe em que tipo de imagem, que imagem ele está percebendo a ponto de as suas ações serem movimentos dessas imagens sobre ele e dele sobre essas imagens? Do que é feito o que ele percebe?

Se a percepção é a ação possível, e se, no entanto, a ação do ator é do tipo dramática, um ator percebe dramaticamente os materiais fornecidos pelo mundo, e são, por sua vez, ele e o mundo, um apenas. Perceber dramaticamente esses materiais, está implicado em se preocupar, em supor uma espécie de conflito para esses materiais? Talvez, como percebê-los em movimento: estes materiais, que são as imagens, estão constantemente transformando-se, pois estão sofrendo ininterruptamente ações que se encontram em conflito: “Eis-me portanto em presença de imagens (...) todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras” (Bergson: 1999, 11); perceber esses conflitos pode ser feito de ser capaz de sentir que as imagens do mundo jamais se encontram em estado estático; é ser capaz de perseguir o trajeto que torna possível a passagem de uma imagem que não *era* com a sua manifestação agora *sendo*; em última instância, é ser capaz de acompanhar os fluxos que agem constantemente sobre as coisas do mundo, cujo o movimento ininterrupto intenso é o doador de sentido a estes fluxos; é ser capaz de acompanhar a passagem do virtual ao atual.

Esse tipo de ação, esse uso dramático esboçaria, para um ator, procedimentos virtuais que o seu corpo pode atualizar em relação com as demais imagens, exteriores a ele; os seus movimentos, são eles próprios imagens, em que um ator ao investir, alquimiza de modo intensivo as naturezas dessas relações [um ator, ao investir nos movimentos de uma ação dramática, pode entrar/ingressar num outro plano, virtual: o plano onde opera uma ação que “dramatiza”, onde acontece faz fremir uma carne feita de sentido, uma carne elástica, nervos, tendões, cartilagens]:

O teatro toma gestos e os esgota, refaz o elo entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada (...) o ator, que não refaz duas vezes o mesmo gesto, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas. (Artaud: 1993, 7)

Por que de modo intensivo? Por que um ator, ao ser capaz de acompanhar a trajetória

que as ações entre as imagens vão tomando, esse movimento que percebe é a própria potência dessas relações, é o fluxo volátil e indeterminado que vai consumindo a própria imagem que se vai formando, sem, no entanto, chegar a formá-la de fato; se cremos que vemos formas fixas, é porque não percebemos o fluxo do sentido que lhes percorre, agitando perpetuamente a sua natureza; é porque preferimos conhecer o mundo a partir de um tempo que mede as ações, e que designa ações para agentes e paixões para pacientes, destacando-os como opostos na ação comum em que participam.

Porém, esta é uma opção de se perceber um mundo, e que inclusive destaca a mim mesma (pois sou a minha imagem referencial) do todo destas imagens, e eu acredito (pois é uma questão de fé) que, por exemplo, se estou na rua Felipe Camarão e quero ir ao Zaffari da Fernandes Vieira, basta seguir até a Henrique Dias, tomar a esquerda, andar a distância que mede uma quadra, e já estarei lá; e sim, se eu fizer este trajeto tendo em vista estas instruções, estou certa de que chegarei lá; porém, chama a minha atenção a seguinte questão: se eu ainda não estou lá, como posso saber que lá será lá quando eu lá chegar?; parece uma pergunta estúpida, mas vou insistir, de outro modo: ir caminhando até lá, é feito de que tipo de informação? É feito do que? Considero: se eu vou caminhando até lá, mas ainda não cheguei, o que me faz ter a certeza de que vou chegar; eu, ao ir para o ponto onde quero chegar, tenho a imagem dele na minha memória; e vou re-conhecendo os lugares por onde devo passar para chegar onde quero chegar; e ao ir re-conhecendo os espaços desta trajetória, que me certificam do meu itinerário, eu caminho medindo esta extensão; ao medi-la, minha percepção apenas me certifica da ação que reconheço, e não há necessidade de investir em outra ação, porque ao reconhecer um trajeto, a percepção que tenho dele vai apenas me reportar ao que já fiz uma vez e sei bem como fazer novamente; então, percebo um mundo meu conhecido, de todos os dias, o mesmo.

Mas é possível fazer um mesmo itinerário todos os dias e a cada dia ser diferente? O uso dramático de um ator estaria sinalizando que sim. Como? A sua percepção não persegue itinerários conhecidos, embora em seu ofício ele tenha que repetir o que faz, por muitas vezes;

a sua ação é alimentada pela percepção das potências dos movimentos *entre* as imagens. Então, esse ator não age reconhecendo onde determinada imagem vai dar, mas se permite ser afectado por essa imagem, experimentando-a a partir de uma espécie de fluxo potente-dramático que lhe tensiona o seu estar sendo com as demais imagens com que concorre, e produzindo por sua vez imagens, que já são movimentos, que são o produto genuíno desse tipo de ação que desenvolve.

Há, porém, mais uma pergunta: a ação do ator age sobre o que? Um ator retira dos fluxos que tensionam as ações *entre* as imagens, para a sua percepção, a imagem, e portanto, o movimento para a ação que vai fazer; mas esta sua ação é ação sobre o que, em relação a que outra imagem?

Tenho considerado, tendo em vista um largo tempo ainda por ser investido no estudo do pensamento de Bergson, que um ator agiria sobre si próprio; tenho pensado num teatro como ação possível sobre o próprio corpo; a relação das imagens interna, por meio de afecções, e externa, por meio de percepções, a partir das quais nos é dado perceber nosso corpo próprio. Se a percepção me informa em relação a quais materiais o meu corpo pode atuar sobre, no teatro tratar-se-ia da mesma percepção me mostrando como minha ação pode atuar sobre meu próprio corpo; e atuando sobre ele, age também sobre tudo o que ele compõe: age sobre sua moral, sobre sua forma. Um ator agiria sobre si mesmo; um ator se auto-afectaria; auto-afectar-se é permitir que estes movimentos que um ator é capaz de ver acontecendo nas naturezas das imagens que o cercam, ajam sobre ele também; ele deixa de lado sua identidade, ao querer participar e assumir para si essas forças intensas que movem as imagens; ele sabe que isto é somente possível se não se distanciar das afecções do mundo; ao não se destacar das imagens que concorrem consigo próprio, como imagem que é também, assume um papel impessoal e pré-individual perante as ocorrências do mundo, e corre o risco de acontecer com ele.

Tenho pensado se aquilo que desenvolve, por ocasião do teatro, que é onde um ator

existe, se é feito dos movimentos que sua ação faz, tal qual a unidade meta-infra-lingüística de Gil, ao ir brutalizando as imagens no espaço; um ator procederia, afectivamente, como uma membrana: ele é estimulado, ele é provocado por afectos que lhe encontram, e sua ação possível, que lhe mostra a sua percepção, lhe faria produzir essas unidades, que são unidades intensivas, porque partem de um estado virtual e chegam a um estado, a um gradiente atual de presença, de natureza. A partir do seu equilíbrio sobre um corpo virtual (Aion), um ator investiria nos afectos que lhe chegam e os liberaria sob a natureza de ações possíveis, e que são vistas por nós, que o “assistimos” como perceptos.

Intermezzo VII

Pouco a pouco, desde o tipo de ações realizáveis em Cronos, pode-se notar que as mesmas começam a ganhar outras qualidades para a sua execução, e vão se tornando mais flexíveis. Se para a realidade de Cronos são importantes as ações que medem corpos, passamos pelo teatro e encontramos, se pudermos recordar, uma ação inútil, a ação dramática, que prescindia de produzir materiais metrificáveis. Já com a chegada das idéias do sábio Deleuze, as ações dramáticas passaram a nem mais necessitar ser feitas por atores de teatro, podendo ser utilizadas por qualquer um que se quisesse usar ator. Com Henri Bergson, a ação assumiu um espaço ainda mais íntimo, pois que é ela que passa a mostrar e dar existência às coisas do mundo, e a partir daqui, os instrumentos de Cronos podem ser vistos como materiais requintados de engenharias, mas que já não podem dizer da ação íntima que cria seres, que cria um mundo. Aqui, ainda mais volatizada, uma ação pode ser pensada numa tendência de mistura energética. Como é dito num provérbio chinês, muito citado pelo professor Armindo Trevisan: a beleza penetra devagar¹².

7 YIN E YANG PERCEPTÍVEIS

O Imperador Amarelo se perguntou: “Qual é a característica maior do universo?”; e ele considerou: “a luz!”. Para o sistema da Medicina Tradicional Chinesa, o mundo é concebido como uma produção incessante de estados de manifestação de luz. Essa luz não vem a ser o mesmo que



Figura 32

luz de Sol e de lâmpada, embora assuma também estar nessas manifestações. “Luz” seria sinônimo de energia vital, princípio vital, que se mostraria a partir de duas tendências criadoras, como duas forças complementares: Yin e Yang. Yin e yang, na concepção ocidental, são compreendidos, vulgarmente, como oposições; não se trata disso: yin e yang são tendências de energia que criam, que dão surgimento a todos os estados de vida no Universo. Yin está contido em yang e yang está contido em yin. O rodar constante da sua energia engendra manifestações. O estagnar do seu movimento, produz doenças. Não há uma energia que seja superior ou inferior à outra; há tendências; uma apenas é em relação à outra; são manifestações mutantes de energia. Para ilustrar o tipo de efeito que suas misturas produzem, tem-se que, por exemplo, uma orquídea no alto de uma árvore é mais yang em relação a uma orquídea no chão, enraizada nas pedras, porque o solo, densificado em terra é mais escuro, mais úmido, mais lento e pesado que o ar. A luz, quando se contrai, forma a matéria; a matéria, no entanto, é feita simultaneamente do entrelaçamento das potências criadoras yin e yang, que manifestam quaisquer tipos de corpos do mundo, expressando-os enquanto tendências. A luz pode ser compreendida tanto em seu aspecto de partícula (mais contraída), quanto oscilando como uma onda (mais distendida); uma vez é partícula, outra vez é onda, mas simultaneamente, dependendo apenas do ponto de vista por onde a olho. Yin contém uma pausa, que é sua contração máxima num meio material, mas não é uma pausa estática, ela se expressa em ritmo, em frequência. Yang é o sopro, o aspecto que anima, que movimenta toda a manifestação da luz. Yin e yang são a mesma força, expressas em aspectos das combinações de sua natureza plural.

Então, no mundo conformado, as expressões yin e yang tomam forma nos chamados Cinco Reinos Mutantes, ou Cinco Elementos, pois posso vê-los, tocá-los; todos esses

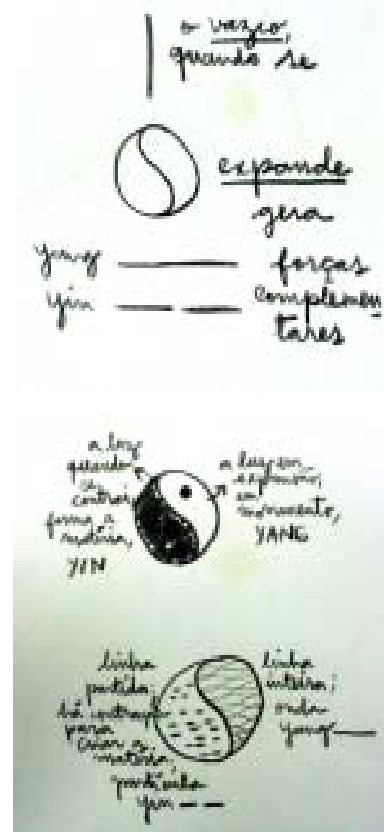


Figura 33

reinos estão sobre a Terra e são aspectos do comportamento da energia: o reino da água, da madeira, do fogo, do metal e o reino da terra. Aqui, um corpo não é, ele está sendo continuamente produzido; uma doença, por exemplo, é uma produção de um estado de corpo, e se forma manifestando simultaneamente a este corpo, que vem cultivando uma certa tendência energética. Diversa da perspectiva ocidental que cataloga doenças, a medicina oriental se guia pelos signos mutantes, mais e menos yin e yang, que vão produzindo um corpo:



Viaja a luz negra que cria a orientação norte. A sua energia celeste é o frio. O seu sabor é o salgado, que se concretiza formando o órgão rim. A sua expressão é a bexiga. Se manifesta, no interior, nos ossos e no sistema nervoso (líquidos corporais). Sua expressão, ao exterior, está nos cabelos e nos dentes. O seu sentido é a audição. O seu psiquismo é o medo e a responsabilidade.

Figura 34

Da constelação do leste surge a cor verde-azulado, que cria a orientação leste. A sua energia celeste é o vento, que forma o sabor ácido, que gera o fígado. A sua expressão é a vesícula biliar, que se manifesta, no interior, nos músculos e nos tendões; no exterior, nas unhas. O seu sentido é a visão. O seu psiquismo é a ira, a cólera e a decisão.

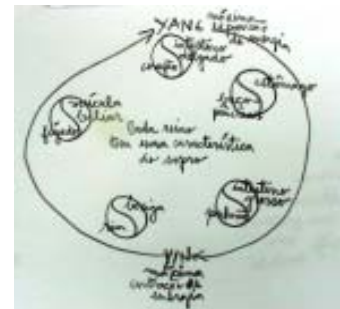


Figura 35

Da constelação do sul surge o vermelho; gera a orientação sul. A sua energia celeste é o fogo e o calor, que gera o sabor amargo, que gera o órgão coração e a sua expressão, o intestino delgado, que se manifesta, no interior, no sistema circulatório e no exterior, no verbo [língua] – a palavra. O seu sentido é a respiração/olfato. Captar no ar: no ar há muita coisa; alimentação da terra e alimentação do ar; o coração tem a capacidade de captar: sentido, sensibilidade, significado. O seu psiquismo é a alegria e a tristeza. Como o reino do fogo é o cume, é o máximo, a tristeza do coração é o 'Ah! que bom!'.

Da constelação do centro, surge a cor amarela, que gera a orientação do centro. A sua energia celeste é a umidade. O seu sabor é o doce e "insípido": sem gosto pelo equilíbrio exato de todos os gostos, e não por falta de gosto; o gosto mais parecido com o gosto da terra é o do arroz. O seu órgão é o baço-pâncreas e a sua expressão é o estômago e o duodeno. Sua expressão, no interior, é o sistema digestivo, o sistema linfático e o tecido conectivo (aquele que está entre célula e célula, independente de que célula for). Sua expressão, no exterior, são os lábios. Seu sentido é o gosto. O seu psiquismo é a reflexão e a obsessão.

Da constelação do oeste surge a cor branca, que gera a orientação do oeste. A sua energia celeste é a secura. O seu sabor é o picante, que gera o órgão pulmão e a sua expressão, o intestino grosso, que se manifesta, no interior, no sistema respiratório; no exterior, na pele e nos pêlos (menos os pubianos, a barba e o cabelo, que correspondem aos rins; pêlos corporais). O seu psiquismo é a melancolia e a lembrança¹³.

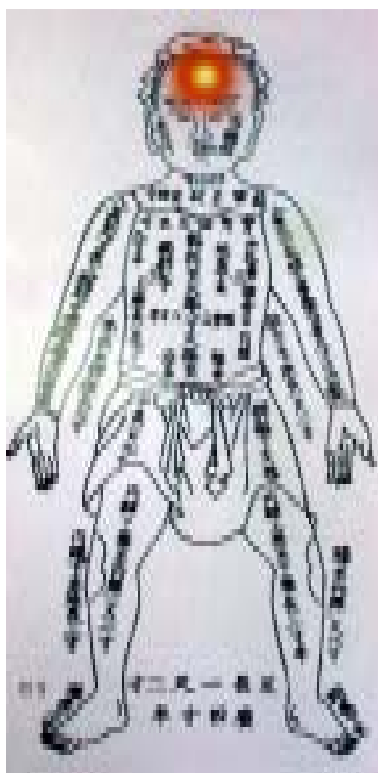


Figura 36

Esse sistema de pensamento me ocasionou considerar que aquilo que chamamos de corpo próprio, orgânico, organismo, poderia ser percebido, ele mesmo, como um *percepto*. Ao tomá-lo como forma acabada, o experimentamos como estratificado, o que se daria a partir da produção de um tipo de olhar, de uma tendência no olhar que lhe costuma ser dedicado, bem como, de um tipo de ação por meio da qual costuma ser conhecido. Um corpo, no entanto, ao ser feito de atravessamentos energéticos infundáveis, poderia ser visto como uma produção mutante das diversas tendências energéticas que o sustentam, fazendo-o durar em planos.

Um *percepto*, contudo, é um instrumento com o qual se faz um bloco de sensações; compomos a idéia de tipo artística a partir de sensações, e usamos como instrumentos *afectos* e *perceptos*, que manifestam e dão sustentação a esse composto de sensações. No entanto, um *percepto* não é a matéria utilizada para a confecção do monumento artístico, ou bloco de sensações, porque um *percepto*, embora possa se valer do meio material que elege para sua composição, não se assemelha a ele. Ocorre que um *percepto* usa a sensação que despreendeu do meio material, que, enquanto sensação, constitui-se como um outro tipo de corpo, distinto

daquele material primeiro; e como tal, não deve nada a esse. Se há semelhança, que pode impregnar o bloco de sensações, “é porque a sensação só remete a seu material; ela é o *percepto* ou o afecto do material mesmo, o sorriso de óleo”. Por que as sensações, como *perceptos*, “não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios” (Deleuze e Guattari: 1997, 216).

Considerarei, a partir daqui, que se um *percepto* opera retirando sensações de variados tipos de corpos, a fim de compor um outro tipo de corpo, um corpo de sensação, por meio desse seu procedimento, um *percepto* poderia estar me mostrando que esse corpo de sensação é feito de um tipo outro de tendência energética: um *percepto* não usa o material em si, antes, retira dele sensações; do que são feitas as sensações? De *perceptos* e *afectos*. E *perceptos* e *afectos*, do que são feitos? Da circulação de tipos de tendências energéticas.

Um *percepto* poderia estar me mostrando que para compor um bloco de sensações, ele desprende sensações de outros corpos, e para desprender estas sensações de outros meios materiais, ele teria que captar os efeitos que se agitam e animam essas dadas instâncias corporais. Contudo, para um artista, que então comporia movido por sensações, não seria a matéria que lhe interessaria, mas aquilo que ele pode fazer com ela, na medida que o que ele encontra por matéria é intermediado pelo tipo de ação que lhe permite percebê-la enquanto material do mundo que lhe cerca; assim, ela só pode lhe interessar, na medida em que ele pode agir sobre/com ela; e no entanto, para captar essa possibilidade de ação, o artista poderia estar captando (por um procedimento similar a esse), juntamente, toda a espécie de movimento que se insinua sobre este meio densificado de corpo, como um *percepto* desse material.

Percebi, deste modo, a familiaridade que pode haver entre os materiais que, enquanto corpos de sensações, são desprendidos de meios materiais sob o nome de *perceptos*, e a ação por meio da qual um artista necessita intervir para entrar em contato com esses mesmos meios materiais, a fim de extrair-lhes esses *perceptos*. Assim, se o que vejo não são materiais, mas a ação

que, ao revelar-me o que posso fazer com eles, revela-me os mesmos; e se nesta medida, o que vejo são ações que pairam sobre esses mesmos corpos materiais, assim, o que desprendo dos mesmos poderiam ser corpos de tendências menos contraídas; seriam corpos de sentido, que ao animarem a matéria que vejo, sinalizam para mim sua insistência através da ação que lhes posso imprimir.

Considerando esses aspectos, uma ação poderia ser problematizada como feita de tipos de sensações com a quais posso compor um *percepto*; e daqui, um corpo poderia ser pensado composto como *percepto*.

Ocorreria, talvez, que um *percepto* seria uma espécie de forma inacabada, porque acenaria o tempo todo para a precariedade da sua manifestação; não cansaria de sinalizar que uma espécie de erosão lhe está corroendo um pretense formato de corpo, e que, contudo, continua insistindo; faria sentir, pois, a presença de uma respiração, de sua duração; e podemos ter a sensação de uma forma instável, de uma forma suspensa, tensa, que se estica, instalando uma zona tensa em seu redor, um lugar só seu, seu território.

Poderia ser, nessa perspectiva, que o meio material de um uso de ator, o seu corpo, então, não fosse tomado como pré-expressivo; por meio de uma ação que desprende sensações como o sentido que percorre uma extensão material, por exemplo, poderia haver um sorriso da carne, um sorriso do sangue? Assim, o corpo humano não seria nada de antemão: “Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos são as paisagens não humanas da natureza” (Deleuze e Guattari: 1997, 220); no teatro, ele é mais um elemento com que o bloco de sensações pode ser composto, e sua presença não implica num corpo de homem, mas numa paisagem, num *percepto*.

Um corpo poderia estar sendo composto de graus variados de insistências, de insistentes arranjos que compõem e administram que seus diversos planos estejam conectados; de forças cujo trabalho produzem o arranjo que dá visibilidade a este tipo de corpo. Pois,



Figura 37

A gravidade atrai igualmente todas as partes do cartão que estão em volta do seu centro de gravidade. Por isso, o cartão se equilibra. O ponto em que as linhas se cruzam é o centro de gravidade dessa figura.

como os fluxos intensivos não se repetem, devido à singular ocorrência em que concorrem, um corpo poderia ser pensado como produção constante, e então precária, de distintas tendências de vontades de vida, numa ação que cria este corpo-fio contínuo e necessariamente metamorfoseante. Aqui, assim, a idéia de ação poderia ser pensada como uma força que não é percebida como uma causa para um efeito, mais ou menos explícitos, mas como uma instância que engendra a produção de corpos mutantes; o aparecimento de corpos seria dado por meio da operação ininterrupta de ações, que as vemos na manifestação que adquirem, sob aspectos perceptíveis, em *perceptos*. Como *perceptos*, porque se uma multiplicidade atravessa permanentemente a vida, não há como realizar uma mesma ação duas vezes; e se uma ação transforma algo, ela dá surgimento a algo sempre “acontecendo”; o que distinguiria o tipo de produção, talvez, seria a tendência desta produção ser mais predominantemente yin que yang, mostrando-a mais fixa, mais densificada. E nessa medida, poderia ser uma ação que, por ser mais predominantemente yin, realizar-se-ia, talvez, medindo espaços, dando-se num meio, o que é distinto, possivelmente, para uma ação de uma tendência mais predominantemente yang, que estaria mais próxima de uma ação que se daria entre dois meios, que é um tipo de ação que se produziria por ritmo, liberando sentido, elemento diferencial.

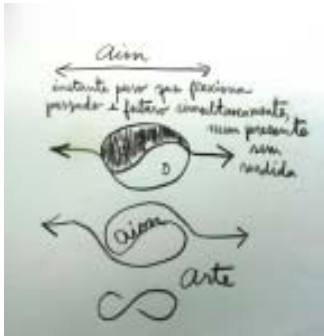
É que quando temos a oportunidade de perceber um mundo, não enxergamos um meio material, um formato acabado; porque apenas somos capazes de perceber o mundo na medida em que agimos e somos agidos por ele, o que vemos não é uma forma, mas a ação que revela este formato; não vemos um formato, vemos o sentido que lhe percorre o aparente acabamento. Quando ouvimos música, por exemplo, não ouviríamos o meio material, um determinado som,

mas o soar; nós ouvimos a ação, que revela os corpos que nela, no seu movimento, são mostrados. Ouvimos o roçar *entre*-corpos, o ritmo, que apenas aconteceria por sua diferença, que é o que torna capaz que se mostre, emergindo do vazio. O *percepto* estará, talvez, no “respingo” que estes movimentos atingem, ao tocarem em propriedades materiais, enquanto duram; ex.: um homem torcendo uma roupa; os respingos que caem, aleatórios, manifestam um corpo perceptível, pois que ao ir sendo feito por cada uma das gotas, emerge do acaso; (melhor: talvez eles, ao mostrarem um tipo de idéia que está sendo pensada, e que cujo movimento próprio do seu pensar está se dando numa ação, essa mesma ação seria produtora de um fluxo intenso que repercute num estado de coisas; esse estado de coisas, diferente daquele que se fixa e pode ser metrificado, não se fixa, mas dura; assim, por mais que se mostre sob espécie perceptível, sua ocorrência num meio material é feita de uma duração, que é sempre ritmo, perpétua proliferação de diferença, que vai estar insistindo neste meio material, como que o corroendo, ruindo, promovendo uma erosão nesse meio, enquanto ele for capaz de sustentar a multiplicidade de passagens afectivas; essas passagens podem ser entendidas, talvez, como a perpétua circulação de devires que equilibra vertiginosamente este meio material perceptível; neste sentido, essas sucessivas passagens podem ser consideradas como o movimento incessante desta ação que está continuamente, por aceleração imanente, mostrando, produzindo a presença deste tipo de mundo, a insistência deste tipo de realidade que cria este tipo de idéia, e este tipo de problema, problema de *afecto* e de *percepto*).

Daqui, então, *ação*: a intervenção do meu corpo na matéria e desta no meu corpo, atualizando-nos numa/nesta *meta-infra-linguagem* (Gil: 2001). Se o que percebemos é o sentido que insiste sobre corpos, revelando-nos materiais de um mundo (constantemente modificado, porque é manifestação desses tipos de relações), vemos o sentido *entre*-corpos; vemos os corpos como sintomas, por que tomados como produtos de relações afectivas, cuja ação é sua mostradora. (quando ouvimos música, ouvimos um silêncio estridente).

Ocorreu, ainda, que estendendo a linha que percorre o tempo pensado segundo Aion –

linha que puxa para um passado e um futuro simultâneos, linha que puxa nos dois sentidos ao mesmo tempo, no mesmo instante –, essa linha de Aion poderia ser vista como muito similar à linha que compõe as potências yin-yang, que operam as manifestações da força Chi sob o aspecto de tendências de criações.



a obra de arte é “o único meio de redescobrir o tempo perdido”. Ela porta os signos mais importantes, cujo sentido está contido numa complicação primordial, verdadeira eternidade, tempo original absoluto. (Deleuze: 2003, 44)

Figura 38

Conceber que corpos estão sendo movimentos ininterruptos de energia, produziu pensar que o movimento de perceptos e afectos poderia ser pensado como já estando na cultura; de verificar nas ações, que formam corpos, uma possível seleção de perceptos na cultura.

7.1 Aula de Tai-Chi-Chuan

Aprender com as imagens: aprender com o cabelo comprido, aprender com o castanho do cabelo, aprender com a nuca descoberta. Importante: a forma de que é composto um corpo vivente é mutante; não é a de um homem nem a de uma mulher, que são nomes, marcas que servem para fixar sentidos; nomes para as coisas; mas, todos os viventes que habitam uma realidade, pertencem a um movimento de estar sendo, e seus corpos não constituem identidade alguma. Estão sendo corpos, corpos com o mundo; estão sendo corpos por meio de ações que lhes conformam num movimento; para todo movimento, um corpo novo está nascendo.

Que tipo de conflito encontra este corpo?

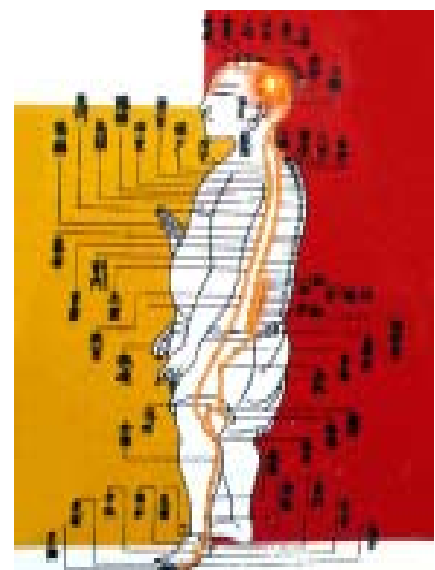


Figura 39

Esse corpo diz que mexe com os afectos alocados, sob a espécie de vórtices de energia, ao longo de sua extensão, mutante; este corpo produz sons, e produz ações que lhe “inserem” numa instância afectiva; ele se auto-afecta: assim ele ama, assim ele pensa, assim ele produz circunstâncias para correr o risco de ser encontrado; o seu corpo mutante se alimenta de signos; apertar uma orelha; por que uma orelha? Passar a mão no dorso das costas e no dorso dos braços, removendo o cansaço de um dia; do que é feito “isto” que intenta retirar, remover? Feito de perceber, por meio do fazer próprio da ação, por meio do corpo que é a ação em si mesma, que o sentido de retirar, seu puro expresso, é celebrado .

Não se trata de um sujeito que percebe um objeto, imagem exterior a um si próprio, e cuja ação lhes une; uma ação é uma operação genuína de um sentido que está inerente ao atualizar aquilo/naquilo em que ela se dá; ela não une naturezas que antes se achavam distintas e dispersas, é ela um puro expresso de algo que mostra sua natureza num movimento; mas não qualquer tipo de movimento: apenas aqueles movimentos que são capazes de transformar, de deformar, de metamorfosear, de modificar, por meio da composição de tensões, o caminho da passagem entre o virtual e o atual; ação é o nome que se dá ao tipo de pensamento que assim opera; o sentido é aquilo que se obtém, porém é inerente à sua própria natureza, não ocorrendo à parte dela, como um produto de causa e efeito, destacado; a ação se basta a si própria, ela está no seu fazer; ela aprende com os efeitos que colhe da natureza dos seus procedimentos. Uma ação se produz sendo capaz de manter-se de pé sozinha:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não mais são sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. (Deleuze e Guattari: 1997, 213)

Alguém passa a mão no cabelo e respira e baixa o dorso; seu corpo vai desempenhando no espaço com que está sendo, corpo, caminhos feitos de braços, caminhos feitos de temperatura de respiração; esses caminhos vão riscando com a janela e com a parede amarela uma aparição,

uma metamorfose; ela é feita de yin e yang, e ao ir se alastrando, ao ir acontecendo, o percorrendo de sua meta + morfose vai mostrando, vai compondo uma instável cortina feita de afectos e perceptos; dependendo se esse caminho é feito com agilidade, dependendo se é mais demorado, e se ao ir-se mostrando ele for sendo fixado; mas no percorrendo do seu acontecimento, está o desenvolvimento de sua ação.

Isto ia mexendo a perna, e era homem, e era mulher, e era criança; yin e yang estão sempre constituindo, compondo a matéria, num fluxo ininterrupto (por isso aprender com um corpo); do seu fluxo, do caminho que vão fazendo, da sua ação (do caminho que vão fazendo, que é a sua ação), dão origem a tudo o que existe; nessa sua produção uma criança é o *percepto*, é o *afecto*.

7.2 Longa nota contemplativo-estética acerca do conceito de vazio

Shunryu Suzuki (2003), em seu livro *Nem sempre é assim* – praticando o verdadeiro espírito zen, relata ao longo de cinco lições sua experiência como monge no budismo e seus ensinamentos. Numa dessas lições, em especial, ele escreve sobre o conceito de vazio, muito caro aos ensinamentos dessa prática filosófica.

A intenção, aqui, é a de poder ser o mais fiel possível às suas considerações, uma vez que não sou estudiosa de longa data desse pensamento. E na liberdade que esse exercício de escrita cartográfica não apenas me permite, mas, me solicita a exercer, trago um excerto da segunda lição, intitulada *Cartas do vazio*, apresentando-o como é encontrado no livro. Então, daqui segue o que chamei de longa nota contemplativo-estética acerca do conceito de vazio.

Embora você possa ter uma compreensão teórica por meio do seu pensamento, você deve compreender o vazio mediante sua experiência. Você tem uma idéia do vazio e uma idéia do ser, e você pensa que o vazio e o ser são opostos. No entanto, ambos são idéias do ser. Não se pode alcançar a total compreensão do vazio com sua mente pensante ou com seu sentimento.

Há um termo, *shosoku*, que trata do sentimento que se tem quando se recebe uma carta de casa: mesmo sem um quadro real, você tem a noção do que é o seu lar, do que as pessoas estão fazendo ali, ou de que as flores estão vicejando. Isso é *shosoku*. Embora não tenhamos comunicação escrita real do mundo do vazio, temos algumas dicas ou sugestões sobre o que está acontecendo naquele mundo. Quando se vêem os botões da ameixeira ou se ouve o som de uma pequena pedra batendo no bambu, trata-se de uma carta enviada do mundo do vazio.

Além do mundo que podemos descrever, há um outro tipo de mundo. Todas as descrições da realidade são expressões limitadas do mundo do vazio. Contudo, ligamo-nos às descrições e pensamos que são a realidade. Isso é um engano, pois o que é descrito não é a realidade verdadeira, e quando você acredita que é a realidade, sua própria idéia está presente. Essa é a idéia do eu.

“Esvaziar” uma xícara não significa beber sua água. “Esvaziar” significa ter a experiência pura, direta, sem se fiar na forma ou cor do ser. Assim, nossa experiência fica “esvaziada” de nossas idéias preconcebidas, nossas idéias de ser, nossa idéia de grande ou pequeno, redondo ou quadrado. Redondo ou quadrado, grande ou pequeno não pertencem à realidade, mas são simplesmente idéias. Isso é “esvaziar” a xícara. Não temos idéia da água, ainda que a vejamos.

Ao analisar nossa experiência, temos idéias de tempo ou espaço, grande ou pequeno, pesado ou leve. É necessária uma escala de algum tipo, e com várias escalas em nossa mente, vivenciamos as coisas. No entanto, a coisa em si não tem escala. Aquilo é algo que acrescentamos à realidade. Por sempre usarmos a escala e tanto dependermos dela, realmente acreditamos que ela existe. Mas não existe. Se existisse, existiria com as coisas. Usando a escala, pode-se analisar uma realidade em entidades, grande e pequeno, mas assim que criamos um conceito sobre alguma coisa, já é uma experiência morta.

“Esvaziamos” as idéias de grande e pequeno, bom e mau de nossa experiência, porque a medida que usamos geralmente se baseia no eu. Quando dizemos bom e mau, a escala é você mesmo. Essa escala não é sempre a mesma. Cada pessoa tem uma escala diferente. Não quero dizer que a escala esteja sempre errada, mas tendemos a usar nossa escala individualista ao fazer uma análise ou quando temos uma idéia sobre alguma coisa. Essa parte individualista deveria estar esvaziada.

Na própria natureza há a beleza que está além da beleza. Quando você vê uma parte dela, talvez ache que essa pedra deveria ser mexida de um jeito, e aquela de outro, e haveria um jardim completo. Como você limita a realidade verdadeira usando a escala do seu pequeno eu, há tanto um jardim bom quanto um jardim mau, e você quer mover algumas pedras. Mas se você vê a coisa propriamente dita, como ela é, com a mente mais aberta, não há necessidade de fazer nada.

A coisa em si mesma é o vazio, mas como você acrescenta algo a ele, estraga a realidade verdadeira. Assim, se não estragamos as coisas, as esvaziamos.

Esvaziar não é o mesmo que negar. Geralmente, quando negamos alguma coisa, queremos substituí-la por outra coisa. Depois que rejeitei a xícara azul, significa que quis a xícara branca. Ao se brigar e rejeitar a opinião de uma outra pessoa, você está impondo a própria opinião sobre a da outra pessoa. É o que fazemos com bastante freqüência. Porém, nosso caminho não é esse. Ao esvaziarmos o elemento adicionado da nossa idéia autocentrada, purificamos nossa observação das coisas. Quando vemos e aceitamos as coisas como são, não temos necessidade de substituir uma coisa por outra. É isso que significa “esvaziar” as coisas.

Se esvaziarmos as coisas, deixando-as ser *como ela é*, as coisas funcionarão. Originalmente as coisas estão relacionadas e são unas, e sendo unas, se estenderão. Deixando-as estender, nós as esvaziamos. Ao ter esse tipo de atitude, sem nenhum tipo de religião, teremos religião. Ao faltar esse tipo de atitude em nossa prática religiosa, naturalmente ela se tornará equivalente ao ópio. Purificar nossa experiência e observar as coisas como ela é, é compreender o mundo do vazio e compreender porque Buda deixou tantos ensinamentos.

Em nossa prática, nós não buscamos nada, pois quando buscamos algo, uma idéia do eu está envolvida. Nesse caso, tentamos alcançar alguma coisa para favorecer a idéia do eu. É isso que você faz quando realiza algum esforço, mas o esforço é para nos livrar da atividade autocentrada. É assim que purificamos nossa experiência.

Por exemplo, se você está lendo, sua esposa ou esposo pode indagar: “Quer uma xícara de chá?”. Você pode responder: “Ah, estou ocupado agora, não me incomode”. Quando você lê dessa maneira, acho que deveria tomar cuidado. Você deveria estar inclinado a dizer: “Sim, seria maravilhoso, por favor, traga-me a xícara de chá”. Então, você pára de ler e toma a xícara de chá. Depois de tomar o chá, você continua a sua leitura.

Caso contrário, sua atitude seria a seguinte: “Estou muito ocupado agora”. Isso não é muito bom, porque desse modo sua mente não está realmente em seu funcionamento total. Uma parte da sua mente está trabalhando muito, mas a outra parte talvez não esteja trabalhando tanto. Talvez você esteja perdendo o equilíbrio na sua atividade. Se for uma leitura, pode estar tudo bem, mas se estiver fazendo caligrafia e sua mente não estiver em estado de vazio, seu trabalho irá revelar: “Não estou em estado de vazio”. Portanto, você deveria parar.

Se você é aluno de zen, deveria ter vergonha de estar praticando tal caligrafia. Assim, quando estiver trabalhando com caligrafia e alguém disser: "Por favor, tome uma xícara de chá", e você responder: "Não, agora estou fazendo caligrafia", sua caligrafia dirá: "Não, não!". (63-68)

Apresento essa citação, tão longa, porque o conceito de *vazio* é de determinante importância para a compreensão deste exercício cartográfico. Ele está sendo importante para mim mesma, enquanto autora, na medida em que foi capaz de [me] mostrar a conexão experiencial-conceitual que pude chegar a produzir nesses escritos. Nesse aspecto, é importante registrar que apenas o encontro agora, depois de haverem sido investidos e considerados e problematizados os materiais que elegi como sendo aqueles que, dentre os possibilitados, são os representativos para comporem o corpo cartográfico-analítico dessa dissertação.

O conceito de *vazio* se mostrou assim: quando há a necessidade de conhecer uma verdade para as coisas, não temos como conhecer senão a verdade das coisas. Toda a vez que quero algo, apenas posso mover-me orientado em movimentos que expressam uma vontade pessoal; apenas vejo e ajo sobre a realidade que melhor me aprouver, aquela que *Eu* cria e acredita ser a realidade verdadeira. Assim, *Eu* age medindo realidades; *Eu* apenas pode ser proferido, *Eu* apenas é em relação a uma realidade na qual se insere; e *Eu* se insere, porque conjuga "Eu sou aquele que..." faz, que age nessa realidade. *Eu* estabelece, sempre, uma relação de origem para uma realidade: é dizendo *Eu* que uma realidade é originada; ela apenas existe porque existe um *Eu* que vive nela. Então, *Eu* vive em Cronos, que é o tempo que lhe permite recortar as fatias que lhe aprouverem, e montar a sua realidade, e de lá, dizer "Eu sou". Porque *Eu* precisa originar a realidade de que necessita para existir e, então, mandar nela, ele o faz retirando de *uma* realidade a realidade. *Uma* realidade é o *vazio*, realidade esvaziada. A segunda, a realidade, é a porção que *Eu* precisou retirar para poder existir e, depois, mandar nela.

Ocorre, para o conceito de *vazio* no zen budismo, que a realidade é naquilo que ela é, ela já está como está, ela ocorre num estar sendo que lhe é natural, perfeito. A árvore é ela mesma nela mesma, não necessita de um nome, não necessita que lhe atribuam qualidades, sentidos. Quem tem essa necessidade é *Eu*, que ao atribuir um nome para uma árvore, a

prende na realidade que precisa para dizer “Eu sou... aquele que sobe na árvore”, e depois manda nela dizendo “Eu sou aquele que sobe na amoreira em flor”; primeiro ele a captura para torná-la a realidade onde pode existir, e depois ele manda nela ao lhe atribuir o sentido a partir do qual ela deverá ser sempre nomeada e reconhecida. A realidade do *Eu* é uma invenção que ele captura de *uma* realidade e que mantém presa por linguagem.

O *vazio* pode ser encontrado quando não há significados que lhe tentem dedicar um valor; quando não há a necessidade de dizer *o que é*, quando não há a necessidade de dizer “Eu sou”. Olhar para os materiais do mundo esvaziando-os, permite fazer ver uma realidade sem intermédio da medida do *Eu*; é que *uma* realidade não está dada, formatada, mas a medida do *Eu* é que aprisiona a realidade em formas.

É por meio do *Eu* que posso olhar para uma árvore e dizer dela; e que digo *Eu* dela?: que é uma árvore. Mas se apenas percebo uma árvore, que se diz então? Percebo que não se diz; compreendo que coisas são percebidas e que isso basta, porque preenche o que há para o que acontece. Isso que se percebe, não é o mesmo que meu sentimento em relação àquilo que é percebido, porque não ocorre tal separação: *Eu* que percebo/e e aquilo que é percebido por mim/ele; tampouco, é *não-senso dilacerante*¹⁴ de corpos que se debatem. Isso que se sente é experiência de sentido. Isso que se percebe é o próprio movimento que me situa deste lado e não em qualquer outro lado, o que situa-nos nós, corpos agora nessa sala e não noutra qualquer: é questão de afecto, daquilo que é feito tudo no mundo, pois que tudo apenas pode estar sendo porque afecto lhe movimentava.

Daqui, sem formas o *vazio* emerge, e se mostra não como o armário (pois que apenas *Eu* é que o sabe assim), mas *um* armário: o esvaziado; sem nome, a pura expressão dessa realidade vazia simplesmente faz-se existente; porque existente, persistem todas as séries de micro-partículas que lhe expressam forma-potente, e esse tipo de corpo se mostra como perceptível, um percepto.

A partir daqui, passo a considerar que absolutamente tudo que existe no mundo são materiais potentes, que vivem em perpétua relação *entre-afectiva*. Essa seria a realidade que ocorre de acordo com Aion, porque no vazio não há a vontade de *Eu*, que é justamente aquela que reparte o presente em passado e futuro, ao lhe impor sua vontade de dono para esse tempo. Aion está sendo vivido toda a vez em que *Eu* interfere o mais minimamente possível, quando não há a imposição de uma realidade pessoal por parte de *Eu*, não havendo separação entre os materiais do mundo e aquele que vive (porque não há a necessidade de impor um sentido que, fixo, preenche como realidade aquela que *Eu* impõe), e o sentido pode ser expresso na pura composição afectiva que manifesta corpos e os mostra em aspecto perceptível, em perceptos.

Intermezzo VIII

Com a gradativa intensificação de fluxos que passam a produzir meios corporais, tipos de tendências de corpos e mundos, fez-se necessário pensar de que modo esses fluxos promovem sua ação, se eles respondem à alguma espécie de comando, ou seja lá, se eles se produzem estabelecendo algum critério de efetuação. Pareceu-me, ao que tudo indica, que esses corpos, tendo a faculdade de se auto-expressarem, a cada vez que acontecem, isto seria possível porque criaram seus próprios meios. Ao procurar captar melhor essa sua especialidade, encontrei a figura da rosa-dos-ventos, que, em certo aspecto, é produtora de um tipo de ação parecida: ela tem a capacidade de, no seu girar, dar origem às coisas; o seu movimentar espalha séries incontáveis de seres, e é promotor, ainda, de lances entre eles, que por fim, criam novas coordenadas, e que se mostram como corpos recém-nascidos.

8 ROSA-DOS-VENTOS

Pela manhã, Sol nascente. À tarde, Sol poente.
Um Sol pode ser usado como referência para nos orientarmos. O braço direito de uma menina está



Figura 40

apontando para um local onde um Sol nasce. Lá está o leste. O braço esquerdo aponta para o oeste. À frente dela está o norte. Atrás está o sul. Um menina e as setas.

São quatro os pontos cardeais: N – Norte, S – Sul, L – Leste, O – Oeste; e somam

quatro, também, os pontos colaterais: NE – Nordeste, SE – Sudeste, SO – Sudoeste, NO – Noroeste. Quando reunimos as setas que direcionam os pontos colaterais com os cardeais, compomos uma figura, chamada de rosa-dos-ventos. A rosa-dos-ventos é usada para mostrar os pontos cardeais e colaterais.

Uma rosa-dos-ventos possui um eixo, um centro imóvel, uma roda; um motor, no centro, que a faz girar. A roda gira pela velocidade adquirida; ela gira porque sua necessidade é a de reger e sustentar os movimentos do mundo que faz orbitar: ela dinamiza um redemoinho incessante de manifestação, com seus movimentos alternativos de evolução e de involução. Dela nascem espaços e divisões de tempo. Essa rosa-dos-ventos faz orbitarem tempos, espaços, sucessões de estados múltiplos de Ser; a duração da vida, que como ensina o Visuddhimagga, é a de “um pensamento: assim como a roda que só toca o solo num único ponto” (Chevalier e Guerbrant: 1999, 784). O Tantrismo dá nomes de rodas (chacras) – ou de lótus – aos centros sutis, atravessados pela corrente kundalini, assim como as rodas são atravessadas por seu eixo.

Essa rosa-dos-ventos abre uma chaga na profundidade do organismo; de onde ela se instala, do local dessa ferida, por exemplo, da chaga nas pernas, ela promove uma desarticulação, um desmembramento no mapa do organismo, ao fazer orbitar outra ordem de corpo; sua ação faz tremer, fremir uma carne antiga; sua ação *drama* as carnes: não são mais pernas, mas uma chaga de pernas; a rosa-dos-ventos como uma chaga que faz circular um mundo, orbitar um mundo.



Figura 41

Essa rosa-dos-ventos, ao se alojar numa parte do organismo, que é um órgão, mobiliza sua carne tenra, mole, e nessa sua dinâmica, que é sua forma de proceder, insere ali sua potência: transforma um joelho numa zona de ação. Ela se instala num órgão e redireciona, orbita essas carnes; transforma o que era carne estriada em zona de deslizamento. Ao dilacerar o que a aprisionava, instala, ali, uma peste; o que antes era a articulação do joelho, agora é locomotiva. Dramar é o nome desta capacitação que a rosa orbita. Ela instala num corpo, que era primeiro tomado em profundidade, uma linha reta, horizontal, e estica sua pele, puxando-a, simultaneamente, para passado e futuro; assim, ela faz orbitar uma zona intensa, que se comporta como uma espécie de novo órgão para um corpo: enquanto durar suas produções, é de uma eternidade que um corpo-bloco de sensações, sustentado nesse meio material, corpo feito de corpos dilascerantes, goza.

Estou considerando, aqui, que no corpo físico poderia estar sendo sustentada, sob forma perceptível, o tipo de ação que a rosa faz acontecer,

A lenda de Buda conta que, desde o seu nascimento, Ele media o universo dando sete passos em qualquer das direções do espaço. Os passos do Infinito não deixam rastros e são inalcançáveis. Um peregrino deseja permanecer na presença da divindade, e produz uma trilha; não se trata, quando se imprime a marca dos pés, de dizer-lhe "vim", mas de afirmar "estou aqui e aqui fico", o desejo de permanecer na presença da divindade.

O jovem herói, o jogador, se contorce de modo a formar com o seu corpo uma roda animada de grande velocidade: depois disso, as marcas desaparecem, sendo finalmente desprovido de pés.

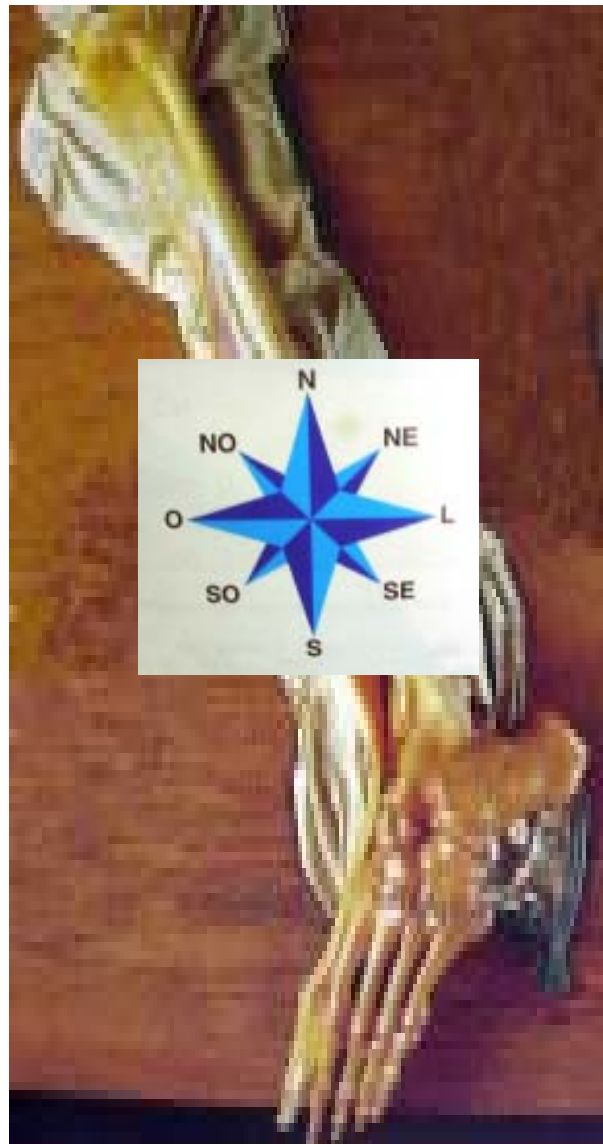


Figura 42

situando-a. Contudo, esse corpo é tomado como sendo feito de efeitos, que se mostram sob aspectos perceptíveis, composto por materiais do mundo: assim, uma ação não está num corpo-sujeito-objeto, mas num corpo que se produz, feito da revelação que por meio de uma ação é produzido; nessa perspectiva, o percepto não é situado no corpo de um ente (como corpo próprio, pessoal), mas num corpo-idéia-ação (corpo composição); num corpo ritmo-espetacular que, por meio do tipo de ação em que é produzido (dramar), revela a possibilidade de *um tipo* de corpo, acontecendo no plano de imanência, por exemplo, do teatro. A rosa-dos-ventos trabalharia como uma orbitadora de idéias-corpo que são produzidas num *entre espetacular*.

Então, *dramar*, que é o nome da ação que a rosa-dos-ventos instala num organismo, o retira de Cronos e o faz durar em Aion; e dramar pode ser, também, uma espécie de órgão que a rosa-dos-ventos aloja, enfermizando o organismo; então, ela pesteia, e seus vírus, suas bactérias, seus agentes passam a se espalhar pelo organismo, e a conviverem com ele; num momento de febre, eles manifestam a roda da rosa, o seu girar, fazendo circularem sintomas de enfermidade. É por isso que esse tipo de ação seria como a segunda natureza do corpo, e pode ser pensada como um novo órgão; que, porém, não se comportaria como os demais, pois esse age em Aion, e cria novas ações, por ocasiões de aprendizagem.

Intermezzo IX

Dramar é o nome de um tipo de ação. As ações em Cronos medem corpos sensíveis; as ações dramáticas são aquelas feitas por atores, dentro do edifício chamado teatro. O Sr. Bergson, considerou que uma ação seria o meio pelo qual aquele que vive percebe os materiais de que é feito o mundo em que vive, incluindo aí, o seu corpo sensível próprio. Dramar seria uma ação que mostra do que é feito um *uso dramático* numa arte-cartográfica: ela tem a capacidade de agir dramaticamente os corpos sensíveis, elevando-os ao conceito de acontecimento que o sábio Deleuze inventou (ou, pelo menos, através dos seus modos, é uma ação que se aproximaria dessa idéia de acontecimento do sábio Deleuze).

9 DRAMAR

Num primeiro momento, atores e espectadores dispõem seus corpos sensíveis num mesmo espaço; depois, investem num tipo de ação que *drama* seus corpos e suas idéias; dramar é um tipo de uso, uma capacidade do tipo de corpo que acontece por meio dessa ação, instalando esse território, desterritorializando o primeiro, o corpo sensível. Dramar são séries de ações que compõem corpos involutivos no território que instalam.

Dramar: para Deleuze, no volume quatro de *Mil Platôs*, em *Acerca do ritornelo*, uma ação é feita num mundo atual, está relacionada com a matéria, e nesse sentido, opera distribuindo, medindo as naturezas das coisas, pois a ação é feita num meio. Por isso, a ação é

rítmica, podendo ser executada, ordenada e medida. Distinto de uma métrica desse tipo, “o ritmo se coloca entre dois meios, entre duas águas, duas horas, entre lobo e cão” (Deleuze: 1997, 119); “mudar de meio, reproduzindo com energia, é o ritmo”. É aproximando desta concepção de ritmo que estou compreendendo o tipo de ação que chamo “dramar”. Porque, no plano de organização do teatro, as ações dramáticas são feitas com o intuito de medir, para o uso que esse ator lhe imprime, quantidades de terra, espaços extensos que garantam a administração do tipo de vida afectiva, de devires que, então, corre-se o risco que por aí venham a circular. A ação dramática garantiria, delimitando um cercado para se abrigar do caos, a sobrevivência da proliferação dessa fatia possível de vida intensa. Assim, ela procederia medindo, ela condensaria, ela localizaria.

A ação de dramar, a estou concebendo mais próxima da idéia de ritmo; ela seria feita de uma passagem afectiva, e nesse sentido, de multiplicidades, onde já não existe um ator medindo causas e efeitos, mas uma multiplicidade de corpos que se agenciam e que, ao se mostrarem numa composição, aparecem sob aspecto perceptível, isto é, um percepto, durando da própria energia que a circulação de suas potencialidades for capaz de gerar. Não há mais um sujeito, localizando-o num aspecto de ator, mas um Ser que se produz por diferenciação: a sua primeira ação era feita num meio, uma ação em Cronos; a segunda ação muda de meio, reproduzindo-o com energia: é feita de ritmo, em Aion. Nessa instância, haveria a produção de um tipo de ser pré-individual, composição cuja carne é confeccionada com fibras musculares de tendência mais yang, mostrando-se, assim, sob categorias afectíveis e perceptíveis.

O aspecto perceptível do uso desse ator, ou seja, o tipo de ação que faz, o tipo de investimento que sabe fazer, poderia fazer dele um percepto, na medida em que é inscrito como uma paisagem, e enquanto tal, constituída de tensão intensiva, e não mais como identidade que conforma um órgão; o percepto seria um meio material que consegue sustentar, na precariedade dos componentes que equilibra, a potência dos seus devires. Considerarei, então, que um uso do ator deleuziano, ao querer o acontecimento na sua própria carne, disponibiliza o seu corpo

sensível como material de composição do mundo; ingressa, assim, numa composição intensa, afrouxando o grau de identidade que coagulava seu antigo corpo num organismo, permitindo-o assumir qualidades de outra ordem na composição; ao infiltrar-se nas fibras de um corpo sensível, ocupando-o, o *sentido* o elevaria à categoria de percepto, na medida em que deixa de ser organismo para ser material de composição, ligando-se à esta por intensidade. Assim, a sua organicidade deixa de ser feita de carne e passa a ser carne dilacerada, vira uma chaga, que é perceptível como espaço de fluxo de devires; e é percebida por quem vive como um tipo de corpo auto-potente, porque esses atravessamentos lhe abrem sulcos de sentido em extensão, por isso perceptível. O sentido, por ser pré-individual, eleva este corpo ao acontecimento. Esta ação recebeu o nome de *dramar*; *dramar* é escandir a carne em chagas.

Torna-se importante, aqui, atentar para o aspecto das tendências que manifestam as criações de um mundo em corpos; estou compreendendo que o corpo sensível do ator possa ser elevado à categoria de um acontecimento – por meio da ação *dramar*, que justamente opera este tipo de movimento –, tendo em vista a larga possibilidade de atuação e manifestação de gradientes intensivos mais e menos potentes, mais e menos yin e yang. Ou, como considera Deleuze: “A arte é uma verdadeira transmutação da matéria. Nela a matéria se espiritualiza, os meios físicos se desmaterializam, para refratar a essência, isto é, a qualidade de um mundo original” (2003, 45).

O tipo de movimento que *dramar* faria não persegue itinerários conhecidos; a sua ação é alimentada pela percepção das potências dos movimentos entre as imagens. Então, este ator não age reconhecendo onde determinada imagem vai dar, mas se permite ser afectado por essa imagem, experimentando-a a partir do fluxo potente-dramático que lhe tensiona o seu estar sendo com as demais imagens com que concorre, e produzindo por sua vez imagens, que já são movimentos outros que *dramam* as criações deste mundo, e que proliferam e deformam o curso da ação cotidiana que o orientava em Cronos, no seu itinerário ordinário; ela faria dilatarem-se espaços de vazios, e mais, ela acolheria, a partir deste corpo dilatado, mais materiais,

que vão compondo esse trajeto que está sendo investido, este passear que se está dando em Aion. Sua ação é dramaturgia, este corpo-itinerário que cria, que se mostra, sob aspecto perceptível, num percepto, e que dura numa intensidade afectiva, um afecto; este bloco de sensações, vale lembrar, não é feito das afecções e percepções particulares deste ator, mas daquilo que ele, ao encarnar como acontecimento – sua ferida –, acaba por seleccionar, produzindo como afectos e perceptos, numa sua cultura, no seu aprendizado.

Então, ocorre considerar que uma arte-cartográfica poderia ser pensada como uma arte que acontece naquele que vive, irrompendo no fluxo do tempo ordinário de existência; estou pensando que toda a vez que acontece algo para um ente, sua carne é retirada de Cronos e levada para Aion; e o tipo de ação que se passa com ela é uma tal que drama sua extensão.

Pensar, no teatro, pode ser feito de dramaturgia, que está sendo entendida como o tipo de ação que, num “segundo tempo da ação” (Artaud, 1993), aquele que move corpos em Aion, produziria tipos de *idéias-teatro* (Badiou: 2002, 97), que o tipo de vida que o teatro problematiza é capaz de criar:

Estabelecer, como convém para qualquer arte, que o teatro pensa: (...)o teatro é um arranjo. O arranjo de componentes materiais e ideais extremamente díspares, cuja única existência é a representação. Esses componentes (...) estão unidos num acontecimento. Afirmaremos então que esse acontecimento – que é realmente teatro, arte do teatro – é um acontecimento de pensamento. O que quer dizer que o arranjo dos componentes produz diretamente idéias. Essas idéias – isso é um ponto fundamental – são idéias-teatro. O que quer dizer que não podem ser produzidas em nenhum outro lugar, por nenhum outro meio (...). A idéia advém dentro da representação e pela representação. É irredutivelmente teatral e não preexiste à sua vinda “ao palco”. (Badiou: 2002, 97)

A ação de dramaturgia seria o segundo tempo da ação, porque o primeiro é investido em Cronos, medindo um investimento; o segundo tempo seria investido em Aion, vivendo dos fluxos que sustentam este plano. Dramaturgia proliferaria corpos-teatro, proliferaria um ritmo espetacular, disseminando as idéias problemáticas que o plano de imanência do teatro é capaz de fazer pensar.

Intermezzo X

Cronos, um tempo de belezas métricas, produz tipos de ações que medem suas misturas: são tipos de cores que mancham, são materiais que possuem um peso e que caem por causa da gravidade; é um corpo humano o organismo, distribuído em funções. Em Cronos, contudo, também há nascimentos de coisas novas, e que são devidamente sabidos por sua métrica. O ato sexual, por exemplo, é um meio pelo qual dois organismos sexuados e complementares, ao investirem nessa ação, da união de dois dos seus gametas feminino e masculino, respectivamente, podem produzir um embrião, que vindo a se desenvolver ao longo de aproximadamente nove meses, se mostrará no corpo de um bebê.

10 O ETERNO MORA AQUI; AQUI, O INFINITO – Ação em Cronos, 2ª parte: o sexo

Você precisa de mim. Você vai precisar de mim. Não existe maior história que a nossa... a de um homem e uma mulher. Será uma história de gigantes. Invisível, transponível. A história de novos ancestrais. Veja, meus olhos, são o retrato da necessidade... do futuro de cada um no lugar.



Figura 43

Algo aconteceu. Algo está acontecendo. Me retém. Foi verdade à noite, e é verdade agora. Quem foi quem? Estive dentro dela e ela esteve em volta de mim. Quem jamais poderia dizer que estava junto com outro ser? Estou junto... não uma criança mortal foi concebida... mas um quadro imortal... aprendi o sentido da surpresa esta noite. Veio para me levar para casa e encontrei o lar. Aconteceu uma vez... uma só vez, portanto, para sempre.

A imagem que criamos estará comigo quando morrer. Terei vivido dentro dela. Primeiro nossa surpresa. Surpresa de homem e mulher fez de mim um ser humano. Eu sei agora o que nenhum anjo sabe¹⁵.

Os órgãos sexuais, localizados na pélvis, produzem novas

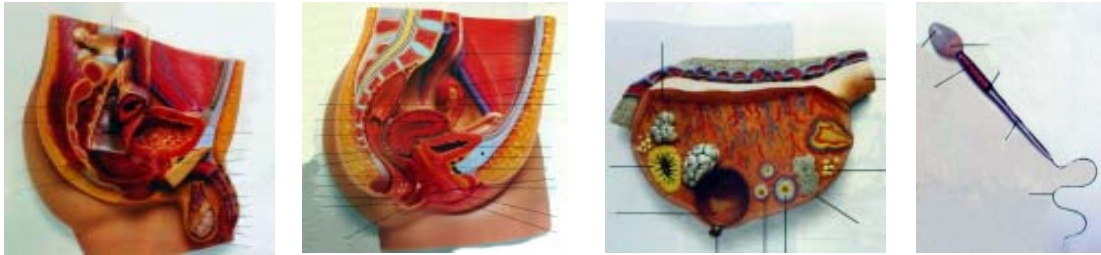


Figura 44

vidas humanas. A cada mês um óvulo maduro é liberado por um dos ovários femininos e capturado pelas fímbrias da trompa de Falópio, que o conduz a um órgão muscular chamado de útero. O homem produz pequenas células, chamadas espermatozoides, em duas glândulas ovais, os testículos. Na relação sexual, milhões de espermatozoides percorrem a uretra e deixam o corpo do homem através do pênis, caindo na vagina. De lá, eles sobem até o útero, onde um deles poderá penetrar o óvulo e fertilizá-lo. O óvulo fecundado, agora chamado de ovo, fica aninhado na parede uterina e começa a se desenvolver na forma de um novo ser humano.

10.1 O desenvolvimento de um bebê

Um óvulo fecundado é nutrido e protegido durante seu desenvolvimento como embrião e feto, durante as 40 semanas de gestação. A placenta, um espesso tecido dotado de numerosíssimos vasos sanguíneos, implantado na parede uterina, realiza trocas com o sangue materno, via cordão umbilical, suprindo com oxigênio e alimentos o feto, e removendo catabólitos. Durante a gestação, o feto permanece encolhido no saco amniótico, uma bolsa com líquido que o protege contra impactos súbitos. Nas últimas semanas da gestação, o feto, em rápido crescimento, fica de ponta-cabeça: o bebê está pronto para nascer.



Figura 45

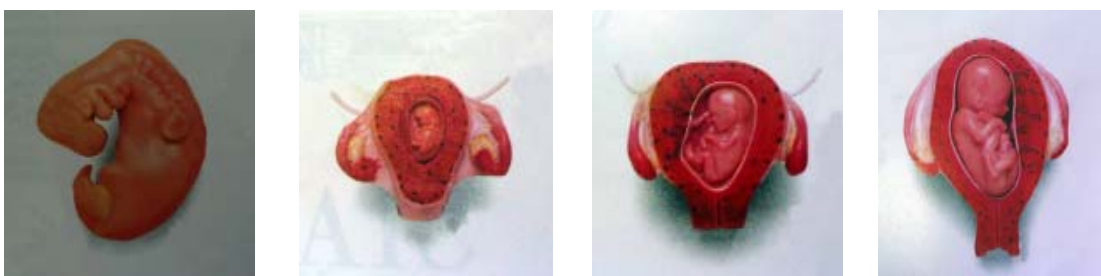


Figura 46

Intermezzo XI

Do que pode ser feito um uso de ator?

De *dramar* a [sua] carne: “Minha ferida existia antes de mim; nasci para encarná-la” (Deleuze: 2000, 151), como depõe Joe Bousquet.

Como ele faz isso?

Jogando um jogo ideal; esse tipo de jogo é um que o coloca, o arrisca num *entre-afectivo* com os demais elementos do mundo; e desse encontro, produz-se um ritmo complexo, que os faz compor sentidos, e eles conjugam sentidos, diversos.

Assim: num jogo do tipo ideal, atores e demais elementos do mundo se encontram; desse encontro, que é feito de violências, de pensamentos e muitas idéias, nós só os vemos jogar, nós só podemos assistir seu jogo, e só podemos, por ventura, rir de suas peripécias, porque elas são dotadas de uma capacidade de sinalização a que podemos estar sendo sensíveis [se tivermos fôlego para isso, “num segundo momento, se têm força suficiente” (Deleuze e Guattari, 1997, 213)]: os afectos e os perceptos. Pode acontecer, então, o que é melhor: só vê os atores jogando o jogo, quem entra no jogo; enxergar o jogo é estar nele; quem está num jogo, é porque o está jogando também; e aqueles que jogam um jogo ideal, produzem um uso de ator, mostrando-se/produzindo-se atores.

Esta seção desse exercício cartográfico de escrita, intitulada “Um jogo ideal”, também recebeu outros dois nomes: “Ação em Aion” e “O sexo em Aion”. Ela foi trabalhada da seguinte maneira: apresento os materiais que fui capaz de considerar para pensar o movimento conceitual que se produziu nesse momento do estudo, e procuro mostrar porque pude compreender que este tipo de relação sexual, em Aion, com a concepção deleuziana de um jogo ideal, teriam aspectos aproximáveis. Junto disso, tomo o Jogo do Anjo, com as chagas peculiares do tipo de corpo que cria, ocasião em que, apenas de longe [que é como, neste momento, percebo] acompanho suas jogadas; é que, nesse exercício cartográfico, não foi o objeto empírico elencado, o Jogo do Anjo, que me deu elementos para pensar e produzir estes movimentos conceituais que relato. Entendo como se, embora tivesse sido ele um objeto escolhido e preñado de possibilidades de perguntas e idéias possíveis, o pensar nele, parece-me, foi direcionando meu olhar para mostrar outras realidades, que ocorreriam paralelas à realidade que o jogo instaura; talvez, considero, por causa das tendências que nelas se expressavam, em graus que se avizinham aos do jogo, e que poderiam, então, ser convertidas de volta sobre ele, para pensá-lo melhor (a impressão que me ficou é a de que pensar nele isoladamente, sozinho, não seria possível, porque ele aconteceria em grupo com outras coisas que lhe animam, acompanhando-o). Assim, tenho a necessidade de escrever sobre acontecimentos outros para falar de idéias que repercutem no jogo, e que, por fim, talvez, também sejam idéias que devam a ele sua invenção.

Uma relação sexual em Aion e uma partida de jogo ideal foram por mim aproximadas porque seriam tipos de ações que teriam a capacidade de ocorrer em Aion, pois que se produzem por multiplicidade, por proliferação, expressões puras yin-yang, com e como materiais do mundo, cuja jogada se faz de modo a-pessoal, pré-individual.

A tendência da concepção de vida expressa pelo nome *Eu*, operaria de forma a garantir um centro, um eixo auto-gerenciador. *Eu* seria o núcleo em relação ao qual tudo deve estar voltado, e que é responsável por administrar as vontades oficializadas para esse tipo de vida,

submetendo-as constantemente à ordem elegida, fazendo corresponder o cumprimento das mesmas. Como a tendência de realidade em que *Eu* existe é apenas uma, entre outras possíveis, quando surgem misturas com tendências outras, *Eu* prontamente se manifesta, recordando àquele que vive da realidade real. Por meio desse seu procedimento, opera destacando um mundo seu eleito como oficial, que se mostra, por exemplo, na oposição *Eu* x objeto, objeto que apenas obtém o estatuto de ser, em relação a *Eu*, que lhe atribui legitimidade; [parece-me importante registrar, que esta é uma tendência dessa criação de realidade, que foi possível, e como tal, legítima em si mesma, não havendo, aqui, o menor interesse em valorá-la]. Então, *Eu* sempre estará em relação a sua realidade predileta, aquela que não apenas é capaz de reconhecer, mas que quer ver realizada; e ao se deparar com situações de misturas com outras tendências de realidade de mundos, *Eu* vai tratá-las como oposições, porque o agridem, ao colocar em risco sua estabilidade; seriam identificadas por *Eu* como tendências nas quais quase tudo falta, sempre imperfeitas.

O tipo de relação sexual em Aion, como um jogo ideal de lances aleatórios, se daria sem o uso de regras pré-estabelecidas, às quais *Eu* trabalha para corresponder, desfazendo esta aparente realidade oficializada como a única; tudo concorre e passa a estar sendo manifestação do/no mundo, que, desfazendo-se das oposições, se mostra como um berçário: cria bebês. Criam-se bebês, porque experimenta-se um mundo, não como algo que deve ocorrer subordinado à uma vontade pessoal, mas como algo que assume potencialidades de um auto-criado, como fluxo de devires que sustentam este corpo/pedaço de mundo que acontece. O primeiro é produção de um tipo de vida que tem uma tendência de produzir um mundo conformado numa idéia de realidade, e que deve ser a mesma para todos que vivem, e que condiciona aos mesmos administrar a lógica dessa realidade implantada. Administra-se, nessa lógica de realidade, procedendo por prender fluxos outros, que podem vir a surgir dos cruzamentos entre mundos, entre realidades múltiplas. Para esse tempo de aprendizado, ocorrem muitas dúvidas e conflitos, toda uma série de pensamentos que se opõem uns aos outros; é um período de gestação. O segundo, de outra tendência, produz-se feito de outras possibilidades: nelas, não há preocupação

com controlar, com contornar, com significar as coisas que ocorrem; o sentido das mesmas, que para a primeira tendência deve corresponder ao que lhe foi previamente instituído, adquire nessa realidade a possibilidade de causar estranhamentos: ele produz corpos.

De que maneira isto se mostrou? Fascinante: como não está havendo, por parte de quem experimenta esta ocorrência, a preocupação de que as coisas lhe correspondam à expectativa, este que vive não teme um desfecho que não encontre a sua escolha como resposta, porque não existe escolha alguma aguardando como imagem oficial para fazer correspondência; e sem medo para acertar, ele vive sem se precipitar em suspender este fluxo, pois não se adianta em considerar que lhe poderia ocorrer uma catástrofe, o aniquilamento da sua vontade de sujeito. Quando essa espécie de fratura de tempo ocorre, dilata-se Aion na experiência; sem controlar esses devires, o sentido que anima a vida nessa instância pulsa solto.

Carla foi com quem aprendi isto; existindo com ela, foi que se me acenou este tempo de aprendizado. Enquanto me preocupava em compreender a relação que vinha produzindo com Carla, restringia-lhe significados sabidos, esperados, dedicava-lhe expectativas, produzindo oposições, porque pretendia forçar que os materiais do mundo se conformassem a uma vontade pessoal, subjetiva, romântica; porém, passei a perceber que essa relação não era feita de mim em relação a um objeto, tampouco de mim enquanto objeto de um sujeito outro, que seriam, então, apenas tendências do meu olhar. Porque o mundo que percebo se mostra por meio da ação que posso efetuar nele; e porque esta ação não me mostra a matéria em si, mas o sentido que persiste sobre ela (em graus variados), insinuando-a; desse modo, considereei que a relação que se estava mostrando, vivendo, existia no tipo, na tendência de ação em que ela, auto-suficiente, se expressa (ou, usa para se expressar), e que não possui imagem de relação outra que lhe sirva, que lhe caiba como imagem oficial, pois que ela nunca acontecera antes; o sentido que a anima seria a pura expressão da ação-relação auto-criada acontecendo. Então, a relação passou a ser possível de ser entendida como um tipo de ação, que revelaria a relação [uma relação, um relacionamento de qualquer espécie, um *entre-afectivo*]; como um tipo de ação,

porque o sentido que a alma é que lhe manifestaria como um produto mutante e singular. Percebi que ao não fazer corresponder as coisas que aconteciam nessa relação às expectativas que posso trazer para querer realizar, tenho a chance de “como que” ser surpreendida pelo surgimento de outras línguas naquela que tinha por sabida, proficiente; e então, considere que poderia estar ocorrendo uma profusão de signos, de matérias de aprendizado. Assim, um simples deslocamento de Carla, que antes poderia ser percebido como “atravessou a sala, entrando pelo corredor e abrindo a porta”, passou a captar, a compor, a conjugar outra palavra, passou a exigir a necessidade de outra palavra para ser dito; passou a lançar elementos, que tinham a capacidade de me mostrar um seu corpo acontecendo ali, “na minha frente”:

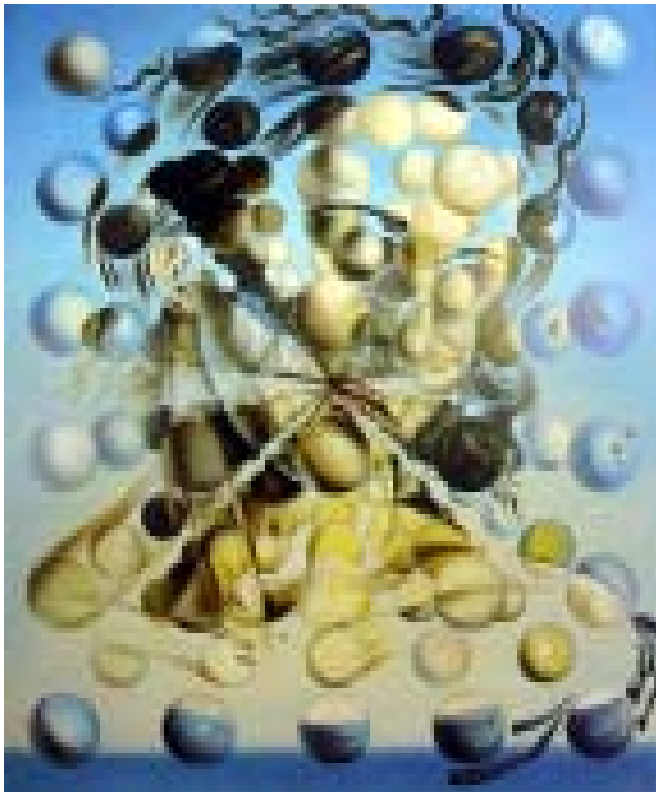


Figura 47

Mostra-me o teu rosto,
Faze-me ouvir a tua voz.
Tua voz é tão doce, e delicado teu rosto!
(Bíblia, 2-14)

Quem modelou teu rosto?
Quem viu a tua alma entrando?
Quem viu a tua alma entrar?
(Excerto de *O Descobrimento do Brasil*,
de autoria de Renato Russo, 1993.)

Lá vem, lá vem
Lá vem de novo
Acho que estou gostando de alguém
E é de ti que não me esquecerei.
(Excerto de *Giz*, de autoria de
Renato Russo, 1993.)

(...) a forma que se reflete neste fundo não é mais uma forma, mas uma linha abstrata que atua diretamente sobre a alma. Quando o fundo sobre à superfície, o rosto humano se decompõe neste espelho em que tanto o indeterminado quanto as determinações vêm confundir-se numa só determinação que "estabelece" a diferença. (Deleuze: 1998, 64)

Pensei que ao se exibirem assim, mostrando-se num tipo de ação que estava produzindo aquela relação, aquele *entre-afectivo*, estavam durando e sustentando o corpo pleno de atravessamentos de que estávamos sendo feitos, nós, a multiplicidade de corpos naquela ação; e como fôssemos conjugados por esses afectos, esses nos precipitavam numa conjuntura mutante, orbitando-nos, corpos, numa composição perene, acidental e perceptível: um percepto.

11 UM JOGO IDEAL



Figura 48

Sexo em Aion: a união cósmica original entre Shiva e Shakti. Sua separação, engendra literalmente, o sexo (do latim *sectus*, *separar*).

A lua nova das decisões. Não sei se existe destino, mas aqui está uma decisão! Decida! Nós agora somos o tempo. Não só a cidade mas o mundo todo... está tomando parte da nossa decisão.

Nós dois somos mais do que dois. Encarnamos algo. Estamos no lugar dos outros e tudo está cheio de gente... que está sonhando o mesmo sonho. Estamos decidindo o jogo dos outros! Estou pronta. Agora é sua vez. Pegue o jogo em suas mãos! Agora ou nunca!¹⁶

Primeiro: Não há regras preexistentes, cada lance inventa suas regras, carrega consigo sua própria regra. Segundo: Longe de dividir o acaso em um número de jogadas realmente distintas, o conjunto das jogadas afirma todo o acaso e não cessa de ramificá-lo em cada jogada. Terceiro: As jogadas não são pois, realmente, numericamente distintas. São qualitativamente distintas, mas todas são as formas qualitativas de um só e mesmo lançar, ontologicamente uno. Cada lance é ele próprio uma série, mas em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável; a este mínimo serial corresponde uma distribuição de singularidades. Cada lance emite pontos singulares, os pontos sobre os dados. Mas o conjunto dos lances está compreendido no ponto aleatório, único lançar que não pára de se deslocar através de todas as séries, em um tempo maior que o máximo de tempo contínuo pensável. Os lances são sucessivos uns com relação aos outros, mas simultâneos em relação a este ponto que muda sempre a regra, que coordena e ramifica as séries correspondentes, insuflando o acaso sobre toda a extensão de cada uma delas. O único lançar é um caos, de que cada lance é um fragmento. Cada lance opera uma distribuição de singularidades, constelação. Mas, ao invés de repartir um espaço fechado entre resultados

fixos conforme as hipóteses, são os resultados móveis que se repartem no espaço aberto do lançar único e não repartido: distribuição nômade e não sedentária, em que cada sistema de singularidades comunica e ressoa com os outros, ao mesmo tempo implicado pelos outros e implicando-os no maior lançar. É o jogo dos problemas e da pergunta, não mais do categórico e do hipotético. Quarto: o jogo ideal de que falamos não pode ser realizado por um homem ou por um deus. Ele só pode ser pensado e, mais ainda, pensado como não-senso. Mas, precisamente: ele é a realidade do próprio pensamento. É o inconsciente do pensamento puro. É cada pensamento que forma uma série em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo conscientemente pensável. Pois só o pensamento pode afirmar todo o acaso, fazer do acaso um objeto de afirmação. E, se tentamos jogar este jogo fora do pensamento, nada acontece e, se tentamos produzir um resultado diferente da obra de arte, nada se produz. É pois o jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar todo o acaso, ao invés de dividi-lo para dominá-lo, para apostar, para ganhar. (Deleuze: 2000, 62-63).

11.1 Dos jogadores: uma Imperatriz e um Imperador

a) Do que dispõem os jogadores para dar início à partida?; b) como fazem para efetuar

as regras de acordo como elas devem ser feitas?; c) quando um jogador erra ao efetuar uma regra, como ele procede?; quando um jogador perde a sua vez, como faz para recuperá-la?; d) através de que meios os jogadores aprendem suas jogadas?; como pensam o jogo?; eles produzem alguma coisa jogando este jogo? e) que tipo de distinção pode haver entre aqueles dois jogadores que se encontram no centro do círculo e aqueles que se encontram nas suas metades?; como fazem aqueles cuja vez chegou e partem das metades dos círculos em direção ao centro?; do que precisam para fazer este investimento?; como realizam a passagem entre a posição que ocupavam antes, no semi-círculo e aquela que assumem ao se precipitarem ao centro?; f) aqueles que se encontram no centro, que tipo de relação estabelecem entre si?; e aqueles que compõem as semi-esferas, do que são feitas suas configurações e presenças entre si?; e para ambos jogadores, que tipo de relação estabelecem ao moverem o círculo, ao dinamizarem, ao jogarem o jogo?; o que querem suas presenças, o que querem estes jogadores ao jogarem este jogo?; g) do que é feito um jogador?



Figura 49

Uma Imperatriz [das formas possíveis de conjugar o verbo amar]

Uma Imperatriz é uma esposa. Uma Imperatriz é uma mãe de muitas crianças. Ela gera essas crianças quando se encontra com o seu esposo, um Imperador. Uma Imperatriz é feita de carne rosada, usa vestidos verdes, que é a cor do tipo de coisas que é capaz de sentir; é de uma presença que encanta, e sabe-se que todos os que ficam perto Dela não passam fome; Ela tem seios enormes, e estão sempre cheios de leite, saborosamente mantidos com Sal Alquímico. É um tipo de mulher que alimenta, é uma mãe. Alimentar é um tipo de ação que Ela é capaz de fazer. Então, todos aqueles que alimentam, quando o fazem, atualizam uma ação que com Ela é que aprenderam; foi Ela quem teve a idéia, no início dos tempos, ao girar a roda do Mundo, de alimentar; assim, a idéia é Dela, e por isso, quem dá de comer a alguém, pode ter a experiência

de estar no corpo Dela, sempre, toda a vez que celebra esta ação. É que ao efetuar a ação de dar de comer, que é com uma Imperatriz que se aprende, promove-se um encontro com Ela, por intermédio de tudo aquilo que o realizar essa ação move; comunga-se, religiosamente, na ação de alimentar, com uma Imperatriz, cuja força do aprendizado encontramos no realizar dessa ação.

Outras coisas de que uma Imperatriz gosta é da família e de relacionamentos amorosos. Da família, Ela tem muitas crianças e um esposo a quem se dedica; mas, justamente, Ela necessita, porque mantém todo esse cuidado, de muita energia para sustentar e administrar seu relacionamento e sua vida familiar; é uma tensão afectiva constante, e é justamente daí que uma Imperatriz retira fôlego para cuidar do que já produziu, e gerar novas crianças.

Uma Imperatriz tem a capacidade de exibir uma face amorosa para um tipo de encontro, o tipo amoroso; sua face é uma feita da graça de populações de amor, e seu corpo é como uma extensa duna macia, habitação ideal para o amor.

Um Imperador

Um Imperador é um esposo. O rei Salomão relatou em seu famoso cântico que um esposo seria feito de faces que são como “um jardim perfumado onde crescem plantas odoríferas” e que “seus lábios são lírios que destilam mirra líquida”; que “seu corpo é um bloco de marfim”, com pernas que são como “colunas de alabastro”, e que sua boca é cheia de doçura; que, enfim, ao que parece, tudo num esposo é encanto¹⁷.



Figura 50

11.2 Das regras

a) Do que são feitas suas regras oficiais, aquelas que o estruturam e lhe condicionam

sua formalização precisa? b) que tipo de relação estabelecem suas regras entre si, a fim de que permitam a passagem de uma após a outra enquanto o jogo é executado? c) quando alguma das regras não é realizada, de que forma repercute na estrutura do jogo; se ela o modifica, isto se dá de que modo?; esta mudança, se ocorre, compromete algo na sua estrutura, por quê meios? d) para jogar este jogo basta realizar o conjunto de regras que demarcam sua estrutura?; o jogo está completamente contido no conjunto de regras que o constituem?; estas regras que o constituem movem o quê, porque elas existem, pelo quê são respeitadas, pelo quê são executadas?; as regras são capazes de gerar outras regras?; o jogo é capaz de gerar outro jogo?; poderia ser pensado alguma espécie de jogo imanente que é jogado junto da realização do primeiro?; do que pode ser feito um jogo?

11.2.1 Aqueles que se enamoram [aqueles que se enamoram não são apenas jogadores, mas, antes, um jeito de jogar: um tipo, regras]

Eu não quero ganhar, eu quero chegar junto, sem perder;
eu quero um a um com você, no fundo, não vê, que eu só
quero dar prazer?
Me ensina a fazer canção com você, em dois,
corpo a corpo me perder ganhar você,
muito além do tempo regulamentar;
esse jogo não vai acabar;
é bom de se jogar,
nós dois,
um a um, nós dois,
um a um, nós dois um.
Eu não quero ganhar, eu quero chegar junto, sem perder;
eu quero um a um com você, no fundo, não vê, que eu só
quero dar prazer?
Me ensina a fazer canção com você, em duo,
pouco a pouco me perder ganhar você;
esse jogo não vai acabar;
é bom de se jogar,
nós dois,
um a um, nós dois,
um a um, nós dois,
um a um, nós dois.¹⁸

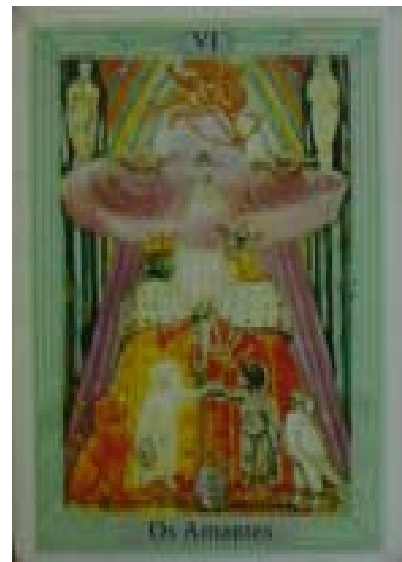


Figura 51

Num momento, para que um mundo em seu movimento pudesse ser gerado, surgiram um Imperador e uma Imperatriz, na energia que orbita esse mundo; a força que o sustenta necessita, constantemente, de um encontro que seja capaz de emitir signos de contrastes e de dúvida: “são signos mentirosos que não podem dirigir-se a nós senão escondendo o que

exprimem” (Deleuze: 2003, 9): as ações e os pensamentos que lhes dão sentido; são idéias de despertar e criação que se manifestam, e que falam dos perigos e obstáculos que estão pela frente: “o natural acordar para uma necessidade de complementação e a dúvida sobre onde se encontra esse equilíbrio tão delicado” (Heyss: 2002, 78).

Esse tipo de mundo é capaz de orbitar mentiras, que são signos amorosos lançados por uma mulher; para esse jogo, um jogador é um intérprete, cuja jogada é feita de lances que almejam decifrar tais mentiras. Nesse momento de jogo, os lançares, as jogadas, manifestam esses tipos de signos, pois que “o mundo expresso por uma mulher amada é sempre um mundo que nos exclui”:

os gestos do amado, no mesmo instante que se dirigem a nós e nos são dedicados, exprimem ainda o mundo desconhecido que nos exclui. O amado nos emite signos de preferência; mas, como esses signos são os mesmos que aqueles que exprimem mundos de que não fazemos parte, cada preferência que nós usufruímos delinea a imagem do *mundo possível* onde outros seriam ou são preferidos. (Deleuze: 2003, 8)

11.2.1.1 Primeiro aprendizado: signos de oposição e contrastes

(...) a amizade só estabelece falsas comunicações, fundadas sobre mal-entendidos, e só abre falsas janelas. (Deleuze: 2003, 40)

Leonardo veio um dia me visitar; e tendo decorrido já algum tempo, e sendo já tarde para voltar para sua casa, e sendo nós amigos recentes e de grande entusiasmo, não seria incômodo algum que o amigo pousasse em minha casa.

Arrumamos, num quarto para dormir, um colchão em comum, no chão; e mesmo tendo já apagado a luz, no escuro incompleto, no quarto, continuávamos conversando bastante, que é uma das coisas de que são feitas as amizades. Por fim, quase nunca decidíamos dormir, porque incomodava abandonar um ao outro sem a conversa. Dormimos. Dormir com um amigo pode não permitir descansar, pois que, o corpo de que é feita uma amizade orbitaria aos amigos num exercício sempre para fora. Pode ocorrer com uma amizade, que os signos mostrados

pelos amigos, sejam apresentados oriundos de outros lances, aprendidos em ocasião de outras amizades, por exemplo; e ao serem utilizados também para uma nova amizade, são investidos com a pretensão de substituir a ação e o pensamento nessa relação. Por meio desse tipo de ação, pode ocorrer, por fim, uma antecipação de ação e pensamento, que “anula ação e pensamento, e se declara suficiente” (Deleuze: 2003, 6).

Na manhã do dia seguinte, mal a luminosidade pudesse ter mostrado um novo quarto aos amigos, pois que agora estava sendo iluminado por luz solar, Leonardo se precipitava em tatear, medindo extensões, por meio de ações feitas ainda no escuro. Não pudera perceber que já um outro dia havia se iniciado, e na aflição por mais conversar, permitiu-se impor seus assuntos prediletos, tratando-os por preocupações de toda uma mundanidade.

E enquanto o amigo se detinha em seu obstinado palavreado, seu obstinado dever pessoal em manter conversa e comunicação simpáticas, percebi que não era capaz de acompanhar seu raciocínio. Suas palavras estavam sendo proferidas como se surgissem apenas da sua boca, e sua boca não falava de mundos, e de águas e de vales, mas de ordens ou de deveres; parecia uma aula de português, quando se está conjugando verbos, e se faz necessário decorar as devidas terminações, para, depois disso, tudo ficar mais fácil de pensar.

Foi, então, que enquanto ele falava, me perguntei: quando se está num *entre-afectivo* capaz de criar coisas novas?; fui considerando: sou mostrada num corpo próprio e densificado em matéria por meio do qual um mundo se mostra para o Leonardo; assim, para ele que me percebe, estou sendo um objeto passível de sofrer a sua ação. Num *entre-afectivo*, porém, sofrer a ação que um corpo produz com o meu, ou no meu, neste que estou sendo, é um tipo de relação – estou considerando – menos potente; porque, por exemplo, o que é investida é uma relação de reconhecimento e de ações impostas na experiência: eu percebo este corpo como sendo passível de receber, de mim/do meu, um certo tipo de ações; estas, fazendo parte do meu modo perceptível de atuar, são ações que já fazem parte do plano de ações que sou, em

que me organizo, e eu apenas “aplico” essas ações já conhecidas.

Então, para aquele que recebe essas ações, elas lhe surgem como algo [pré] determinado, como ações que um corpo lhe imprime e impõe, e como não são criadas com aquele que as está recebendo, são percebidas como paixões que “entristecem”, e que causam menos potência.

Bento de Espinosa criou uma distinção entre ações e paixões. Chamou de causas adequadas aquelas cujos efeitos podem ser distintamente percebidos nela mesma; e chamou de causas inadequadas, aquelas cujos efeitos não podem ser conhecidos por ela. Assim sendo, considerou que aquele que vive estará sendo ativo, isto é, estará agindo, quando nele e/ou fora dele se estiver produzindo qualquer coisa que pode ser conhecida distintamente apenas pela sua natureza. Já ao contrário, ou seja, quando sofremos ações, sendo assim passivos, se estará produzindo em nós e/ou em “qualquer coisa que se segue da nossa natureza, de que não somos senão a causa parcial” (Espinosa: 1992, 267).

Então, Espinosa considera a afecção de um corpo como tipos de relação pelos quais a potência de agir desse corpo pode ser aumentada ou diminuída: “Quando, por conseguinte, podemos ser a causa adequada de uma dessas afecções, por afecção, entendo uma ação; nos outros casos, uma paixão” (1992, 267).

Propus-me considerar, com Espinosa, que a produção de um *entre-afectivo* deveria ocorrer quando as ações produzidas não são feitas no âmbito da reconhecimento-imposição de um corpo em relação a um outro – o que é fortalecido e aparece numa tendência de relação que situa sujeito-objeto; mas, para um outro tipo de situação, que tornaria possível perceber uma relação enquanto criação: quando os corpos que compõem a relação são produzidos imanentemente ao próprio fluxo da relação acontecendo. Isso poderia ser assinalado como uma tendência para esse tipo de corpo.

Enquanto tendência, ela também pode participar a sua maneira de fazer noutros tipos de corpos; em verdade, ocorreria que nenhuma produção seria absolutamente totalitária, porque se faz necessário um mínimo de movimento para que, inclusive, ela possa se mostrar enquanto expressão de uma tendência de vida; contudo, para um tipo de vida que costuma se valer de relações mais baseadas em reconhecimento, por exemplo, poderia haver um fluxo mínimo de linhas de outros pensamentos, que ao se mostrarem como outros tipos de efeitos, surgiriam como produções de uma fuga, pois que intentaríamos, apesar da forte opressão exercida por parte dos elementos que constituem essa tendência, movimentar, ainda aí, algum sentido.

No entanto, uma relação possível é criada num campo imantado de signos outros; o espaço para a imposição da reconhecimento de um sujeito da consciência é menor; então, ele não se ocupa tanto de empregar-se nas ações já conhecidas (e que servem para tudo), mas em criar, em produzir uma relação-possível, criando, para isso, novas ações; nelas, para haver um abraço, este é capaz de ser percorrido por outros tipos de afectos, de devires, que produzem outros gradientes intensivos, e estou considerando, mostram um outro tipo de participação-perceptível: seria, talvez, onde espera toda a infância das experiências, quando se cria linguagem, onde se cria um abraço-possível:

Na medida que o ser humano não chega ao mundo já falando, a in-fância é a ausência e busca de linguagem, e é na infância que se dá essa descontinuidade especificamente humana. (...) A experiência é a diferença entre o lingüístico e o humano, entre o dado e o aprendido; (...) que o ser humano não nasça já falando, que tenha infância, que seu falar e ser falado não estejam determinados de antemão, é o que constitui a experiência, o que a torna possível. (Kohan: 2003, 242-243)

Aqui, poderia estar havendo uma tendência maior, naqueles que vivem, em não impor sua ação, em decorrência da forma/percepção com que “enxergam” os objetos capazes de movimentar; antes, situando-se numa *atitude pré-individual* (Deleuze: 2000) que supõe este espaço de ocorrência, na medida em que permite que aquele que vive saia dos papéis de sujeito e objeto, porque instituem/institucionalizam séries de causa-efeito conhecidas (a vida medida em Cronos); aquele que vive ingressa numa relação outra, “papel que desempenha outros papéis” (Deleuze: 2000, 153), e que ao liberar-lhe da condição de sujeito e objeto, de

causa e efeito, o libera, também, da condição que é produzida neste estrato de percepção; então, não se percebe mais como aquele que atua, mas como o próprio ato.

11.2.1.2 Segundo aprendizado: signos de complementação

(...) o amor, mais lúcido, renuncia por princípio a toda comunicação. Nossas únicas janelas, nossas únicas portas são espirituais: só há intersubjetividade artística. (Deleuze: 2003, 40)

Carla saiu de uma sala qualquer, e foi pegar o elevador. Virou-se de costas e avistou a escada. Parada, distante pelo menos uns sete metros, seus olhos coloravam dos metros à escada; seus olhos estenderam um tapete trêmulo e cor de mel sobre degraus de antes, de uma tendência tão concreta. Percebi: que surpreendente coisa linda!, que pomar!

Depois, peguei um elevador lotado, e a Carla pegou comigo. Naquela época, quando só havia surpresa/ encantamento, não tinha vergonha de lhe olhar nos olhos; foi então, que pude saber que ela olha com olhos de madeira clara; úmidos, mel de eucalipto. Fiquei olhando muito demoradamente para ela, nos seus olhos, e ela insinuou um sorriso neles, de timidez querida.

Então, descobri que Carla pode ser mais facilmente vista caminhando em espaços de corredores; ela carrega consigo um molho de chaves, e este encontra, no meio atmosférico do planeta Terra, uma manifestação de materiais gasosos, cujo balançar e o roçar de uma chave na outra, por

O jovem herói, o jogador, se contorce de modo a formar com seu corpo uma roda animada de grande velocidade: a cabeça de herói, como o olho, desmesuradamente aumentado. O olho é uma realidade.



Figura 52

Aquele que tem olhos, no desenrolar infinito de sua onda; exprimindo o presente sem dimensões, a simultaneidade, ele destrói a manifestação; situado no limite entre a unidade e a multiplicidade, entre a vacuidade e a não-vacuidade, permite que essas sejam apreendidas simultaneamente: superação de dois olhos.

Invocam-se um ao outro e não existem um para o outro, senão por meio de um e de outro. Sem esses olhares, a criação perde toda a razão de ser.

Seus olhos são como pombas à beira dos regatos, banhando-se no leite, pousadas nas praias. (Bíblia, 5-12)

O mundo é compreendido como o próprio jogo do olhar, a revelação de seus atributos; o olhar produz esse mundo, "a minha obra me dirige aos outros; o meu foco, ao mostrar para onde olho, mostra a mim, para os outros". As metamorfoses do olhar "não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado".

meio da tendência dessa mistura, percorre essa amplidão gasosa: não escuto música; escuto o sentido que se mostra, percorrendo cada um dos acidentes vibracionais, do roçar *entre* misturas; do roçar entre o metal da chave e o oxigênio do ar, por exemplo, cujo sentido é o elemento audível, que lhe chamo o barulho do molho de chaves, e identifico, de Carla.

Primeiro Carla era um corpo de encontro, um exílio; sua presença tinha a capacidade de me remover de qualquer lugar, de me lavar, de me levar. Depois, contando o tempo, passou a ser qualquer coisa que se tem 5 segundos em 3 passadas rápidas; Carla veio morar em Cronos, e não fomos felizes. Foi uma época de muitos conflitos, muitas imagens que enturveciam o pensamento. Sintomatizo: havia, ainda, uma vontade de lhe encontrar; quando, lá de longe, já sinalizava seu molho de chaves, por exemplo, era capaz de muita alegria; contudo, já sabia que ela passaria por aquele local demarcado, que olharia para o interior da sala como alguém simpático, e que passaria. Eu me sentaria, preferencialmente, na cadeira mais próxima à porta, para ser facilmente avistada, e meu semblante deveria ser algo como um oi. Um dia lhe ouvi falar: "Não sei se vocês sabem, mas a única coisa que se posterga no mundo é a morte!". Tive a sensação de que estava segurando algo que agonizava nas minhas mãos, pois para aquele amor, fazia já um tempo que nem um suspiro havia; percebi que tudo o que ele havia produzido assustara os amantes, pois não haviam se pensado até então, tão livres; ao se preocuparem com o

E todo o seu corpo, suas costas, suas mãos e suas asas, bem como as rodas de todos os quatro, estavam cobertos de olhos por toda a parte.

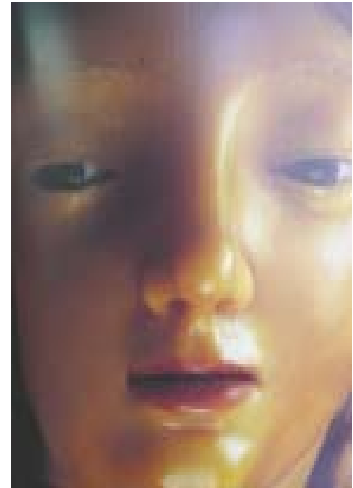


Figura 53

Uma Chaga de Olhos

Chaga de olhos, dramaturgia dos olhos: dois, quatro, cem olhos, dispersos por todo o corpo, que nunca se fecham todos ao mesmo tempo; olho único, sem pálpebra, a clarividência atinge sua perfeição: uma vigilância sempre voltada para fora.



Figura 54

Olho pintado; olho-luz purificador; dotado de um olho incandescente; olho dilatado; ornado com um desenho de dois olhos; magia, perigo e embriaguez; terrível eficácia; ébrio, mas não de vinho; persegue leões, captura leões; é também uma taça, um narciso, uma gazela, uma concha: "seu trono é sustentado pelo pavão, cujas plumas são semeadas de olhos".

significado dos seus olhares, domesticaram o alcance dos seus afectos, que por sua vez, deixaram de ser afectos, e passaram a ser afetos, sentimentos, normas. Foi quando resolvi escrever-lhe, com o principal intuito de transformar a relação, para ver que tipos de efeitos poderiam surgir dali, e que, de preferência, eles pudessem produzir novos encontros; num dia do mês de junho enviei-lhe flores com estas palavras, acima de tudo sinceras: *Porque a tua beleza é em mim celebrada. [uma certa beleza me aparece; e ela tem a tua fisionomia; e eu aceito e colho esta verdade]*. Contou-me o florista que lhe entregou as flores, o Sérgio, meu vizinho, que a Carla não soube muito bem como segurá-las, terminando por apertá-las num lado



Figura 55

Será que você vai saber
O quanto penso em você
com o meu coração?
(Excerto de *O Descobrimento do Brasil*, de Renato Russo)

do corpo, num abraço; e porque o Sérgio tem sido um florista curioso, quis ficar esperando até a Carla ler por completo o bilhete, por isto é que posso escrever que Carla ficou agraciada. Depois disso, sei por fontes seguras que ela até quis procurar por mim, mas Cronos é um pai muito regrado, e logo acenou que era tempo de se recolher.

11.2.1.3 Terceiro aprendizado: signos de alquimização

Amar é pensar. (Caeiro: 2001, 230)

Depois dessa aventura, concluí, triste, que eu havia me enganado, que Carla não gostava de mim; a atitude de haver tentado um contato com ela e o seu completo silêncio me mostravam que era esta a sua resposta: “não existe nada, lamento, não é possível!”. Só que, contudo, alguma coisa acontecia, que fazia com que não pudesse concluir essa história por aí: quando a via, não importando o tempo ou a circunstância em que se desse, era ela, ainda, mais linda do que já haveria de ter visto; era sublime, era luxuosa, era inebriante. Carla continuava sendo encantadora. Mas não porque a considerasse bela, ou porque tivesse ficado obsessiva por seu ser; era porque ela continuava me dizendo respeito, continuava se apresentando diante de mim como um mistério, como uma incógnita. Pensei: “Pôxa!, isso não acontece todos os dias, isso



Figura 56

não acontece em relação a qualquer um; isso é raro!”. E passei a olhar para a Carla com um imenso respeito por sua presença na vida que tenho sido; foi quando olhei com respeito para essa relação que componho com ela, que foi surgindo daí, uma falta de necessidade de querer compreendê-la, de querer significá-la a partir das outras experiências de relação que havia tido, e que as usava como espécies de moldes para comparar e julgar “Ah! então é bem-querer... Ah, então é mal-me-quer...”. Ao aproximar-me, então, com cuidado, é que compreendo, uma espécie de nada-vazio potencial dilatou-se num campo autônomo, em plenitude, e tive um pensamento de liberdade:

é no sentido produzido num *entre-afectivo* que se mostra a singularidade de qualquer relação; que essa relação é dada nas ações que a manifestam num meio material; e que, como eu havia experimentado, haveria inúmeras tendências de ela se dar de modo mais ou menos densificada; daí, quanto menos densificada, maior poderia ser a sua capacidade de invencionar afectos e, se insinuar contornando aspectos extensos, os perceptos. Além disso, essa relação me mostrou que quanto maior a quantidade de afectos num gradiente intensivo, mais potente são produzidos os materiais oriundos dessa maquinaria, pois o sentido que lhes anima, dilatar-lhes-ia o pensamento, expandindo seu aprendizado para outras conexões possíveis.

É que considerei: na impossibilidade de realizar a vontade de um *Eu*, que pretendia fixar um sentido para a relação (originado no *entre-afectivo*), na imagem da Carla, tratando-a como sua portadora e detentora, acabei tendo a oportunidade de descobrir que não era ela sua possuidora, que sua matéria não guardava o afecto, mas, sim, a relação em si, enquanto auto-gerada. O sentido parou de ser compreendido como movimento de um *Eu* que lhe dedica a um corpo (*Eu* que recorta de uma realidade, a sua), fixando-o na materialidade de corpos, já que, por meio desse tipo de relação, *Eu* trata aos materiais do mundo como objetos, e como seus objetos (é por meio desse tipo de realidade que a matéria do mundo pode ser tomada como

matéria-bruta, já acabada: capturada pelo sentido fixo que *Eu* lhe atribui, significando-a e designando-a); o sentido pode passar a ser percebido na relação possível que surge e se sustenta dessa passagem afectiva: não está em mim (*Eu*), nem na Carla (objeto), mas no Ser auto-criado que expressa essa relação intensa, e que usa, dentre outros elementos, a mim e a ela como materiais de composição. Nessa instância, jamais podemos estar sós: sempre em bando, sempre em grupo, pois que é na própria relação entre-afectiva que se gera o sentido em afecto que lhe anima, que circula na relação e lhe atribui possibilidade de manifestação.

É importante escrever aqui, que a palavra que uso, “respeito”, não deve ser entendida como tomada de um valor moral, como se soasse “Resolvi me respeitar e dar um basta naquilo”, ou “Vamos nos respeitar: é para o bem da nossa comum convivência”. Esta palavra, eu a retiro do uso que Deleuze faz dela numa passagem de *O que é a filosofia?* (1997), quando considera a relação dos pintores com o uso da cor¹⁹. Entendo esta noção de respeito como um tipo de relação em que aquele que vive não se coloca como alguém que sabe; imprescindível é não haver esta arrogância. É como se se abrisse, se dilatasse a possibilidade de não se possuir idéia alguma de si próprio, uma amnésia momentânea, um afastamento de tudo; perguntar pela Carla direcionando-lhe a pergunta “O que és tu?” é improvável; esta pergunta simplesmente não funciona, não tem a menor eficácia na presença daquilo que ao encontrá-la se move; ter o estranhamento de olhar e não poder dizer o que é; perceber que não posso, que não tenho condições de dizer o que é isto-Carla, é assombroso, porque, talvez, ao contrário do que possa parecer, não faz falta, pois não há necessidade, porque tudo já está aí, vai sendo completo, pleno, vai-se fazendo como um desenho; em não ter significado, o sentido alastra-se em amplidão, eternidade; para dizer que Carla é um homem, por exemplo, teria que fazer muita força com a palavra, porque não há sentido nela, nada lhe move; não sei o que ela quer dizer com isto, “homem”. Este respeito não tem a haver com o que já é sabido e deve ser feito, mas se relaciona com uma espécie de calma que não se precipita em dizer das coisas que não sabe, e que não pode saber. Seria, talvez, como a capacidade sobre a qual considerou Joe Bousquet, de ver na vida uma ferida, em que um nascimento ocorre para merecê-la, encarnando-a. Este respeito

tem a capacidade de desacostumar o olhar a considerar que tudo no mundo é já sabido, e faz apreciar cada momento de vida como um pedaço de corpo brotando, a ferida predileta que aquele que vive encarna.

Desde então, Carla perdeu esse nome; desde então, um nome passou a ser uma necessidade que não se tem; às vezes, quando a encontro por aí, “Carla” ainda me vem à lembrança; porém, a chegada desse tempo na relação, se expressou, para mim, como a vinda de um filho.

Um filho é o expresso que me fez ter de assumir situações derradeiras; em assumir esse filho, estou assumindo, por meio dele, a mim mesma: ao assumir essa criança, estou assumindo a criação de que estou sendo feita, com a clareza de que não há um segundo momento para medir/fazer isso, pela força das circunstâncias de um instante. Ao ser capaz de perceber *respeito* na relação, tornei-me responsável por ela, e passei a experienciar, a partir do tipo de ações que se mostraram possíveis, atitudes e valores que se estendem sobre mim, fazendo-me grave neste percurso.



Figura 57

Ao ser afectada pelo *respeito* que um devir-criança trouxe para essa relação-infância, esta se impôs como um auto-criado na vida ordinária, passei a perceber uma infinidade de coisas que contagiavam o tipo de corpo em que me tornava, refletindo-se, por exemplo, num sentido de autonomia: não havia mais a necessidade de situações sonhadas, agora tudo estava sendo perfeito, porque necessário, porque num limite que lhe permite a precariedade e a perfeição de uma realidade. Uma série de coisas apareceram como possíveis, não para um Eu que ao impor vontades necessita colocar cercados num mundo imperfeito, mas para um finito, um precário, para aquele que “não sei”, que nunca saberei, porque vive tendo um vazio por limite.

11.3 Do jogo

a) Que tipo de jogo é este? Que tipo de dinâmica compõe o desenvolvimento deste jogo? Este jogo produz alguma coisa? Que tipo de coisa e por meio de quê?; b) É possível fazer parte do círculo e não estar jogando?; é possível querer e quebrar as regras deste tipo de jogo?; c) quando sabemos que este tipo de jogo começou (se começa), e quando termina (se termina)?

11.3.1 A Arte

O amor é uma companhia.
Já não sei andar só pelos caminhos,
Porque já não posso andar só.
Um pensamento visível faz-me andar mais depressa
E ver menos, e ao mesmo tempo gostar bem de ir vendo tudo.
Mesmo a ausência dela é uma cousa que está comigo.
E eu gosto tanto dela que não sei como a desejar.
Se não a vejo, imagino-a e sou forte como as árvores altas.
Mas se a vejo tremo, não sei do que é feito o que sinto na ausência dela.
Todo eu sou qualquer força que me abandona.
Toda a realidade olha para mim como um girassol com a cara dela
no meio. (Caeiro: 2001, 229)



Figura 58

Ocorre Arte toda a vez que, do encontro entre um Imperador e uma Imperatriz, que é feito de tensões de dúvida e conflitos, por fim, resta a complementação, transformando os dois seres num só, andrógino, composto pelo Imperador e pela Imperatriz: uma criatura criança.

Agora o casal forma um ser de duas faces, azul-escura e branca, e dos dois braços, um de cada cor: o braço azul escuro deposita raios num caldeirão dourado e o braço branco derrama água proveniente de uma taça azul. Um leão vermelho transforma-se num leão branco, e uma águia branca torna-se uma águia vermelha. A Arte Alquímica.

Um Imperador e uma Imperatriz, jogaram um tipo de jogo; suas jogadas orbitam a existência de todo um mundo. Das suas jogadas, pode acontecer uma criança; a arte, sendo uma jogada que produziu um encontro *entre* esses jogadores, fá-los aprender do que é feito esse tipo de jogo amoroso em que investem: a vinda de uma criança é um acontecimento novo no mundo, porque uma criança não é, de fato, filho de alguém, mas filho de si próprio.

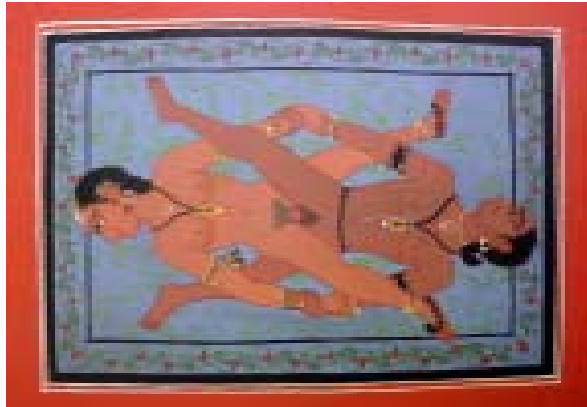


Figura 59

A Arte se mostrou para mim quando, com o surgimento de uma criança, optei por sentir a chaga desse acontecimento; “nasci para encarná-la” (Deleuze: 2000, 151): um homem e uma mulher e uma criança, pelo menos, aconteciam em mim; ao aceitar o surgimento desta chaga-acontecimento-criança, era capaz de perceber os lances que passavam a compor uma outra relação: não mais havia a antiga conduta de oposições, que selecionaria as partes boas das partes más do episódio, mas tudo passava a ser percebido e vivido como eminentemente um (o meu) estar sendo precário e perfeito; aqui, a precariedade, a exposição assumiram a potência de serem, de se mostrarem como a própria perfeição do mundo, se há. Tudo é absolutamente corpo, emergencialmente corpo.



Figura 60

Carla prossegue sendo capaz de emitir signos que insistem na minha pele; ela me fere, ela me move. Considero: quando pode haver a percepção de algum envolvimento por um ente, o que é percebido é a atração, a repulsão, o empuxe; a intensidade, o afecto; não é possível saber dizer daquilo que envolve, apenas perceber esse envolvimento. Um *uso* de ator, é aquele que preenche o abismo de sentido para um envolvimento: suas ações são capazes de agüentar a potência do sentido que aquela experiência ocasiona aprender. Considero que são capazes de suportar, por que não se

precipitam em designar um significado para o envolvimento, mas permitir que o tipo de ação-relação que desse *entre-afectivo* se erige se mostre como um auto-criado; um ator se dá no encontro-casamento do Imperador com a Imperatriz, um ator é num corpo alquimizado. No encontro com Carla, suportei os efeitos da sua alteridade na minha carne; usando-os, obtive filhos com ela; essas crianças independizaram a relação, fazendo dela uma experiência de tendência mais afectiva; e como efeito dessa experiência, passei a constituir-me num corpo mais potente afectivamente: posso escolher em relação à Carla. Um uso de ator escolhe o que há de melhor naquilo que lhe acontece.

Uma Imperatriz em um Imperador são aqui desenhados como margens para estender a proposição "Eu sou", e que me mostraram, num primeiro momento, em relação à Carla, ocupando estes papéis; aquele que me acena, que me exhibe uma Imperatriz, no entanto, é jamais penetrável. Como? Posso investir em ações sabidas a fim de conhecê-lo; no entanto, qualquer uma que escolher investir, me servirá, apenas, como o referencial que já possuo de mim, isto é, apenas *Eu*, tudo aquilo que pronuncio com alguma tranqüilidade dizendo "Eu Sei". Como materiais de pensamento, eles me mostram *Eu* nas coisas que conheço e, do seu encontro, que gera idéias-criança, movimentos de aprendizado, que vão compondo-me numa vida.

Considerarei que agir, fazer ações, talvez, pudesse estar sendo feito de ocasionar encontros entre esses personagens, que se situariam como materiais para uma maquinaria de pensamento. Eles poderiam ser, inclusive, figuras de tendência maior ou menormente densificada, que como imagens de reconhecimento, funcionariam como imagem referencial de mim com as quais me relaciono; imagens de uma idéia de *Eu*, na medida em que são percebidas por um centro indentitário, pessoal; nesta instância, me assinalariam a todo o momento a minha possibilidade de ação. Esta ação seria feita de que? De tipos de ações-estratos que eu realizo, e ao fazê-las, porque *Eu* age com o intento de operar uma lógica que pretende fazer corresponder, acaba, porém, administrando continuamente séries de efeitos que não pode prever; estes tipos de efeitos seriam aqueles que assinalariam tipos de ações ainda não experimentadas, e seriam

estes tipos de ações que funcionariam como portas por onde são produzidos os materiais do mundo, uma multiplicidade de corpos possíveis; por onde agimos, nos relacionamos, estamos em conexão. Por meio delas leio um mundo, legível, por que um sentido lhes sustenta. Considero que qualquer que seja uma relação, necessitará de um grau mínimo de atravessamento de elementos de *sentido*, de força afectiva para ser, por exemplo, vista; não haveria nada na percepção que não estivesse sendo movido, e portanto agitado, mostrado pelo afecto que lhe animaria; tudo o que é percebido estaria em movimento, sua condição.

Este Imperador e esta Imperatriz, assim, não servem apenas para reconhecer; servem para aprender e para individuar aquele que vive, na medida em que, enquanto materias/ ferramentas de pensar, funcionariam por magnetismo, atraindo, puxando para as mais diversas circunstâncias; aquele que vive, que, por aprendizagem, transforma a ação; isto se dá por ações, porque é pela ação que eu percebo um mundo, um mundo que se me aparece como “é”, porque é nesta mesma ação que ele é mostrado assim; isto quer dizer que é a ação que mostra o mundo, é ela que o revela um mundo, possível. Agindo, movimento estes materiais, mobilizando-os em idéias, em pensamento; daí, que a disposição de apenas um alfinete no mundo não é à toa, ela pensa; tudo no mundo são matérias de pensamento, são idéias acontecendo, porque não estão paradas.



Figura 61

Alguns cientistas afirmam que os pombos usam o magnetismo da Terra para encontrar o caminho de casa.

11.3.1.1 Reflexões cartográficas acerca do sentido

Tenho considerado que o conceito deleuziano de *sentido* pode ser capaz de mostrar sob que condições nos relacionamos na experiência. Se sei como devo agir, isto é, se existe uma série de ações conhecidas que costumo investir, pois que estão aguardando pelo resultado esperado, a certeza de haver este resultado me informa como percebo uma determinada situação;

perceber uma determinada situação é ser capaz de ver as coisas de um jeito, aquele que me faz agir assim ou assado; este ato se orienta para a recongnição.

No entanto, em ocasiões em que, por exemplo, não sei agir, ou me sinto incomodada com uma situação, ou coagida, e ainda quando há situações de mágoa, rancor, não compreensão e exclusão entre os que vivem, essas situações poderiam ser lidas como demarcando circuitos de oposições, na medida em que não se pode pressupor que valor elas têm; então, aquele que vive essas experiências agride, se defende, pois se percebe em risco: o perigo de ser engolido pelas intempéries do caos, que ameaça tudo aquilo que experencio como quase-Eu. Estes espaços em que não disponho de uma ação que me mostre o valor que *Eu* e os materiais do mundo possuem, aparecem ameaçando as experiências de *Eu*, que fica fixado nas ações costumeiras; essas ações seriam ações pessoais e que lhe asseguram das coisas que é e sabe, onde tem certeza de que existe. Quando aquele que vive, porém, experencia situações em que tem a oportunidade de trazer elementos que inserem variações na cadeia dessas ações sabidas, pode, talvez, miná-las de *sentido*, e adquirindo uma maior maleabilidade, pára de se comportar de uma forma recorrente, pois insere na maquinaria de tendência rígida que produzia, uma nova informação, sendo agora capaz de agir em relação a uma outra realidade, modificada agora pelo *sentido* que pode lhe animar, e que antes não havia. Então, este que vive sente outra coisa, percebendo outra situação e agindo de outra maneira; ao agir de outra maneira ele produz



Figura 62

Percepto de equilíbrio

Esta ginasta mantém o equilíbrio fazendo seu centro de gravidade ficar bem acima da trave.

afectos que se mostram sob aspecto perceptível, em perceptos, porque são ações oriundas de um movimento que juntou matérias do inusitado; porque se densificou sobre aspecto de tendência perceptível, em ações, e porque da sua duração se equilibram auto-sustentáveis.

Mas como conhecer do que é feita minha percepção, a fim de potencializar situações de aprendizagem?

Todas as séries de ações que investi usando a imagem de Carla em relação a mim, investi em mim; foi para a jogadora que estou sendo que dei flores, que escrevi um bilhete, mas foi a Carla quem recebeu; aliás, foi para uma Imperatriz que acena para mim na face amorosa que somos capazes de compor, Carla e eu, juntas, uma para a outra. Pois que é enquanto jogada que se ingressa na ação em que signos de amor manifestam sua potencialidade. [A Georgea, uma amiga, contou-me, certa vez, que uma pessoa sonhava seguidas vezes com uma mulher negra, que, no sonho, lhe dizia que tinha uma coisa para lhe revelar, mas que só o faria se ela (essa que sonha) lhe presenteasse com alguma coisa que ela fosse gostar. Então, ela considerou que a mulher negra fosse gostar de um esmalte; comprou um esmalte e o entregou, depositando-o num lugar que confiou para a mulher negra do seu sonho, o lugar em que ela iria buscá-lo. Depois, a mulher negra lhe contou o que tinha a dizer].

Ser atingido/contagiado por forças afectivas, num acontecimento, é ter-se aberto o campo de percepção capaz de agir com estes signos, ser afectado como causa adequada (Espinosa: 1992) que sua ação provoca em mim, conjugando-nos UM só corpo.

Talvez, o pensamento seja alimentado por esses signos, que surgem trazendo novas ações/percepções, capazes de mostrar novos corpos nos conceitos de *afectos* e *perceptos*. Quando, na ocasião em que enviei flores para a Carla, percebi que necessitava ocasionar alguma situação de desestabilização nas ações em que a relação vinha se mostrando, agonizante, respondi promovendo um conflito, na medida em que algo novo pudesse surgir

dessa ação. Ao pretender provocar um provável conflito, que se manifestou numa tendência densificada, atualizando-se na entrega de um ramallete de flores, a relação poderia sofrer lances imprevistos a partir do *sentido* que lhe animaria essa ação. Promover situações de conflito, um impasse, um abismo, seria “montar” como se mostra a percepção de uma realidade e intentar “gerar sentido”, a partir do desenvolvimento em idéias-ações que a sua resolução pode criar, manifestando-os.

Então, os abismos de sentido são os espaços em que eu não sei como agir, pois não percebo nada além do abismo, e me sinto ameaçada pela presença do escuro caos no pensamento, que seria percebido como esse abismo. Ele se mostraria como espaço intransponível, e poderia ser assinalado, talvez, como o terror contra o erro, e como o sentimento do medo. Deleuze, em *O que é a filosofia?*, fala do medo que o pintor sente da cor; eu, do medo das crianças: medo da criação, do percepto e do afecto que vêm do caos, do ainda não sentido, não percebido, não agido. Se eu me promover situações de encontrá-los, experimentá-los, estarei correndo o risco de criar novas ações?

11.3.1.2 Reflexões cartográficas acerca da ação

Do que uma ação é feita? Afastar-se um pouco mais da tendência por demais realizada: se como jogadora estou sempre procurando por uma Imperatriz que, por exemplo, corresponda à resposta que pretendo ter por certa para minhas jogadas, e se a Imperatriz que estou sendo procura por um Imperador que igualmente corresponda a essas expectativas [seriam tipos de ações-máquinas de Estado], mostro este formato, este coágulo-mulher é produzido, e me arranjo com tipos de corpos que percebem/agem/sentem assim (não, necessariamente, que a Carla seja assim; mas eu faço este uso da sua imagem); se outra me aparece, e que não age assim, não me interessa, pois não a sinto, não a percebo; mudando meus padrões, mudo de pessoas, pois encontro/percebo outros sentidos/ações.

Se me afasto dos estratos, produzo, provavelmente, um ser que sofre discriminação e/

ou que é elegido como ícone para algo [numa conversa com Georgea, ela considerou: “a gente começa a não fazer mais sentido para as outras pessoas, e elas para a gente”; produzimos outros valores, outras formas de agir/sentir].

Pensar/ver o mundo neste tempo não é ter a chance de “flagrar” um acontecimento, de “algo que aconteceu e eu estava lá, bem naquela hora”; os acontecimentos ocorrem a todo o instante; a ação possível que se mostra nas coisas, é o percurso do sentido que lhe desenha em coisas.

Os objetos se mostram para mim como séries empíricas, aleatórias, materiais do mundo, materiais de uso; são selecionados porque a força de afecção escolhe, percorrendo, de uns a outros, dependendo da conjunção que se der; a percepção, movendo-se por estes itinerários-extensos-objetos, é a ação que lhes percorre com sua potência, num movimento que faz perceber o alastramento de sua repercussão, a ação que lhes imprime um uso: ela os vê porque verifica como agir com eles: um sentido.

Num acontecimento as coisas que nele vivem são sustentadas na sua duração; o tempo entendido cronologicamente não pode contar, separar passado e futuro, passou e está vindo; é puro instante, presente sem medida. O percepto e o afecto fazem durar este tipo de medida/



Figura 63

percepção. Mas a ação que eu faço, em Aion, que é a de estar agindo com este percepto e este afecto, teria a capacidade de usar essas imagens e de durar com elas; em Cronos, esta ação repartiria a manifestação das coisas. Então, compreendo que, talvez, o uso de um ator também seja feito de uma ação capaz de mover os perceptos e os afectos; ela, em relação com esse tipo de imagem

produziria interações que revelariam um sentido. A relação fundamental que nortearia o uso que faz um ator, no encontrar essas imagens, é a da duração, durar numa relação com o percepto e o afecto; a relação, movendo-se num afecto, dura nessa afecção, nessa potência, e vai produzindo ações-perceptos; essas ações são seus devires-criança, são ações incapazes de serem medidas, e conjugam um CSO, novo, um novo corpo, porque feito dessas novas ações possíveis. Novas ações, novas imagens possíveis, nova imagem de mim mesmo: no corpo próprio, a imagem referencial em relação às demais imagens que o mundo me mostra.

O meu corpo é conhecido por mim a partir das ações que eu posso fazer nele; eu ajo neste corpo como imagens exterior e interior, e são nessas ações que eu o experencio e posso sabê-lo: “conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo” (Bérgson: 1999, 11). Então, aquilo que eu sei do meu corpo é somente aquilo cujas ações em que empreendi-me até então foram capazes de me mostrar. Eu sou percebida por mim a partir das ações que eu experencio de mim, e que me revelam a mim mesma para mim. Então, aquilo que eu sei de mim é somente aquilo cujas ações que experienciei até então foram capazes de me produzir.

Assim, eu não posso dizer dos contornos precisos do meu corpo, não posso dizer que a sua matéria é esta, de pés e pernas e cabeça, porque essas são percebidas apenas tendo em vista as ações comumente sabidas. [eu posso, talvez, dizer que esta anatomia está sendo de pés e pernas e cabeça, como sintomas; e, talvez, conceber isso: que falar de uma perna é falar de um sintoma de perna].

Um uso de ator estaria na afecção do próprio corpo, está na ação sobre o corpo como imagem referencial das coisas que ele faz sofrer e das coisas que o fazem sofrer; este sofrimento é a transformação das suas ações, que é onde a sua natureza se mostra, pois apenas as ações podem revelá-lo: não vemos o corpo em si, vemos a sua aparição no movimento que a ação revela; naquilo que acontece com o corpo, *um* corpo; a ação revela o corpo em sentido; o

sentido revela um corpo numa ação. Toda a vez que se percebe um corpo, é que se está percebendo o sentido insistindo sobre ele: esta é uma capacidade, uma percepção: enxergar o mundo de acordo com o tempo pensável em Aion.

Trata-se de um corpo que age num espaço possível; este corpo age num espaço que o vê; não é o corpo que vê o espaço (Eu-objeto), é o espaço que vê corpos (ação), o pensamento



Figura 64

que vê *um* corpo; esse corpo é movido por *um* espaço; movimenta e é movido por imagens; todas as imagens são afectivas, pois, sendo percebidas, chegam, atingem este espaço e fazem com este corpo um terceiro corpo, um corpo de *ação*. Se eu apenas percebo imagens que posso mover e que me movem, eu apenas as percebo na medida em que são capazes de me mostrar que posso ser com elas; em verdade, de que estou sendo com elas; eu com as imagens somos *UM* afectivamente; as imagens que percebo são aquelas capazes de me afectar.

Agir é ser afectado e afectar o mundo; ser afectado e afectar os elementos do mundo, materiais. Um percepto é mostrar este movimento, esta tensão, num suporte material, é manifestar/atualizar este fluxo em ação, que é feita da relação tensa e afectiva do corpo-ator com o corpo-materiais do mundo, que é, por fim, um novo ser, um só corpo, apenas.

O sentido é percebido porque ele insiste; ele insiste numa ação; é numa ação que o sentido ocorre, e o seu movimento é o efeito desta ação; esta ação é uma ocorrência completamente nova; a insistência deste “algo”, perceber um movimento, um afecto que risca um corpo novo no mundo, é (n)uma ação que ele se mostra.

Ações podem ser vistas como ordinárias apenas para uma percepção que elege fazer um uso cognitivo delas. Mas quando é investida ainda mais uma vez uma ação, jamais se

está naquela que se imagina ter controle; toda a vez que se age, a todo o momento, está-se sofrendo as ações que as imagens externas exercem sobre meu corpo e está, também este corpo, ferindo estas imagens. As ações fazem misturar muitos tipos de corpos, e das suas misturas, também a todo instante, surgem efeitos; estes efeitos fazem com que estas misturas durem; e elas duram inerentemente ao movimento da ação, que se vai fazendo, usando mais e mais misturas, nunca cessando. O sentido nunca cessa; ele desliza, ele jamais estanca.

Importante: se uma imagem, para mim, deixa de ser reconhecimento, para ser presença de alteridade, esta imagem pode ser capaz de gerar, para a imagem que tomo como meu principal referencial (meu corpo, em Bergson), um mesmo tipo de ação (aqui, entendo que ação pode ser o nome do tipo de experiência que produzimos para aprender, no viver); se as imagens que eu percebo me falam da ação possível que eu-imagem posso atualizar, uma está sempre em relação à outra; se uma imagem é capaz de liberar-me do modelo, da reconhecimento, se é capaz de estar sendo, para mim, a expressão de sua pura diferença – por meio de um gradiente intensivo (CsO) que se compõe potente, novo – esta presença vai estar me solicitando, ao mesmo tempo que me mostra (pois acontece me conjugando junto, compondo-me nela também) um tipo diferente de ação, que é o nome desse movimento de aprendizado/aprender.

Intermezzo XII

Uma criança, para a realidade que é produzida em Cronos, é o filho e a filha pequenos de um humano adulto; é também, em uso vulgar, sinônimo de ações que, em Cronos, são tipos que ainda não chegaram a um aprimoramento próprio como há para o mundo adulto e suas engenharias; é que em Cronos, as engenharias são produções da mente adulta; as crianças, os humanos pequenos, muito terão de estudar para pensar com habilidade engenhosa, como sabem fazer os adultos. Até lá, elas brincam.

As crianças, como vinha escrevendo, nascem, sendo oriundas do pleno desenvolvimento da união dos gametas feminino e masculino, em Cronos. E nascem crianças em Aion, também, por meio das ações que criam corpos potentes para essa realidade.

Essa seção dedica-se a tratar da importância de haverem crianças nos mundos.

12 A INFÂNCIA

A cadeira da sala de jantar é um estrato. Mas, para se ter conformado numa forma de cadeira, na forma que uma cadeira assume ter, e receber este nome, foi a seu tempo, linha de fuga. Agora, figura-se como um artigo doméstico bem conhecido. Sou herdeira dos que me antecederam, e a chamo, e a uso “cadeira” que é. Aqui ela é estrato, sedimentação dos materiais que a movem “cadeira”. Mas, como todo estrato, ela guarda nas linhas de intensidade que

formalizam os seus contornos-cadeira, vazios – porque ela, de fato, não é mais que uma manifestação que foi possível a partir do não-manifesto-infinito e puro – , aos quais é possível engancha-se e num movimento desta conexão, ir dar em outra coisa. Uma cadeira está composta de partículas que não são fixas tal qual o uso que fazemos dela no cotidiano, nomeando-a e julgando-a “cadeira” de madeira, de ferro, alumínio, estofada. Também cadeira: para sentar. Uma cadeira está sempre chegando, sempre vindo a ser cadeira, mas nunca se detendo em ser cadeira. Somos nós que a queremos e a usamos “cadeira”.

Uma realidade “cadeira” fez-se necessária quando um primeiro Homem, ao longo de exatos sete dias, criou tudo o que há. Diz-se que tudo estava informe e vazio, que trevas cobriam o abismo, mas que com algumas poucas palavras de ordem, tudo foi-se criando. Ele ia designando tudo o que via pela frente, e o seu critério era o de ver se aquilo era bom. Ele disse, por exemplo, “Faça-se a luz!” e a luz foi feita. Ele viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas. Ele chamou à luz Dia e às trevas Noite. Isso se deu no primeiro dia. Ao longo dos seis seguintes, foram criadas as plantas, as bactérias, os cachorros, os dinossauros, a matemática, a escola, os artistas, as mulheres e as crianças, enfim também as cadeiras, e tudo mais que sabemos. E assim foi feito. O Homem contemplou toda a sua obra e viu que tudo era muito bom.

Seguindo esta estória, parece que o Homem criou todos estes seres para que convivessem harmoniosamente com Ele, a fim de que lhe fizessem companhia. O Homem goza ter sobre eles soberania e diz que tem o poder de submetê-los à sua vontade. Mas tendo já decorrido algum tempo desde que o mundo foi criado como o primeiro Homem o fez, e tendo proferido, talvez na empolgação daquele momento criativo, “Crescei e multiplicai-vos!”, as suas criaturas nunca mais cessaram de se multiplicar; reproduzindo-se aos montes, as suas criaturas estão num movimento incessante de devir.

A estória deste Homem se despede aqui; ela não termina aqui, mas vamos conhecer, que é mais importante neste momento, a estória de uma das suas criações: a criança. E para

não deixar a estória anterior sem um final, um amigo meu, poeta e contador de estórias, escreveu que termina assim: que Ele, o Homem, é hoje um velho estúpido e doente, sempre a escarrar e dizer indecências; que a mulher que criou para si leva as tardes da eternidade a fazer meias; e que, em verdade, não percebe nada das coisas que criou (meu amigo duvida que Ele as tenha criado...mas isto é outra estória).

12.1 A criatura criança

Vossa formosa juventude leda,
Vossa felicidade pensativa,
Vosso modo de olhar a quem vos olha,
Vosso não conhecer-vos –
Tudo quanto vós sois, que vos semelha
À vida universal que vos esquece
Dá carinho de amor a quem vos ama
Por serdes não lembrando
Quanta igual mocidade a eterna praia
De Cronos, pai injusto da justiça,
Ondas, quebrou, deixando à só memória
Um branco som de 'spuma.
(Reis: 2001, 274)

Uma criança, diz-se da cria humana. De uma criança, supõe-se bastante acerca dela, já que ela pouco pode supor de si mesmo; é que uma criança pouco fala, ou não fala nada. Ela não conhece as palavras como nós as conhecemos, então a criança nos diz quase nada. Assim, para ajudá-la e amá-la melhor, fez-se necessário supor muitas coisas que ela seja, coisas de que ela necessita, coisas para ela ser cada vez melhor. As crianças aceitam. Os seus corpos são flexíveis e se dobram bem às carícias recebidas.

A criança aceita tudo de bom grado, mas às vezes ela chora. Bem, em verdade, as crianças choram por demais, e esta atitude incomoda muito a nós, seus cuidadores, seus criadores, que não conseguimos ver motivos para tanta barda. Por quê chora esta criança? E não sabemos, e ela não sabe dizer. Nossa criatura é uma incógnita para nós próprios e está claro, já não nos resta outra alternativa, vamos ter que bater nela:

Desde o enfaixamento bem apertado, passando pelo terror – em que se a assustava com espíritos,

fantasmas, máscaras, cadáveres –, pelo chicote, controle de evacuação, infanticídio, abandono, mecanismos ortopédicos para impedir a masturbação, etc., até a disseminação massiva da prática do batismo das recém-nascidas. (Corazza: 2002, 171)

É que ameaçando-a, lhe ensinamos o medo, e ela saberá o valor que tem o respeito. Em verdade, compreendemos bem por que ela não é capaz de dizer de si própria: é que nós sabemos o mundo, e esta que chega e não fala, a criança que chega e aceita tão sem reservas os nossos cuidados, fica também por demais exposta ao todo que a circunda; é que “estando no mundo, ficam sujeitas a suas tentações” (Corazza: 2002, 147). Torna-se, então, imprescindível que sejam educados “(...) os humanos infantis, porque embora sejam, como todos, essencialmente bons, o mundo é mau e os tenta com seus perversos exemplos e corrupção crescente” (2002, 147). Recebemos estes pequenos com a condição de mostrar-lhes o que é devido, e faz-se preciso educá-los a fim de que cresçam e se tornem homens de valor, que prosperem em juízo e alcancem o estatuto de “verdadeiros homens, isto é, criaturas racionais”(2002, 147).

Com os seus corpos menores que os nossos, porém, num belo dia as crianças fogem de casa. Saltam da janela, furam a grade do portão, negociam com uma caixa de milagres, fogem de casa. (Fique claro, elas sempre fogem de casa: as crianças são seres que habitam as calçadas; nos pátios, elas pulam os muros, sabem reparar bem nas pedras e lançam sobre elas certos encantamentos chamando-as “ovo choco”, “amarelinha”, “fita”, “corre-cutia”, ...). Não é que elas fiquem ressentidas, todos nós tivemos de aprender as lições de respeito, e elas têm sido necessárias para se sobreviver. As crianças também o farão, até que seja possível um outro momento.

As crianças fogem sempre porque elas não habitam a mesma morada predileta dos adultos, pois nada mesmo, “nada é mais desolador que o silêncio absoluto dessas jovens bocas e o semi-silêncio de seus olhos ternos, reflexos de uma inteligência não completamente desenvolvida”²⁰. Na beirada da frente desta casa, é aí que a criança espera; porque não é

capaz de pronunciar algo de si mesmo, a criança não pertence plenamente à “casa da linguagem” (Jódar e Gómez: 2002, 37), onde a aguardamos. Até que possa juntar-se a nós, ficará lá fora, numa espécie de castigo espontâneo, quando receberá créditos tais que a possibilitarão ingressar no mundo adulto. Um mundo adulto é aquele assentado na lógica da linguagem, que é boa e justa e correta por direito, como a criou e nos mostrou o primeiro Homem. Como as crianças respondem muitas coisas erradas, como elas falam pela metade, é por isso que elas esperam lá fora.

Do que é feito aquilo que se sabe dizer acerca da criança? Diz-se que as crianças precisam de pai e mãe, que é saudável ter um animal de estimação, por quem ela aprende a ser responsável, que as crianças gostam bastante de coisas coloridas, e com bichinhos e formas mimosas estampadas, e que se deixar, elas só comem porcarias. Curiosa esta relação que é investida, pois já que a criança não é capaz de dizer de si mesma, e mesmo aquelas que já atingiram um certa idade em que bem poderiam reivindicar suas vontades, mesmo estas não recebem credibilidade, porque afinal são crianças, então há toda uma legião de gente que é mobilizada para os seus cuidados, seja para intuir, traduzir, orientar ou decidir o que se tem para a criança hoje, de sempre, e sempre.

E tudo aquilo, enfim, que é dito em lugar das crianças, que é feito para elas, é realizado com zelo pelos seus cuidadores, por aqueles que se colocam em situação de poder dizer das suas necessidades; no entanto, que pode saber alguém mais que de si mesmo, que é a medida do que sabe? Um saber é capaz de circunscrever as coisas que desconhece porque diz que há coisas que desconhece? Estas coisas que considera que desconhece, acaso estão contidas, postas todas dentro do saco único onde este saber diz guardar bem que sabe que desconhece?

Parece que o que é desconhecido fica mensurado sob a tutela do conhecido. Então, se é assim como está parecendo ser, procede-se de forma que tudo permaneça mais ou menos como está, mais ou menos prefixado, pois mesmo sobre o desconhecido, é passível de se saber que espaço ocupará quando chegar; justamente porque se tem a capacidade de sabê-lo,

saber que virá, que desejará ocupar algo em torno desta zona, que quererá sentar aqui, ao meu lado. Procede-se assim: “Aquilo que ainda nos resiste justifica nosso poder e o de forma alguma questiona” (Larrosa: 1998, 231). E com a criança, sugere ser algo assim também, pois sua presença ultrapassa um “qualquer” em que se empreenda querer dizer, restringindo a ela.

Mas porque, como isso, porque o não poder dizer de uma criança? É que quando se diz da criança, não é referente a ela, não a ela de fato, mas a tudo aquilo que pretende chegar nela mas que rebate e volta. A uma criança nunca se chega por “(...) sua absoluta heterogeneidade em relação a nós e ao nosso mundo, sua absoluta diferença” (Larrosa: 1998, 233). E é talvez aqui que podemos encontrar, como expõe Larrosa (1998, 233), “(...) como a alteridade da infância nos leva a uma região em que não comandam as medidas do nosso saber e do nosso poder”.

Pois sendo uma criança a encarnação de uma diferença pura, tudo aquilo que preparamos para ela, por melhor bom grado com que ela possa receber, não é bem o que lhe serve; nesta solidária relação, a criança nos dá ocasião de considerar que os saberes acerca da sua natureza, nunca são aqueles que sabemos, “(...) é o outro dos nossos saberes” (Larrosa: 1998, 232), e que no entanto traz consigo “uma verdade à qual devemos nos colocar à disposição de escutar”.

Devir é um processo. Quem devém não está buscando um fim definido, pretendido, prefixado; quem devém não está buscando nada, nem sabe que devém, nem sabe onde vai dar. Devir é ingressar em certas zonas de indiscernibilidade em que se experimenta “a alteridade da forma do ser Homem” (Jódar e Gómez: 2002, 35). É que o “homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização” (Deleuze e Guattari: 1997, 11).

Quem devém criança, por exemplo, aproxima-se com tal urgência de uma freqüência

onde se vibra “criança” que já não pode ser distinguido de uma criança. E mesmo as crianças têm de ingressar nesta zona de irradiação própria onde vibra a alteridade criança, em suas ondas de captação, ondas de penetração.

12.2 Do que pode ser feita uma criança?

Uma criança acontece à presença de um nascimento. Um nascimento irrompe no cotidiano, desestabiliza a ordem que programava e regia aquela vida, e faz com que aquelas pessoas que no seu evento se achem envolvidas, sejam mobilizadas no seu passar. O seu acontecimento imprime a ocasião de uma transformação; mas não que a gente se prepare para a mudança: desta, trata-se da mudança conhecida, já sabida, prefixada, daquela que faz parte de um tradicional modo de permitir-se viver. Um acontecimento, um devir, o devir-criança e seu nascimento não estão acomodados num viver que barganha os favores merecidos pelo sacrifício de todas as frustrações, prostrações e ressentimentos investidos.

Um devir-criança chega e faz precipitar estas formas velhas; porque é capaz de pular, de saltar sobre certos episódios tristes de condição humana, puxa pela ponta de um certo compasso e vai traçando atalhos, abrindo picadas; crianças são guardiãs de caminhos possíveis.

O devir-criança poderia ser pensado funcionando como um carro abre-alas: ele vem varrendo as ruas, movendo com seus sons e danças singulares o grupo que o sucede; e como este vem atrás, não consegue ir vendo muito bem por onde o guiam; daí, ocorre que este carro abre-alas é capaz de conduzir por itinerários que outros jamais teriam ousado seguir, podendo ser assim possível de se pensar, de se fazer, de se mover coisas novas. O devir-criança, porque é a ponta de desterritorialização, porque aponta para a precipitação da experiência, faz mover toda aquela enfadonha carga que só nos entristece a passagem.

A criança que se intromete naquilo que fazemos é condição de outras possibilidades para o que fazemos, porque “a direção do seu dedo apontando” sugere outros modos possíveis

de experimentar isto que fazemos:

(...) A Criança Eterna acompanha-me sempre.
A direção do meu olhar é o seu dedo apontando.
(...) Damos-nos tão bem um com o outro
Na companhia de tudo
Que nunca pensamos um no outro,
Mas vivemos juntos e dois
Com um acordo íntimo
Como a mão direita e a esquerda. (...)
(Caeiro: 2001, 211)

Uma criança, trata-se da pura novidade. Uma criança irrompe nas instâncias ordinárias, uma criança suplanta o que lá estava; "(...) instante da absoluta descontinuidade, da possibilidade enigmática de que algo que não sabemos e que não nos pertence inaugure um novo início (...) aquilo que irrompe toda a cronologia" (Larrosa: 1998, 234).

Faz-se então possível pretender circunscrever certas características de um devir-criança, na medida em que, pensando nas qualidades até então consideradas, acaba-se por ocasionar uma espécie de composto, malha frágil e perene, mas que pode deixar pistas importantes para seguir e perseguir por onde sugere.

Assim, Deleuze e Guattari (1997) nos dizem que as crianças vivem intensamente. Para viver intensamente uma criança apontaria, talvez, que fosse necessário esquecer os guias turísticos; nada de itinerários tidos como os mais vendidos, os preferidos pela maioria, pontos que não se deve passar sem conhecer; a unanimidade é burra, afirmou Bertold Brecht. Uma criança talvez mostrasse que um itinerário jamais é passível de ser percorrido uma segunda vez, por que a cada vez é um novo trajeto que se dá, que é investido. Mas como? Atravessar a rua e ir até à padaria, desde aquele ponto em que uma moça se situava até aquele destino, não é sempre o mesmo? Uma criança talvez mostrasse que se aquela moça realizar este trajeto por quatro vezes, a cada uma das ocasiões nem mesmo a moça será a mesma. Seria uma questão de afecto, de intensidade.

A intensidade puxa, conduz partículas de uma moça agora, que por alguma sensibilidade pululam, e como para um derramamento de algo, faz precipitar efeitos que agora estavam disponíveis, ou que vibraram nesta ocasião, e que para uma outra vez não acontece do mesmo modo, pois será outro modo então. A intensidade elencaria, na voracidade de um seu derramamento, aquilo que acontece e mais precisamente nas coisas que acontece, e que figuraria como o seu trajeto, um seu caminho composto, sua extensão.

Assim, "(...) a ocupação do espaço da criança é um estar no mundo sem medida" (Jódar e Gómez: 2002, 39). Os percursos investidos, constituem-se como mapas que "já não têm a função de comemorar, mas de mobilizar (...) torna sensíveis (...) forças ordinariamente imperceptíveis" (2002, 39). Viver e pensar cartograficamente: o mundo sob a forma de mapas.

Uma criança tem a capacidade de ser levada, alavancada pelas coisas que lhe chegam; está sempre naquilo que lhe sucede, não se afasta, não se separa, não se destaca e distancia. Ela vai sendo conduzida pelo bailado inesperado mas sempre ritmado dos eventos, e ela nem se precipita, pois é a mestra da passagem, a sua medida é na própria passagem, ela tem toda a majestade. E é esta sua passagem feita de intensidades que constitui um mapa, composição inusitada das velocidades dos afectos que o percorrem, composição efêmera dos afectos que o sustentam.

A língua que uma criança fala: porque é que não a entendemos? É que as crianças não são capazes de falar bem as palavras, de articular primorosamente o seu significado do modo como nós, adultos, apreciamos tanto. No entanto, é curioso, as crianças estão sempre balbuciando certos "sons"; sons de uma vontade que não identificamos como a nossa, língua que não encontra receptividade para aquela que baforamos quando emitimos nossos preceitos, nossos sons-valores sabidos.

E será que as crianças se entendem entre si? Afinal, são crianças, todas juntas,

justamente porque têm de aprender a falar direito; então, será que ao menos entre si elas alcançam alguma coerência? Mas, ainda, será mesmo este o ponto, será que as crianças se importam, assim como nós adultos nos importamos, em ser bem interpretadas? A sua língua articula compreensões, significações? O que se ouve quando balbucia a criança?

Uma criança sabe da contingência das relações; compreende que uma língua não está feita da completa coleção de palavras que se toma por herança, mas num uso genuíno que opera nestes componentes, e que a partir de um exercício seu que conjuga “conectar e desconectar, bifurcar e unir (...) Resultante de uma partição, com seus deslocamentos, choques e encontros” (Jódar e Gómez: 2002, 40), uma criança aponta para a necessidade incansável de “pensar a riqueza das relações” (2002, 40).

Como uma criança sabe que uma palavra acontece, que se fala, que se escreve a partir de um movimento que é nunca ainda feito se nele não se investir, sempre por ser efetuado, ainda, a toda e a cada vez por fazer, seu uso ensina que as palavras não estão prontas; as palavras num dicionário, elas não existem!! (quem fala num dicionário? Estas palavras falam do quê?). Um uso de criança, uma criança quando balbucia está continuamente criando palavras novas (ou seriam palavras-chaves?!).

E neste seu modo de proceder, este seu “movimento que arrasta a língua”, constitui “um uso menor (...) no qual a língua trabalha sobre si mesma, liberando uma língua estrangeira e desconhecida” (Jódar e Gómez: 2002, 41).

12.3 O que dizem as crianças?

“A criança diz continuamente o que faz ou o que trata de fazer: explorar alguns meios, mediante trajetos dinâmicos, e estabelecer o mapa correspondente” (Deleuze: 1997, 73). A sua língua narra, conta, afecta. A sua língua faz acontecer. O seu uso implica numa capacidade de estar exposto, capacidade de merecer o que acontece, capacidade de ser afetado no/pelo aqui

e agora, capacidade de durar enquanto dura; não se assistir, não contornar, não controlar e conduzir, não ter cura.

Uma língua menor move afectos insuspeitados pela língua maior. A língua maior está bem certa de si, e só consegue falar de si mesma. Está sempre a repetir ou repetir as mesmas coisas, nenhuma novidade, tudo aquilo que todo o mundo já sabe e diz do mesmo jeito. Uma língua menor é um Saci Pererê das línguas maiores; com seu pé-de-vento origina um "(...) movimento que está sempre no discurso, mas que não se deixa escrever na escrita, que escapa à formalização"(Jódar e Gómez: 2002, 41).

Assim procede um uso minoritário: "enervando os órgãos da língua" (2002, 40), vai desestabilizando as formas do falar, possibilitando a origem de outras línguas na velha língua, originando um outro uso antes insuspeitado, uma outra maneira de dizer, de fazer o que se faz, o que talvez implique, também, que se faça presente um outro leitor, um que não pretenda investir nas fórmulas sabidas, mas que não sabendo ler, permite-se exposto diante do que desconhece. E é mesmo este movimento que o devir-criança da linguagem, e que uma criança mesma efetua no seu uso, que permitem continuar animando, que permite que continuemos a produzir sentido nos modos em que investimos, pois "não há aprender a ler e escrever sem devir-criança, estrangeiro à própria língua" (2002, 41).

12.4 (...) vós infantes,

Que inda não tendes cura

De ter cura²¹

A infância é uma criação, uma invenção. A infância foi inventada pelo adulto, a fim de que lhe faça companhia. A infância foi criada para que o sujeito adulto não esqueça quem ele é. O infantil, por sua vez situado mais especialmente num rosto de criança - mas também em toda a estatura e em toda a debilidade que caracterizam a idade da infância -, tem no adulto o seu

único referencial em ser para a sua existência, para o seu “futuro”, que é o modelo que lhe tem sido inspirado a reproduzir e a se parecer e a ter vontade de querer ser, “(...) o infantil amarra o nó de sua servidão imaginária, fantasiando tal identidade ortopédica de unidade plena. Por meio da imagem e da palavra adultas, conquista a sua identidade e a assume como própria, dizendo: ‘Onde o Grande era, Eu-Pequeno hei de vir’ (Corazza: 2002, 199).

O exercício em que se empreende o mundo adulto tem consistido em procurar manter o controle e a produção de mais e mais práticas de infantilização, de mais infância. O sujeito adulto precisa do referencial infantil constantemente, que afirma, para sempre, a soberania da sua adultez:

Olhando os infantis, os adultos se afirmam como a Mesmidade, a quem todas as outridades devem assemelhar-se. É por isso que precisam dos infantis: para acessar a si mesmos, pelo enigma do que são e do que não são; para conhecer melhor, por contraste, a sua essência; para determinar e fixar o perfil de sua normalidade. (...) Quando o Grande vê o Pequeno Polimorfo não tem dúvida alguma sobre a própria grandeza e univocidade da sua adultez. Quando reconhece a dependência infantil, não questiona a supremacia de sua autonomia e livre-arbítrio. Quando constata a irracionalidade do infantil, não duvida da justeza de sua Razão. Quando escuta o balucio da linguagem minoritária, comprova a maioridade da sua. (Corazza: 2002, 200)

O erro da criança apenas tem utilidade porque há o acerto do adulto, que sobre este “quê” errado afirma e alicerça a garantia do seu acerto; no entanto, o modo de proceder daqueles que cresceram constitui-se numa maneira de fazer, tal qual a tentativa da criança assim o é, também, outra maneira potencial, dentre tantas outras ainda por inventar, por empreender:

A criança que pensa em fadas e acredita nas fadas
Age como um deus doente, mas como um deus.
Porque embora afirme que existe o que não existe
Sabe como é que as cousas existem, que é existindo,
Sabe que existir existe e não se explica,
Sabe que não há razão nenhuma para nada existir,
Sabe que ser é estar em um ponto
Só não sabe que o pensamento não é um ponto qualquer.
(Alberto Caeiro. In: Pessoa: 2002, 239)

A economia da produção de práticas que sejam capazes de garantir que adultos e crianças possam continuar, vivendo e reproduzindo esta maneira de se conceber, fixa identidades, significa-os enquanto sujeitos, modula-os no estrato da significância. Ocorre, no entanto, que o modelo infantil tem devorado algumas das investidas do modo adulto de infantilizar.

O infantil, de tanto que foi bombardeado e suprimido pelo sujeito adulto, “colou” (Corazza: 2002, 202) nesta identidade, que é tudo o que ele quer ser. Tão próximo, o adulto já não consegue identificar de quem se trata, – “o que é mesmo este pequeno que se parece tanto comigo?”; o infantil devorou algumas formas adultas e vem se lançando em movimentos outros que já ultrapassaram o que podia ser medido. O modelo adulto já não tem podido suportar o que seja o infantil.

Corazza visualiza nos movimentos da experiência de infância contemporânea as curiosas figuras de El Niño e La Niña; estas crianças situam-se como significantes dos percursos, os caminhos possíveis assinaláveis da infância de agora. Elas têm avançando adiante, em sentidos que ninguém tem sabido muito bem prever; rebeldes, assinalam um outro momento, de rupturas com a hegemonia de desde o modelo empreendido pelo primeiro Homem, que imprimiu no infantil e no adulto a sua justeza, a justeza do seu ideal, e que faz(ia) medir para a criança o modelo adulto como seu referencial:

Los Niños são os significantes do que é infantil, hoje. São eles que demarcam a fratura de nossa infantilidade, rompem a prisão do reflexo adulto, cortam o modo moderno de ser infantil. (...) Seus furores e flagelos entram em nossos conhecimentos, ainda não tornados razoáveis, científicos, estudáveis, analisáveis, vigiáveis, puníveis. (Corazza: 2002, 202)

El Niño e La Niña são dois irmãos e duas faces de um mesmo acontecimento. Eles assinalam um desligamento com a subjetivação incessante de infantil que o adulto imprime à criança; eles estão criando toda uma maneira de acontecer que não tem podido ser acompanhada e conhecida e controlada pelo adulto:

Quando uma minoria cria para si modelos, é porque quer tornar-se majoritária, e sem dúvida isso é inevitável para sua sobrevivência ou salvação. Mas sua potência provém do que ela soube criar, e que passará mais ou menos para o modelo, sem dele depender. (Deleuze: 1992, 214)

É neste fluxo que se está empreendendo este estudo: o movimento da experiência de infância contemporânea, o *devir-criança* da infância contemporânea, mexendo com as formas do fazer cotidiano, com os seus modos acostumados; abrindo, rompendo, viabilizando aquilo que está por vir.

Esta criança mostra, por exemplo, que um adulto se olha e só pode ser capaz de enxergar-se a si próprio, de num lance do seu olhar apenas ser capaz de procurar o próprio reflexo, aquele que formaliza a sua fisionomia, de estar em contato com aquilo que serve continuamente para que ele possa ser capaz de reconhecer-se, de saber quem ele é. O infantil é mais um desses referenciais para o mundo adulto; olhando para uma criança um adulto contempla o que considera ser o seu passado e promete o seu futuro, tempo que lhe garante a eternidade para os seus dias: "(...) inventaram a subjetividade infantil, nela depositam uma fonte inesgotável de sua verdade" (Corazza: 2002, 199).

O infantil que é produzido e reproduzido incessantemente nas relações; ele vai estar operando justamente onde as feitura sabidas, exercidas e tidas como exeqüíveis sejam passíveis de captura, que é controlada ao fazer ou não corresponder à forma Homem de viver a verdade. Assim, o infantil não está só na criança humana, mas fundamentalmente nas relações, todas e quaisquer relações, onde esta identidade opera, promovendo a correspondência entre as formas fixadas no ideal de um Sujeito da Verdade. A infantilização não faz pensar, ela faz corresponder às formas do ser Homem, ela faz garantir a sua hegemonia.

O infantil é uma minoria, uma subjetividade inventada, identidade organizada e organizadora, o infantil, a infantilidade é normatizadora, é linguagem de uma maioria. Quem usa esta linguagem? O adulto, que a inventou e se serve dela para garantir a sua, que ele quer conservar até o fim dos tempos. Uma criança é minoria. Então, a criança poderia ser capaz de provocar uma espécie de "ruptura", ao criar para si novos modelos, a fim de tornar-se, por sua vez, majoritária, para talvez sobreviver ao modelo adulto vigente há tanto. Então, perguntar pela criança contemporânea, implica perguntar não somente pelo seu modo peculiar de fazer como faz, mas em perguntar, em interessar-se pelos caminhos que elas vêm trazendo, por esses "modelos" outros possíveis que elas seriam capazes de apontar, pela possibilidade de viver de um outro modo, sob outro entendimento, de experimentar outras leis.

Intermezzo XIII

Aqui, lembrei-me do ator, aquele habitante de Cronos que se dedica a fazer ações inúteis no teatro. Pensei que, afinal, ele não é o único que investe num tipo de atividade que não produz bens materiais, que é o mais importante para a vida em Cronos; as crianças também, pois que elas não são capazes de produzir as idéias engenhosas, então, elas investem em ações de brincar. Assim, porque isso também se me mostrou curioso, quis saber mais sobre o que suas ações inúteis teriam a ver, uma com a outra.

13 UM USO DE ATOR SE ASSEMELHA MUITO A UM USO DE CRIANÇA

- Não se envergonham? Se eu trouxesse aqui uma dúzia de crianças e lhes dissesse que esta era a sua nova casa, vocês veriam faiscar as suas imaginações. As suas brincadeiras seriam para valer. Será que não as podem imitar?
- Isto é fácil de dizer – queixou-se Paulo. Mas nós não somos crianças. Nelas, a vontade de brincar é natural; em nós, tem de ser forçada.
- Naturalmente – respondeu o Diretor – se não querem ou então não podem acender uma centelha dentro de vocês, não tenho mais nada a dizer. Todo aquele que é deveras um artista, deseja criar em seu íntimo uma outra vida, mais profunda, mais interessante, do que aquela que realmente o cerca. (Stanislavski: 1982, 71)

Um ator é alguém que deseja muito tudo aquilo que lhe acontece. Um ator é alguém que, quando se torna cativo de algo, quer muito viver este cativo, e não o deixa sair, não permite que dele se aparte sem antes extrair, cativo, os efeitos que este encontro lhe proporciona, os efeitos que este cativo lhe permite sentir.

Um ator sabe que estar cativo de algo é motivo para uma grande alegria, pois é a

chance que tem de reinar por nada: “Meu reino por um cavalo!”²², ele implora, e é capaz de encontrar sua felicidade “no padecimento que sua paixão lhe proporciona” (Larrosa: 2002, 26), porque é nesta oportunidade que se extrai da vida seu quinhão de esplendor. Um ator procede assim: sabendo que os efeitos são oriundos de causas, e que as causas estão nas qualidades físicas dos corpos, um ator usa o seu próprio corpo para atrair, para merecer, como conseqüência, que o efeito se dê na sua carne. Ele se coloca numa atitude pré-individual, o que implica deixar de lado seu Eu pessoal, e expõe sua fragilidade de humano, e aguarda, vulnerável, que algo lhe encontre.

Além disso, o seu uso, que investe no próprio corpo como causa, no entanto, não prevê qual será o efeito; apenas que este se dará nele mesmo, podendo ser qualquer efeito. É que um ator não está preocupado em julgar o que lhe acontece. Ocorre mesmo, e ele o sabe, que quando deseja aquilo que acontece, se quer “como” e “onde” acontece. O esplendor das coisas que sucedem, dos efeitos que se desdobram num estado de coisas, jamais deve ser empreendido como “o determinado” fim buscado, especificado como “aquele certo” ou pretendido, pois isto seria não compreender que não há acontecimentos bons e outros ruins; uma preocupação grosseira e que, por fim, acarretaria em não vivê-lo, pois seria estar velado, incapaz de aceitar o que experimenta.

Querer e aceitar o que acontece está implicado em apresentar-se exposto na experiência:

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a ‘o-posição’ (nossa maneira de opormos), nem a ‘imposição’ (nossa maneira de impormos), nem a ‘proposição’ (nossa maneira de propormos), mas a ‘exposição’, nossa maneira de ‘ex-pormos’, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. (Larrosa: 2002, 25)

Um *uso de criança* se parece com um *uso de ator*, pois seus investimentos também querem aquilo que acontece. Um uso de criança não está preocupado em selecionar, em apontar o erro, em determinar o que seja uma besteira, e mesmo quando a encontra, está disposto a rir dela, a rir com ela; não se aborrece, não se ressentente, mas sabe aproveitar sua presença, “brinca” com o que lhe acontece, e assim merece o que lhe passa: “Somente o sujeito da experiência está (...) aberto à sua própria transformação” (2002, 24). Um *uso de criança* sabe reinar sobre os próprios acontecimentos.

Por que motivo tentar aproximar as experiências de um ator e de uma criança? Não somente porque elas me parecem similares nos seus procedimentos, pois situam-se na urgência e no desejo do que lhes acontece; é para ver o que elas têm em comum; para ver o que é próprio de cada uma; e para ver como uma pode mexer na outra; e será para perguntar “como”, de que maneira, pode uma criança usar a experiência do teatro e como será um teatro guiado pela experiência de uma criança.

Vejamos: uma criança não precisa procurar o que lhe acontece, pois justamente na criança encontramos uma forma de proceder que não se dissocia da experiência em que é gerada; um ator, por sua vez, é aquele que descobriu como ocasionar acontecimentos no seu próprio corpo, tendo desenvolvido um uso que lhe é também próprio. Então, uma criança não precisaria ir buscar o que lhe acontece, pois o *devir-criança* está já em toda a precipitação daquilo que faz mover uma ocorrência; já um ator precisa se lançar num lugar seu conhecido, num “vazio” de onde “engendra a energia e liga-se ao infinito” (Gil: 2001, 17). Essas duas possibilidades de experiência chegam, então, ao *acontecimento*, com a necessária distinção de que um uso de criança é *acontecimento* e um uso de ator promove a ocasião que é capaz de fazer ocorrer um *acontecimento*.

Correr o risco da criação é justamente estar em companhia de uma criança, da criança do *devir-criança*. O uso que um ator faz na experiência em que se lança está potencialmente acompanhado de um *devir-criança* como seu guia, companhia inerente, aliás, a tudo o que ele faz.

“O exercício da desformalização: é isso que é próprio da criança” (Jódar e Gómez: 2002, 38): assim, verificar o *devir-criança* guiando a experiência do encontro teatral, ou seja, como, através de que procedimentos, a criança do *devir-criança* pode se valer da experiência que tem ocasião no encontro do teatro; como esta criança usaria a experiência de um espetáculo, a fim de que ela auxilie, apontando para ocorrências outras, mostrando, ocasionando pensar caminhos possíveis para um outro teatro possível.

Para encarnar os próprios acontecimentos um ator procura “fazer corresponder o mínimo de tempo desempenhável no instante ao máximo de tempo pensável segundo o Aion” (Deleuze: 2000, 150). A carne-organismo, a carne-estrato, sedimento, fica no instante Cronos, enquanto um outro corpo é gerado numa feitura tal que prescinde de órgãos; este corpo faz-se de composição entre passado-futuro como um tempo possível, pensável segundo Aion. Se um ator encarna os próprios acontecimentos, em que consiste este seu exercício, como ele procede? Do que é feita esta sua carne, a carne que encarna, que expõe em exercício? Se ele encarna seus próprios acontecimentos, o que pode a carne dele que outras, que não encarnam, não podem?

“Sendo totalmente dependente das sensações do corpo, a criança não tem condições de pensar, a não ser através de idéias confusas” (Corazza: 2002, 178). No uso que uma criança e um ator fazem das suas experiências, do que podem ser feitas as carnes que encarnam os acontecimentos que lhes são próprios? Do que pode ser feito o seu aprendizado?

Um uso de ator poderia ser pensado estando para um uso de criança, também a partir da maneira como ambos aproveitam a intensidade e a extensão dos seus “caminhos sem memória” (Deleuze: 1997, 76), enfim, dos materiais que compõem com eles os corpos possíveis na experiência.

De acordo com Jódar e Gómez (2002, 38), “Assim como os órgãos sensoriais só podem perceber diferenças, o mapa da infância só traça variações contínuas”. Ocorreria que os fluxos de intensidades e os respectivos trajetos que deles vão se compondo, efetuam-se como que desenhando, riscando uma configuração feita de materiais diversos que se distinguem, compondo gráficos “que expressam o índice e a densidade da ocupação” (2002, 38). A percepção dos fatos se daria “pela recepção de uma novidade relativa, pela marca de uma diferença, isto é, pela criação de um contraste, de uma descontinuidade ou de uma variação” (Bateson, 1993, apud Jódar e Gómez, 2002).

Se o uso em que um ator investe, procede por duplicar a causalidade física, a fim de se apropriar dos efeitos que virão por herança, e assim faz corresponder um menor instante em Cronos (causa) a um maior tempo pensável em Aion (efeito), poderíamos considerar que seu uso aproveitaria as causas físicas para fazer render efeitos incorporais. Um uso de ator saberia como proceder de forma a promover uma variação nos efeitos obtidos? A repetição em que um ator se empreende é feita de quê? Então, como um ator faz para duplicar o que lhe surge como causa física, como procede, qual sua técnica?

O que tenho pensado até então, pode ser assim situado: primeiramente, um ator se instalaria num seu “vazio” impessoal; depois, talvez procedesse como faz um carrapato, assim:

(...) atraído pela luz, ergue-se até a ponta de um galho; sensível ao odor de um mamífero, deixa-se cair quando passa um mamífero sob o galho; esconde-se sob sua pele, num lugar o menos peludo possível. Três afectos e é tudo. Durante o resto do tempo, o carrapato dorme, às vezes por anos, indiferente a tudo o que se passa na floresta imensa. (Deleuze e Guattari: 1997, 42-43)

Um uso de ator pode ser considerado como composto por percursos afectivos, jogo de afecção entre um ator e um espectador, que só existem solidariamente, expostos à experiência. Quando um ator encarna os próprios acontecimentos? Quando, diante do espectador, por quem se sente responsável encontra-se em ocasião e é afectado. Esse afecto o impele a fluxos outros e ele aceita e flui nesta ocorrência.

Estes afectos que movimentam, que dão constituição ao encontro possível do teatro, sempre potenciais – pois a cada ocasião, fluxos urgentes das presenças que conjuga –, poderiam também ser percebidos como, justamente, dependentes dos elementos participantes, dos materiais fornecidos pelo mundo, pois que a cada ocorrência compõem uma configuração possível, proveniente destes “materiais do mundo”: Um *uso de criança* apenas se vale dos materiais do mundo. “Mapear o mundo com as intensidades do mundo. É esse o andar com os pés na terra da criança” (Jódar e Gómez: 2002, 38). Assim, também para um *uso de ator*, insistir em fazer perceber que os materiais são fornecidos pelo mundo, porque o teatro que é edifício

mútuo, monumento solidário, só pode ser levantado a partir de um encontro, que vai estar conjugando os materiais efêmeros que ocorrem naquela instância.

O devir-criança e o uso por onde um ator procede na sua experiência poderiam ser estreitados: um ator deseja o que lhe acontece; sua técnica permite-lhe encarnar o que se passa e ocorrer nesta efetuação; a ação dramática como a atitude de medir as misturas e as “impede de transbordar” (Deleuze: 2000, 150), de ser a *quase-causa* (2000, 149) do que lhe acontece. Uma criança está no que acontece; uma criança dura no que acontece; uma criança compõe seu dia com o que lhe acontece.

Ambos compõem seus percursos com um humor muito peculiar; um ator, o comediante dos próprios acontecimentos, para impedir que as misturas transbordem tem de proceder como que “seleccionando” o que surge, fazendo render o que, digamos, há de melhor: “O humor é inseparável de uma força seletiva: no que acontece, (acidente) ele seleciona o acontecimento puro” (2000, 153). Uma criança procede por afectos: vai estar onde os afectos a levarem.

Correndo o risco do que lhe acontece, um ator está exposto ao “erro” na sua experiência; esta margem de erro, mais um elemento do jogo que joga, não é a imagem negativa para o acerto, mas um perímetro perigoso que percorre o seu uso, e que ocasiona ao ator incorrer no risco de ser surpeendido por certas potencialidades minoritárias. Uma criança é aquela que fala nas línguas das minorias.

Intermezzo XIV

As ações inúteis que uma criança sabe investir, de longe, têm muito a ensinar aos atores e seu singelo, mas suado, procedimento de ação. Também eu, esta que lhes relata esses episódios, tenho aprendido muito com elas. Posso já, de antemão, escrever que o meu primeiro aprendizado com crianças foi um de medo. Com um pouco de tempo cedido em Cronos, que pode medir algumas boas horas de brincadeiras jogando, por exemplo, o Jogo do Anjo, e com um alguns persistentes instantes em Aion que, por fim, envolveu-nos derradeiramente num amor, posso escrever que foi com uma criança que aprendi uma incompartilhável sensação afectiva a que estou valorando como *respeito*. E se pode haver criação em mundos, é que há crianças que estão aprendendo a falar.

14 O DEVIR-CRIANÇA E A ARTE

Receber os que chegam; “(...) empenhar em inventar, de A a Z, diferentes modos de vida com os atuais 400 milhões de crianças do mundo” (Corazza: 2002, 203). Escrevo sobre a criança, sobre a infância, e escrevo também sobre a criação: para a respeito de, para de algum jeito, e sob algum aspecto, estar vivo, sentir, vibrar, de alto a baixo, aqui e agora; e nesta tentativa, estar sempre a refazer.

É uma impressão, uma sensação de responsabilidade que em mim cabe agora, que me preenche; não sei bem como escrever isto que me impressiona, mas, de repente, vai parecendo-

se com uma aurora, como se estas idéias que tenho elaborado, ao irem tomando corpo de possível pesquisa, sinceramente fossem capazes de arrancar meus pés do estável chão que piso cotidianamente; de me nutrir de perplexidade, de me afetar, afetar a minha constante apatia, minha presença acostuada em/de ser.

As crianças me fazem sentir medo, parecido com o medo de ser ridículo. E também, ter de ficar explicando coisas que elas perguntam, também é chato, porque elas fazem, para o meu ouvido, perguntar muitas coisas ao mesmo tempo, e fazem ficar tonto (a língua das minorias!). Mas também uma criança, que pode ser esta minha pesquisa, me chegou, e me tem feito companhia, e percebo que este meu receio das crianças é aquele que pensa que as enxerga e as compreende, e as encerra num único olhar; que se disponibiliza a agradá-las num sorriso amarelo, um sorriso que acena para a criança em que também estou, incapaz e pequenina e espremida, que é como aprendi a mantê-la.

A criança que está na companhia de tudo “é esta minha cotidiana vida de poeta”, como escreveu Pessoa (2002); e ela precipita também este sentimento de responsabilidade que para redigir isto, sinto; porque chegou um momento em que, para falar das coisas que me movem, não posso deixar de encará-la, de olhar para a virulência destes querereres que me acompanham, de perceber-me conseqüente, em mim mesma e junto e sem cisão, em todo um porvir daquilo em que me insiro de modo indissolúvel. (Perceber-se conseqüente está implicando em merecer o que pode vir por efeito, e agora fico surpreendida com este meu obstinado exercício de pesquisa, que me pega).

E tenho a sensação, e brinco que estou encarando uma criança. E porque me faz ter esta necessidade, então pergunto para ela “e agora, ... o que vamos fazer agora?!” (mas também persiste uma outra pergunta, “o que tu queres fazer agora?”, pergunta mal intencionada, como se eu fosse a tia velha de alguém, e que tem de passar alguma tarde de lazer com aquela pequena, para a qual só quero ver que gosta de mimos e paisagens leves). Mas eu pergunto

para ela “que fazer agora?!”, e ela não responde, apenas me encara com um olhar pleno de possibilidades, como se estivesse cheia de idéias; me faz sentir que estas idéias apontam para uma companhia, parece que sinalizam, “Bem, vamos juntas!”; e eu não me sinto mais tendo de responder por ela, mas com ela, como se ela me cuidasse também, como se não devêssemos nada uma para a outra, mas optássemos por andar juntas e sós e tudo muito, muito simples.

Então, eu não fico afoita pensando que tenho de lhe ensinar algo; quando penso numa sua “educação”, nas coisas que ela teria de dever saber, parece que ela não tem de saber absolutamente nada; mas que ela pode querer saber, e então, talvez, eu tivesse algumas coisas para contar, e ela me pediria para fazê-lo de forma inspirada. Como assim, “inspirada”? É que as coisas que a gente faz não conseguem atuar, mover, fazer ter vontade, se não lhe imprimirmos afectos, que é uma espécie de vontade incorruptível, que não se pode burlar. Se eu lhe falasse do teatro, por exemplo, eu lhe diria que mesmo os atores não são capazes de burlar os tais afectos, mas que, para poderem conviver com eles a ponto de fazerem deles material para o seu trabalho, os atores dedicam-se a fazer variados e numerosos exercícios técnicos, e compõem com os seus corpos e os dos espectadores uma espécie de terceiro corpo, cuja presença tem o aspecto de um monumento; e eu diria a esta minha criança que lhe chamam de teatro e também de arte; e que, então, a arte é uma maneira de pensar e fazer nascer coisas no mundo.

Esta criança, esta que me está acompanhando, olha-me muito calmamente, apesar de eu ter feito um certo esforço para lhe explicar estas coisas; ela parece aceitar de bom grado tudo o que fui capaz de lhe dizer, mas além disso, ela me parece ter merecido muito além do que fui capaz de lhe dizer. Ela me olha e diz, “Sim, os nascimentos, as novidades...”, e eu vou acrescentando na freqüência do pensar que a sua companhia me faz, sim, os percursos, como crustáceos que se movem sob a vasta planície de areia de uma praia, que vão desenhando, que vão deslizando caminhos simultâneos de passagens, cada um, um tão-somente, cada qual movido por forças tectônicas de vontades.

E eu vou compreendendo que a arte e a criança, assim me pareceu, nutrem um afeto bastante intenso e demorado uma pela outra; a criança puxa o rabo da arte e a arte vira bumba meu boi; a arte é a terreira de São Cosme e Damião.

Uma criança me provoca pensar na possibilidade de uma arte que não se guie por datas, episódios, verdades comemorativas; a criança está sentada sobre um piso de terra, de solo batido, e uma grama, e umas cores das coisas têm um tom primário que ilumina radiante e quase artificial e me faz pensar, “e se uma arte possível fosse apenas constituída das cores que vibram o pátio!?”; uma arte-cartografia, como pensou Deleuze, e considero aqui, uma arte que, a partir de um seu devir-criança, se utilize da matéria do mundo para a sua feitura, que não sinta falta, que não queira se reportar a nada ou todos, mas que seja capaz de compor com o instante, compor com a fração de vida, o pulso, a porção, o bocado, a gota que só se condensou ali.

Imagina, uma arte-cartografia não se reportaria a nada, pois a vida ali sentida não teria tempo, tampouco interesse, não lhe passaria mesmo pela idéia achar que certas coisas estavam querendo dizer isto ou aquilo; que surpreendente: uma arte-cartografia não teria opinião! Isto seria, sinceramente, maravilhoso: nada a interpretar, a única lei seria a de experimentar, “Ela ordena caminhos, ela mesma é uma viagem” (Deleuze: 1997, 78). E como as experiências vivem no mundo do possível, nada a interpretar das experiências, apenas estar nelas e esquecê-las.

Só uma tal concepção pode arrancar a arte ao processo pessoal da memória e ao ideal coletivo da comemoração. À arte-arqueologia, que se afunda nos milênios para atingir o imemorial, opõe-se uma arte-cartografia, que repousa sobre ‘as coisas do esquecimento e os lugares de passagem’. (Deleuze: 1997, 78)

Claustros estratégicos do não-sentir, órgãos de registro do significar, do organizar e do ser. Uma criança não habita estes cômodos, ela vai estar rompendo por sua própria saúde, por aí, por onde sua vontade quiser. E é neste seu movimento que ela imprime, uma a cada vez, a renovada necessidade de “(...) deixar de fazer da experiência uma coisa que não esteja comprometida com ninguém nem seja transformadora de nada” (Gómez e Jódar: 2002, 37).

Considerar uma Arte e uma Educação afetivas; não mais datas históricas, agora um outro uso da memória, a memória do afecto; um corpo composto por passagens, por fios de intensidades colorantes. Possibilidade de pensar que no teatro, por exemplo, a partir da experiência de um corpo espetacular, talvez uma outra possibilidade de relação com os próprios acontecimentos, talvez uma outra possibilidade de verificar as coisas que nos chegam, outra maneira de se colocar em relação à existência, à experiência da vida, de estar vivo. (Talvez não mais a concepção de corpos áuricos de que faz uso a medicina de cunho holístico, corpos luminosos divididos por camadas de intensidades; não mais precisar de camadas, antes disso: “rasgação de seda”, compor apenas por espasmo, convulsão).

Ser capaz de sofrer, de reverberar ao nascimento daquele que chega, do que devém, tombar, cair, resvalar. Uma criança e o seu puxar; passar com uma criança por companhia, para desconhecer, para estranhar, para correr o risco de com ela estar atenta ao que não sei; talvez, para aproximar da dimensão que um “não sei” pode, de fato, ocupar; para experimentar exercitar um não saber comprometido com a criação; ficar com uma criança bem próximo dos lugares do porvir, como quando, contam algumas estórias, vão as crianças levando a um vale encantado dos unicórnios; experimentar ficar numa região de partos, aprender com um devir-criança a técnica da precipitação e do abandono; talvez, me soa, lá onde vibra a perplexidade...

(...) a alteridade daquele que nasce só pode se fazer presente como tal quando, no encontro com ela, encontramos verdadeiramente algum outro e não simplesmente aquilo que nós colocamos ali. O nascimento, portanto, implica o aparecimento de algo no qual nós não podemos reconhecer a nós mesmos. (Larrosa: 1998, 235-236)

Devir-criança, para a possibilidade de “(...) criação de caminhos sem memória” (Deleuze: 1997, 78).

A companhia desta criança como um passeio de passadas urgentes; não afoito, mas um caminho que imprima o vigor de uma decisão. Para um tal caminho sem memória, já não é possível arrepender-se, e por isso o rigor das decisões, a alegria dos gestos investidos. Uma Educação que seja capaz de investir em gestos, em verbos de perplexidade. Educar como um

festim. Se é necessário, se tem importado tanto ocupar-se de uma “terra do porvir”, se é para os habitantes desta terra que se educa, porque cultivar procedimentos que apenas se ocupam dos que já se foram?

Ou esses sistemas estão em nós e estamos impregnados por eles a ponto de viver deles, e então que importam os livros? Ou não estamos impregnados por eles, e nesse caso não mereciam nos fazer viver; e, de todo modo, o que importa que desapareçam? (Artaud: 1993, 2)

Por que, afinal, fazemos tanta questão de lembrar daquilo que uns vários que já não estão entre nós disseram, há não sei quanto tempo atrás, e para aqueles que vêm chegando com suas novidades, não importa mesmo muito o que seja? Não seria porque este sujeito humano acredita numa lenda de si mesmo, “Existiu uma vez, era o Homem...”? Esta maneira de responder pelos que chegam, ela pretende se estender até onde? Até onde pretende ser capaz de dar conta da necessidade daquilo que vive?

Se ela considera que somente depois de muito saber acerca dos homens mais velhos é que se pode pretender chegar a algum lugar, não estaria ela considerando também que a memória dos antepassados é um valor inestimável? Esta memória, do que ela está feita, do que ela é capaz?

A educação é o modo como as pessoas, as instituições e as sociedades *respondem* à chegada daqueles que nascem. A educação é a forma com que o mundo *recebe* os que nascem. (Larrosa: 1998, 234-235)

Essas perguntas se fazem presentes, na especificidade de um pensamento tão urgentemente problematizador como se me apresenta este de Deleuze e Guattari, especialmente considerados. Variadas são as inquietações que surgem, podendo algumas até soar num tom um tanto pretensioso, mas neste momento são um exercício que me permito fazer. Seja um conceito tão mobilizador quanto o de *devir-criança*; pergunto-me, e tento circunscrever num cuidado, que é o de perceber que estes conceitos são vivos, são corpos vivos, presenças às quais eu não devo me habituar.

Porque, ao estar usando estes instrumentos para aproximar outras naturezas, eles se

dilatam, eles avançam, eles rompem, fragilizam fronteiras; eles fazem surgir outras companhias, eles varrem muitas idéias juntas. Como pesquisadora, é fascinante perceber que não tenho certeza de nada, que não sei nada e que passeio numa zona de instabilidade com estes barcos-conceitos; ficamos balançando ao sabor de circunstâncias tais, cuja composição é que permite saber do/no conceito, sabê-lo como instrumento potente. Por isso, é imprescindível ir com ele, ir junto dele e ter o devido cuidado de não querer nada enquanto ele (me) leva; e, depois disso, perceber quando é propício fazer-lhe alguma provocação. Um conceito é um corpo vivo.

E como os trajetos não são reais, assim como os devires não são imaginários, na sua reunião existe algo de único que só pertence à arte. A arte se define então como um processo impessoal onde a obra se compõe um pouco como um *cairn*, esse montículo de pedras trazidas por diferentes viajantes e por pessoas em devir (mais do que de regresso), pedras que dependem ou não de um mesmo autor. (Deleuze: 1997, 78)

Por que registrar isto aqui, no corpo teórico do trabalho? Porque é movimento deste trabalho, que é singular em seu percurso; porque é de interesse mesmo para o próprio estudo perceber, circunscrever esta capacidade dos episódios, aproximar-se de onde “já não podemos distinguir entre nós e aquilo que nos estamos convertendo” (ib.) das coisas que acontecem enquanto acontecem. Potencializar certos episódios da cotidianeidade. Prestar bem atenção para onde eles vão, talvez ir atrás; não sei, trata-se de experimentar.

Intermezzo XV

Perceptos e afectos irrompem como signos que marcam a passagem de um acontecendo, que estica o tempo cotidiano e mostra uma fratura, por onde vaza o sentido. O sentido espera numa superfície, um não-lugar que apenas quem tem humor pode chegar; ao fazê-lo, produz-se ator. As crianças riem porque vivem de acordo com essa perfeição, convivendo próximas a essas irrupções. Elas são capazes de perceber uma série dessas novidades, por isso, tudo é surpreendente. Por isso, acontece de elas apontarem, com o dedo, surpresas: “Viu!?”

15. Meu riso é tão feliz contigo

O meu melhor amigo é o meu amor²³

15.1 O Riso de Bergson

Henri Bergson, em *O Riso – Ensaio sobre a significação da Comichidade*, traz um inquietante conjunto de considerações acerca de uma “função” para o riso; para Bergson, o riso seria um “gesto social”, uma espécie de atividade por meio da qual um grupo, o humano, articularia certos tipos de saberes (Bergson: 2001).

Bergson inicia considerando que o riso, ao contrário do que vulgarmente se considera, não tem nada a ver com emoção, “o riso não tem maior inimigo que a emoção” (2001, 3), com um emocionar-se ligado às percepções pessoais, subjetivas de um ser, pois que “a indiferença

é seu meio natural”: “Para produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura” (2001, 4).

“Quantas ações humanas resistiriam a uma prova deste gênero?”, Bergson pergunta; ele exemplifica, sugerindo ao seu leitor que tente, por um momento, interessar-se por tudo o que é dito e feito, solicitando-lhe que aja, em imaginação, com os que agem, sentindo com os que sentem; deste feito considera, então, que mesmo os objetos mais leves parecerão ganhar peso, e uma coloração grave incidirá sobre todas as coisas. Depois, convida ao mesmo leitor que tome outra atitude, que se afaste, e que assista à vida “como espectador indiferente: muitos dramas se transformarão em comédia”, e exemplifica: “Basta taparmos os ouvidos ao som da música, num salão de baile, para que os dançarinos logo pareçam ridículos” (2001, 4).



Figura 65

Prosseguindo em sua análise, assinala mais um elemento para a ocorrência da comicidade: “essa inteligência deve permanecer em contato com outras inteligências. Não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco” (Bergson: 2001). Bergson passa a considerar, mais precisamente, que “o riso deve corresponder a certas exigências da vida comum” (Bergson: 2001, 6). Para o autor, o riso teria uma significação social.

Considera que a comicidade, procedendo como um tipo de atividade que se opera na vida coletiva, é gerada quando aqueles que vivem, reunidos em grupo, dirigirem todos a atenção para um deles, “calando a própria sensibilidade e exercendo apenas a inteligência” (2001, 6). Para que pontos em particular deverá dirigir-se a atenção deles? Em que seriam empregadas as suas inteligências?, Bergson se pergunta; depois, exemplifica:

Um primeiro exemplo: um homem, correndo pela rua, tropeça e cai; não está na sua

mudança brusca de atitude uma provocação para o riso, mas no que há de involuntário na mudança, no mau jeito. Talvez houvesse uma pedra no caminho, e então, teria sido preciso mudar o passo ou contornar o obstáculo; mas, por falta de flexibilidade, por distração ou obstinação do corpo, por um efeito de rigidez ou de velocidade adquirida, os músculos continuaram realizando o mesmo movimento quando as circunstâncias exigiam outra coisa. Por isso o homem caiu, e disso riem os transeuntes.

Um segundo exemplo: uma pessoa que cuida de seus pequenos afazeres com uma regularidade matemática; acontece que os objetos que a cercam foram trocados por algum zombeteiro; essa pessoa passa a agir “na contramarcha ou funciona no vazio”, novamente por um efeito de velocidade adquirida, quando pensa que está sentando numa cadeira firme e acaba deitada no assoalho. O hábito lhe imprimiu um impulso: teria sido necessário deter o movimento ou desviá-lo, porém continuou maquinalmente em linha reta.

Bergson assinala que o que há de risível, num caso e noutro, é certa rigidez mecânica com que esses personagens são surpreendidos em suas ações, quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade vívida de uma pessoa; nos dois casos, o autor pontua, é uma circunstância exterior que determinou um efeito. A comicidade é, portanto, acidental; está, por assim dizer, na superfície da pessoa (Bergson: 2001, 8).

Próxima pergunta: Como penetrará no interior?

Aqui, para Bergson, a fim de que seja revelada, a rigidez mecânica já não precisará de um obstáculo colocado diante dela pelo acaso de circunstâncias ou pela malícia do homem. Será preciso que ela extraia de “seu próprio fundo, por uma operação natural”, a ocasião incessantemente renovada de manifestar-se exteriormente.

Seu exemplo: Convida o seu leitor a imaginar “um espírito sempre voltado para o que acaba de fazer, jamais para o que faz”; haveria nesse espírito, uma certa falta de elasticidade inata dos sentidos e da inteligência, e que promove que ele prossiga vendo o que já não existe, “a adaptar-se a uma situação passada e imaginária quando seria preciso moldar-se pela realidade presente”. Aqui, a comicidade estará situada na própria pessoa. É a pessoa que lhe fornecerá tudo, “matéria e forma, causa e ocasião”. Bergson lhe chama ‘o distraído’, e considera a distração uma das grandes vertentes naturais do riso.

Vale à pena, ainda, pensar com Bergson acerca da distração e seus efeitos: quando certo efeito cômico deriva de certa causa, o efeito nos parece tanto mais cômico quanto mais natural consideramos a causa. Assim: mais risível será a distração que tivermos visto nascer e crescer diante de nossos olhos, cuja origem conheceremos e cuja história poderemos reconstituir. Serve aqui, para Bergson, exemplificar ‘o distraído’ no Sr. Quixote de La Mancha que “atraído, fascinado por seus heróis, vai aos poucos destinando apenas a eles pensamento e vontade”. Suas ações seriam distrações. Só que todas as suas distrações se vinculam a uma causa conhecida e positiva; não podem ser vistas como pura e simplesmente, ausências; são explicadas pela presença do indivíduo num meio bem definido, embora imaginário: “sem dúvida, uma queda é uma queda, mas outra coisa é cair por estar com o olhar fixo numa estrela”.

Um distraído faz-nos rir porque tocara “as mesmas cordas em nós, acionando o mesmo mecanismo interior que era acionado pelo transeunte a escorregar na rua”; são “corredores do ideal que tropeçam nas realidades”. Para Bergson, porém, ‘o distraído’ seria superior aos outros, porque sua distração é sistemática, organizada em torno de uma idéia central: suas infelicidades, ao estabelecer contatos possíveis com a realidade que se lhe impõe, são capazes de produzir outros tipos de realidade, por meio de conexões com a inflexível lógica que a realidade aplica para corrigir o sonho, o seu devaneio; assim, provocam em torno de si, por meio de efeitos

capazes de sempre somar-se uns aos outros, um riso indefinidamente crescente (2001, 10-11).

O vício que torna cômico aquilo que acontece com um distraído é aquele que lhe é trazido de fora, como uma moldura pronta na qual ele é inserido. E vale lembrar nesta altura, que é nesse mesmo vício, ao ser efetuado enquanto riso de um grupo, enquadrando aqueles que riem, que tem movimento uma mesma ação, nesta mesma moldura. Para Bergson, este vício nos impõe sua rigidez, em vez de tomar-nos a maleabilidade:

É que o vício cômico pode unir-se às pessoas tão intimamente quanto se queira, mas nunca deixará de conservar existência independente e simples; continua sendo personagem central, invisível e presente, do qual as personagens de carne e osso ficam suspensas em cena. Às vezes ele se diverte a arrojá-las com seu peso e fazê-las rolar consigo ladeira abaixo. Mas na maioria das vezes as irá tangendo como se tange um instrumento, ou as irá manobrando como títeres. (Bergson: 2001, 12)

Aquilo em que se empenha um distraído, sua arte para Bergson, consistiria em fazer com que os espectadores pudessem conhecer tão bem seu vício, em introduzi-los a tal ponto em sua intimidade, que estes acabariam por obter dele os “fios da marionete que ele movimenta”, e passa a ser, então, a vez do espectador de movimentá-la.

O traço da comicidade mostrado por Bergson, assinala que uma personagem é cômica na exata medida em que ela se ignora: “O cômico é inconsciente (...) torna-se invisível para si mesmo ao tornar-se visível para todos”. Aqui, para o autor, já pode ser considerado verificar no riso um castigo aos costumes, na medida em que ele nos faria tentar imediatamente parecer o que deveríamos ser, “o que sem dúvida acabaremos um dia por ser de verdade: um efeito ridículo, ao sentir-se ridículo, procura modificar-se, pelo menos exteriormente” (2001, 13).

Mais uma vez, vale muito à pena conhecer as considerações de Bergson: é que a vida e a sociedade exigiriam constantemente certa elasticidade, flexibilidade do corpo e do espírito, capaz de dar condições de adaptação a elas, vida e sociedade. Tensão e elasticidade, forças complementares que são postas para esse jogo. A sociedade, ainda e porém, prosseguiria exigindo: não bastaria viver adequando toda a série de traços fixos de caráter, do organismo e

do espírito (estas diriam respeito ao “lado sério da existência”, e tenderiam a eliminar-se por si mesmas naquilo a que se deu o nome de luta pela vida); é necessário viver, mas viver bem: o que a vida e a sociedade têm agora por temer é que cada um de nós, satisfeito em dar atenção àquilo que concerne ao essencial da vida, se entregue quanto a todo o resto ao automatismo fácil dos hábitos adquiridos. Como se, para cada qual, tendo assegurado tipos básicos de comportamento no seio do seu grupo, passasse a se entregar a traços de bestialidade corruptos, provenientes de fluxos incontrolláveis da preguiça e da falta de flexibilidade, entendida como fundamental para a vida coletiva: o vivente deveria estar sempre disposto em relação aos imperativos do mundo, jamais ser surpreendido por eles. Esses tipos de vida e sociedade temem, segundo Bergson, que os membros de que se compõem, em vez de visarem a um equilíbrio gradativamente mais delicado de vontades que se insiram cada vez mais exatamente umas nas outras, se contentem com respeitar as condições fundamentais desse equilíbrio: um acordo prévio entre as pessoas não lhes bastaria, elas exigiriam um esforço constante de adaptação recíproca. Toda a rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo será então suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade adormecida e também de uma atividade que se isola, que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade enfim. E, no entanto, a sociedade não pode intervir nisso por meio de alguma repressão material, pois ela não está sendo materialmente afetada. Ela está em presença de algo que a preocupa, mas somente como sintoma – apenas uma ameaça, no máximo um gesto. Será, portanto, com um simples gesto que ela responderá. Assim, o riso é entendido por Bergson como uma espécie de gesto social: “Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer” (2001, 15). O riso poderia ser pensado como um órgão: ele acusaria, a qualquer momento, qualquer bobagem, não permitindo que ela se assente imparcial, ele a denunciaria: primeiro, como um traço que não serve para a realidade que o moldura, flexibilizando, enfim, tudo o que poderia “restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social”; depois, num segundo momento, mostra uma sobra, um dejetivo, algo para o que ainda não foi atribuído um nome: um outro senso, um estranhamento.

Bergson, enfim, compreende que a comicidade se daria num terreno que nada tem a ver com a vida individual e mesmo social, no que toca à luta, seja pela sobrevivência, seja por uma emoção de ordem subjetiva. Ele vai situar a comicidade como uma “espécie de zona neutra em que o homem serve simplesmente de espetáculo ao homem”. Estaria locada em certos traços de rigidez do corpo, do espírito e do caráter, aspectos que, para a sociedade considerada pelo autor, deveriam ser eliminados, a fim de obter de seus membros uma maior elasticidade e uma mais elevada sociabilidade possíveis: “Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo” (2001, 15). E considera, concluindo, que o riso seria da ordem do estético, “visto que a comicidade nasce no momento preciso em que a sociedade e a pessoa, libertas do zelo da conservação, começam a tratar-se como obras de arte” (2001, 15).

Intermezzo XVI

A décima nona série da *Lógica do Sentido* é intitulada *Do humor*. Ela é tomada como especialmente importante para esse estudo, pois nela o sábio Deleuze considera o humor como uma espécie de fator seletor, que escolheria das ações de toda uma vida, as melhores.

16 DO HUMOR

Deleuze principia apresentando um problema de linguagem; considera que a linguagem não consegue encontrar fundamento, seja no estado daquele que se exprime por meio dela, seja nas coisas sensíveis designadas; a linguagem encontraria fundamento em idéias, pois que essas podem lhe dar uma possibilidade de verdade e de falsidade. Contudo, de que modo a linguagem abarcaria a uma idéia de forma mais segura do que através dos corpos que falam, ou dos quais se fala?

E, então, desse modo, quanto aos corpos: poderiam eles melhor fundar a linguagem? Responde: “Quando os sons se abatem sobre os corpos e se tornam ações e paixões dos corpos misturados, não são mais portadores senão de não-sensos dilacerantes” (Deleuze: 2000, 137). Daqui, Deleuze vai considerar que se faz necessário denunciar a impossibilidade de uma linguagem que pretenda significar as essências, seja lá referente àqueles que se exprimem ou das coisas exprimidas, tampouco de uma linguagem que queira designar materiais sensíveis. A primeira é idealista, e ela tem vontade de significações. Ela não nos pergunta “O

que é homem?”, mas “O que é o homem?”, e para esse tipo de pergunta, ela quer o significado que lhe essencializa. Deleuze aconselha, então, que o mais energicamente possível, o mais rapidamente e sem hesitação, principiemos a apontar: quando nos for direcionada esse tipo de pergunta, designemos, mostremos, mimetizemos e se não bastar, quebreemos aquilo que mostramos. Aconselha:

O importante é fazer tudo isso depressa: encontrar logo alguma coisa a designar, a comer ou a quebrar, que substitui a significação (a Idéia) que nos convidam a procurar. E isso tanto mais rápido e tanto melhor que não há e não deve haver semelhança entre aquilo que se mostra e o que nos pediam (Deleuze: 2000, 138)

Investindo nesse tipo de exercício, que “consiste em substituir as significações por designações”, pode-se concluir que nos direcionamos ao “fundo dos corpos ou ao sem-fundo de suas misturas”, e podemos perceber que a linguagem não pode, tampouco, se fundar mais na designação que na significação, pois que “as significações nos precipitem em puras designações que as substituem e as destituem, é o absurdo como sem-significação. Mas que as designações se precipitem por sua vez no fundo destruidor e digestivo, é o não-senso das profundidades” (2000, 138).

Então, Deleuze aponta uma possível saída:

É preciso que, pelo mesmo movimento graças ao qual a linguagem cai do alto, depois se afunda, sejamos reconduzidos à superfície, lá onde não há mais nada a designar, nem mesmo a significar, mas onde o sentido puro é produzido: produzido na sua relação essencial com um terceiro elemento, desta vez o não-senso da superfície (Deleuze: 2000, 138)

Numa superfície estão sendo os puros acontecimentos, estando aí na sua “verdade eterna”, pois que nessa superfície se movem “independentemente de sua efetuação espaço-temporal num seio de um estado de coisas: puras singularidades tomadas no seu elemento aleatório, independentemente dos indivíduos e das pessoas que os encarnam e os efetuem” (2000, 138). Compreender essa natureza e viver de acordo com ela é a capacidade da força seletiva do humor.

Assim, aquele que se aventura nesse uso é como que levado a essa superfície, e pode descobrir aí séries aleatórias de “objetos-acontecimentos”, que se comunicam num vazio que

constitui a substância dessa superfície, “Aion, em que eles se desenham e se desenvolvem sem jamais preenchê-lo” (2000, 138).

Desse modo, o acontecimento se apresenta como a identidade da forma e do vazio; não é identidade de um objeto como designado, mas um “objeto como expresso ou exprimível, jamais presente, mas sempre já passado e ainda a vir” (2000, 139).

Como se perderam tanto as significações quanto as designações, instala-se o vazio como o lugar do sentido que é composto com o seu próprio não-senso, “ele próprio o elemento paradoxal, o não-senso de superfície, o ponto aleatório sempre deslocado de onde jorra o acontecimento como sentido” (2000, 140).

Daqui, não-senso e o sentido encerram com sua relação de oposição dinâmica, e ingressam numa presença simultânea de gênese estática, “como não-senso da superfície e sentido que desliza sobre ela”. É quando estará operando o humor: “a coextensividade do senso e do não-senso (2000, 143).

Intermezzo XVII

O Sr. Bergson pôde se demorar um pouquinho mais em minha companhia, e ele também, cheio de idéias, esteve pensando acerca do riso. Deve ter achado interessante o fato de os humanos serem capazes de riso (segundo o Sr. Bergson, apenas os humanos riem); bem, da minha parte, já considerava o riso algo de muito curioso, especialmente quando percebi, em primeiro lugar, que ele mantém uma relação bastante próxima com as ações de tipo inúteis; e em seguida, por que uma risada é um dos tipos de sons que os seres humanos produzem que mais se assemelha aos sons de coisas bestas (isto é claro, para a minha percepção).

Bem, o Sr. Bergson vai nos apresentar um personagem seu, o distraído, que é um outro habitante de Cronos que investe em ações inúteis; o seu tipo de ação não é a dramática, e nem é brincar; em verdade, o distraído extravia ações, ele as perde, as deixa por aí e nem é capaz de reencontrá-las, pois que ele nunca se lembra que as perdeu um dia: elas não lhe fazem a menor falta. (esse distraído deve ter um senso de humor e tanto!)

Também, para o sábio Deleuze, essa questão de humor tem muita importância, e pude perceber, por fim, que o humor é um problema crucial para aqueles que se dedicam a fazer ações inúteis, tendo de sobreviver em Cronos.

17 DO HUMOR E DO JOGO: A SELEÇÃO DAS AÇÕES

Deleuze apresenta-nos o humor como uma espécie de força seletiva: “(...) no que acontece (aidente) ele seleciona o acontecimento puro” (2000, 153). Bousquet, citado por Deleuze, assinalou as propriedades do humor-ator:

(...) aniquilar os rastros cada vez que se torna necessário; ‘erigir entre os homens e as obras seu ser de antes do amargor’; ‘ligar às pestes, às tiranias, às mais espantosas guerras a chance cômica de ter reinado por nada’; em suma, liberar para cada coisa a ‘porção imaculada’, linguagem e querer, Amor fati. (Deleuze: 2000, 153-154)

Bem, um ator é alguém que usa dramaticamente as coisas que lhe acontecem. Um investimento nesse tipo de uso, implica em se colocar numa atitude pré-individual, por que é apenas por meio desse tipo de atitude que se pode fruir nos efeitos em Aion. Provavelmente, quem estiver muito preocupado com essencialidades e designações não atinge esse intento, pois que essas atitudes o posicionam muito preso a Cronos, onde ele se coloca tendo de responder de um modo mais pessoal, mais apaixonado. Assim, aqueles que investem dramaticamente em suas ações, o fazem com humor.

Partindo dessa constatação, o humor pode ser compreendido como fundamental para que o tipo de corpo espetacular, o bloco de sensações que é produzido num *entre-afectivo* ator-espectador, aconteça; é sua condição. Interessa, ainda aqui, salientar um aspecto do humor: ele rejeita significar e designar. Ele se ocupa de se manter na superficialidade, sendo feito do movimento do não-senso de que essa superfície está sendo feita, ponto aleatório e sempre deslocado de onde jorra o acontecimento como sentido.

Bergson, por sua vez, traria uma contribuição para essas idéias; ao tecer suas considerações acerca da comicidade, propõe ver no riso uma função: uma espécie de gesto social, por que articuladora de saberes; é dirigido à inteligência pura, sendo desassociado de sentimentos e subjetividades, sendo que essa inteligência necessita permanecer em contato com outras inteligências. O riso aconteceria quando os viventes humanos, convivendo em grupo, dirigem todos a atenção para um deles. E para o que olham? Estarão olhando para um efeito de

rigidez ou de velocidade adquirida, que é risível porque se esperaria maleabilidade, inteligência, considerou Bergson. Esse tipo de efeito é um que chega exterior àquele que o experimenta, vem de fora e ocasiona efeitos na superfície do seu corpo; trata-se de uma causa exterior, que mostraria seus efeitos na superfície do corpo daquele que a vive. Como penetra no interior? Vai passar a extrair a rigidez mecânica do seu próprio fundo, e teremos um personagem: o distraído.

Um distraído é um vivente que, ao invés de se adaptar rapidamente às necessidades que a vida lhe impõe, vive com a cabeça em sonhos, divagando; assim, ele ofereceria material interno para a manifestação externa de acidentes, porque a causa passa a encontrar efeitos que surgem da inadequação dos seus devaneios com a urgência da realidade que não o esquece: reivindicando-lhe atenção constantemente, surpreende o distraído absorvido pelo tempo próprio do seu delírio, segurando-o num impasse que encontra entre a inadequação interior e as exigências exteriores, mostrando os efeitos desse problema.

Pois bem: um ator, valendo-se como *quase-causa* para as coisas que lhe acontecem, necessita fazer essa ação com *humor*. (Ser quase-causa implica em não poder ser a causa, pois que ser a causa só pode ocorrer em Cronos, que mede causas para efeitos; a quase-causa está identificada com a contra-efetuação, que são atitudes para as quais já não há um Eu que responde por significados, nem designações; aquele que faz esse uso tem de se expor em instâncias onde dilata-se – porque ele não opera tentando conduzir uma ação – o fluxo de insistências dos efeitos que por ali passarem; a sua atitude de exposição lhe dá condições de sustentar-se ali, sem, no entanto, provocar aquilo que acontecer [pois que aquele que pretendesse provocar uma vontade própria sua como um acontecimento, estaria pretendendo que sua idéia pessoal se manifestasse como sentido para tal operação, e o sentido jamais é pessoal, por que incapturável]; e como o acontecimento não está existindo no tempo que reúne passado e futuro, mas num passado-futuro que insistem no tempo, dividindo ao infinito cada presente, que os conjuga simultâneos, ser a quase-causa é feito do equilíbrio sobre esse ponto, onde não ocorre a quebra do instante; se houvesse tal quebra, seria uma causa para um efeito, porque aquele

que viveria nessa instância estaria existindo no tempo, que estaria sendo experimentado em Cronos). Pois bem, sendo a quase-causa, esse que se vale do uso de *humor* está gozando dos efeitos que por ali se derem, e esses efeitos não obedecem às lógicas de erros e acertos, mas ao sentido, como não-senso.

Daqui, considere: DIS-TRA-ÇÃO; distrair a ação, desviar; desviar significado, desviar designação, o que pode vir a dar numa falta de senso (entenda-se, “falta de senso” como acusação de “falta” para as concepções que operam tendo um senso; não se trata, claro está, do mesmo que *sentido*; serve apenas para mostrar o movimento de problematização apreendido). Os distraídos seriam os “corredores do ideal que tropeçam nas realidades” (Bergson: 2001, 10). Pude compreender, que no movimento que ocorre com um distraído, ao se desviar/distrair de significados e de designações esperados, poderia ser percebido como valendo-se de um uso bastante próximo ao do humor; pois que, então, desviar a ação poderia dar num não-senso.

Consideremos duas observações acerca do distraído e sua possível conexão com um uso de humor: a primeira, é que um distraído desvia a ação. Ele deve fazer as coisas de um modo (inteligente e maleável), mas não consegue corresponder a essas expectativas; por isso, é um distraído da ação-modelo oficial. Distrair-se do modelo está sendo compreendido como potente de um mesmo tipo de efeitos que se distrair na linguagem, inquiridora de proposições que falem de essências e designações. Assim, um distraído poderia ser aproximado do *uso de humor*, devido à sua “despreocupação” em fazer corresponder suas ações às essências e designações esperadas. Não é que ele não se preocupe, sabemos, é que ele não consegue corresponder; e não é que ele se valha de humor, é que sua ação pode ser aproximada desse uso: aqui, sua ação está justamente sendo tomada a partir dos efeitos que ela pode vir a mostrar: o não correspondimento ao senso comum esperado, e uma série de acidentes que adquirem a possibilidade de surgimento nessa instância.

A segunda, é que como a sua ação ocorre mostrando efeitos que não são oriundos de

causas puramente externas, mas de causas que encontram um problema de adequação entre fatores internos e externos, sua ação é de um tipo capaz de estender esse mesmo movimento naqueles que o assistem, já que esses podem, então, tomar para si o mesmo conflito, a mesma situação pela qual o distraído passa, pois que ele “empresta os mesmos fios da marionete” (Bergson: 2001, 12) para aquele que o assiste. E ao acionar um “mesmo mecanismo interior” em nós, por meio das suas distrações, as séries de “infelicidades” que experimenta sinalizariam para outras realidades emergentes, por meio de um rir intenso:

estabelecem contatos com a realidade que se lhe impõe, são capazes de produzir outros tipos de realidade, por meio de conexões com a inflexível lógica que a realidade aplica para corrigir o seu devaneio; assim, provocam em torno de si, por meio de efeitos capazes de sempre somar-se uns aos outros, um riso indefinidamente crescente. (Bergson: 2001, 10-11)

Compreendi que um distraído ocasionaria o mesmo mecanismo interior num suposto espectador. Um “mecanismo” sendo tomado, em princípio, como o efeito de rigidez mecânica que os conteúdos interiores encontram num choque com os da realidade; há uma incapacidade de parar, há uma falta de maleabilidade: há uma ação, feita pelo distraído, que desvia do significável e do designável. O movimento dessa vida interior, ao encontrar com uma realidade que se lhe impõe, deixa de ser um acidente de percurso para passar a ser um conflito.

Sabemos, contudo, que o *humor* de um uso de ator não tem causas, sejam elas da ordem que forem, internas e externas, pois que age sendo a quase-causa; o *humor* apenas pode acontecer no vazio, lugar de não-lugar, onde não há espaço para haver Eu-objeto. Porém, vejamos: o conflito, a situação pela qual passa o distraído, e em relação a qual riem aqueles que o assistem, está justamente no riso; o conflito fica situado na ação de rir, e não no humor; o humor está na pura destilação dos efeitos de superfície em Aion; a situação em que se encontra aquele que se distrai está mais próxima da manifestação de um tipo de ação que ri. Pois que o riso pode ser tomado como um tipo de ação que justamente mostra o conflito que está havendo, e que produziria, assinalando a esse conflito, insistências; o riso dá visibilidade a algo que se passa num tipo de corpo em que está sendo um distraído; porém, essa manifestação de corpo faz-se inflada de fluxos outros, e que, por não corresponderem às ações esperadas pela

linguagem, isto é, pelo senso dominante, mostram estranhezas acidentais; disso é feito o corpo-cacareco, o corpo-coisa de um distraído: de efeitos de não-sensos. Poderia ser considerado, aqui, que a tendência do tipo de ação em que se expressa um corpo distraído é feita mais yang, em relação à ação de rir, já que essa procederia reconhecendo faltas naquele que se distrai.

Rir, aqui, mostraria a insitência de aspectos-coisas que estão acontecendo na superfície do corpo do distraído, e que lhe deformam. Podemos compreender, que se lhe deformam, é porque se sabe de uma forma; mas também, é porque se percebe o aparecimento de formas outras, ou melhor, de quase-formas. É nessa instância que rir pode ser percebida como um tipo de ação utilizável num uso de ator, na medida em que é capaz de manifestar o surgimento de criações num *entre-afectivo*; ela seria uma forma de fazer (rir), que dá mostração às espécies de coisas capazes de acontecer nessa instância, pois que é capaz de produzir outros tipos de realidade, provocando-as “em torno de si, por meio de efeitos capazes de sempre somar-se uns aos outros” (2001, 11).

Contudo, acaso rir é necessariamente um ato voluntarioso? Não haveria uma parcela de surpresa, de captura de efeitos que promoveriam a ação de rir, tomada também, como uma espécie de efeito para uma situação? É o riso um tipo de ação que drama corpos? O encontrar graça [encontro com a graça] não poderia ser feito de uma espécie de percepção estética de velocidades, que concorrem para um acontecimento, antes de ser uma identificação de regras em Bergson?

Daqui, considere que um conflito em si é que teria uma tendência mais yin, visto que estaria mais contraído em sofrimentos, em ações inadequadas (Espinosa, 1992) e que, portanto, estariam mais fixas à expectativa de sentidos majoritários. Rir poderia ser percebido como um tipo de ação que *drama*, na medida em que quem ri “gagueja” os não-sensos inalcançáveis do *humor*.

Aqui, rir é visto como uma ação numa arte-cartográfica, como uma jogada por meio da qual o humor pode ser compreendido como um uso por parte daqueles que compõem blocos de

sensações; rir é a ação; rir só pode ser feito por meio do humor. Por meio dessa ação que ri, num *entre-afectivo*, aqueles que se fazem espectadores, por exemplo, dramam um bloco de sensações ao selecionarem efeitos que deformam um distraído (assim, o riso teria, também, um aspecto seletivo, reforçando o *humor*).

17.1 Rir

Bergson considera:

Olhando-se de perto, ver-se-á que a arte do poeta cômico consiste em fazer-nos conhecer tão bem esse vício, em introduzir-nos, a nós, espectadores, a tal ponto em sua intimidade, que acabamos por obter dele alguns fios da marionete que ele movimenta; é então nossa vez de movimentá-la; uma parte de nosso prazer vem daí. (Bergson: 2001, 12)

Um riso é sempre riso de um grupo. Não rimos sozinhos. Nesse aspecto, Bergson compreende o que ele chamou de vício cômico, pois que quando temos ocasião de rir, o faríamos como uma ação que mostraria, salientando, as margens da realidade que o distraído não consegue corresponder. Para o autor, o riso é uma atitude que apontaria para esses limites/contornos. Por isso, ri-se em grupo, devido à possibilidade de identificação do tipo de sentido que se encontra fixado para uma realidade. Apropriando-me desse apontamento, principiei por considerar que a ação de rir seria própria de um *entre-afectivo*, já que é feita comunitariamente: “Por mais franco que o suponham, o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários” (2001, 5). Porém, como já teve oportunidade de ser exposto anteriormente, pode ser compreendida como uma ação que ocorreria na medida em que são desprendidos corpos-coisas de um corpo distraído, mostrando-o deformado; rir, aqui, escandiria essas carnes-efeitos, pois seria um tipo de ação que acontece porque dá mostraçãõ dessa realidade outra acontecendo; rir faz-se na imanência desse tipo de corpo.

E se, contudo, esse rir é um tipo de ação que pode estar acontecendo para um uso feito com *humor*, e se rimos num *entre-afectivo*; então, rir poderia ser percebida como um tipo de ação que pode ser agida numa arte-cartográfica.

Ação de uma arte-cartográfica porque agida como uma jogada aleatória, por meio da qual o *humor* pode ser compreendido como um uso por parte daqueles que compõem blocos de sensações; rir seria um tipo de ação que só pode ser feita por meio de humor. Por meio da ação de rir, num *entre-afectivo*, aqueles que se fazem espectadores, por exemplo, *dramam* um bloco de sensações ao selecionarem efeitos que deformam um distraído. Assim, o riso teria, também, um aspecto seletivo, reforçando o humor. Mas, mais importante: ao se fazer essa seleção de que o riso seria capaz, ao usar os fios da marionete-quase-corpo que se mostra num corpo de distraído, isto que investe nesse exercício seletivo atrai para si tais efeitos: quer e encarna uma série de acidentes em sua própria carne; então, por meio do *entre-afectivo* do corpo espetacular, do bloco de sensações, isto encarna o que lhe acontece, isto *drama* sua carne.

17.2 Do que riem as crianças?

Por realidade e por perfeição, entendo a mesma coisa. (Espinosa: 1992, 198)

Quando a criança era criança, arremessou uma lança de madeira contra uma árvore; ainda balança até hoje.²⁴



Figura 66

Para a Medicina Tradicional Chinesa, o coração é a manifestação material da alegria e da tristeza no corpo humano.

Deleuze (2000), considerando o *humor* como ocorrência que se daria num vazio, “lugar em que o imediato se mantém ‘imediatamente’ como não-atingível” (2000, 140), mostra que esse vazio faz-se em superfície, em fronteira; ponto absoluto, esvaziado: assim, “pintar sem pintar, não-pensamento, tiro que não se torna tiro”. Essa fronteira surge como uma zona intensa, linha tensa de superficialidade em que o comer e o falar se tornam possíveis. Para Kohan (2003), uma superfície em que uma infância é tornada possível, pela relação de experientiação que estabelece com a linguagem. É que foram as crianças e não os adultos que acessaram pela primeira vez a linguagem; e para Kohan, num certo sentido,

estamos sempre aprendendo a falar (e a ser falados), nunca 'sabemos' falar de forma definitiva (ou somos totalmente 'sabidos' pela linguagem), nunca acaba nossa experiência (infância) da e na linguagem. (...) Infantes são os sem voz, os que não nascem falando, aqueles que estão aprendendo a falar e a ser falados. (...) Infante é todo aquele que não fala tudo, não pensa tudo, não sabe tudo. (Kohan: 2003, 244-246)

Então, Kohan compreende: “o mundo não é o que pensamos. (...) a experiência está aberta” (2003, 247).

Essa experiência que permite haver infância, surge como a dilatação de um tempo do vazio, uma fronteira, “superfície em que a linguagem se torna possível e, ao fazê-lo, não importa mais do que uma comunicação silenciosa direta” (Deleuze: 2000, 140). É uma capacidade de criança, essa de efetuar uma comunicação silenciosa direta; uma criança experencia os materiais do mundo com *humor*. Ela os usa e os esquece. Olha para o mundo e as produções que vão sendo feitas nele, sem trazer um modelo no olho: é absolutamente maravilhoso, outro, porque as coisas são perfeitas.

Então, se o devir-criança olha para o mundo a partir dessa perfeição, quando riem as crianças, do que será? Seria o riso um som, uma língua que gagueja, como sabem falar as crianças? “Ouçamo-lo: não é um som articulado, nítido, terminado; é algo que gostaria de prolongar-se repercutindo de um ponto ao outro, algo que começa com um estrépito para continuar num ribombo, assim como o trovão na montanha” (Bérgson: 2001, 4-5).

Ora, então, uma bela risada pode ser uma espécie de idioma crianceiro?! O devir-criança é um mostrador da infância das passagens, revelando os corpos do mundo em sua perpétua exaltação. As crianças riem porque vivem de acordo com esta perfeição. Por serem capazes de compreender de maneira humorada o mundo, elas possuem a dignidade de se apresentarem aos adultos mostrando a infância das suas aprendizagens, por isso tudo para elas é surpreendente. Por isso acontece de elas apontarem, com o dedo, surpresas: “Viu!?”

CONSIDERAÇÕES DO ETERNO RETORNO

A realidade de Cronos é aquela constantemente forjada por *Eu*. *Eu* é que faz medidas, extraindo terra para si, que retira do mundo do vazio. Mas essa sua pá-de-terra não é o vazio, é aquilo que, ao designá-lo, *Eu* quer que ele seja. O vazio, quando se mostra, mostra junto que não pode haver *Eu*.

Os elementos que fui capaz de perceber e trazer para esse exercício cartográfico se me mostram como materiais do mundo, manifestações oriundas do vazio.

Eles não se mostraram assim desde sempre, desde o início desse estudo, tampouco desde que os ia percebendo. Foi a partir dessa mostra que faço uso deles aqui, que pude ir percebendo a trama complexa e interdependente de que são feitos, e como expressa Suzuki “as coisas estão relacionadas e são unas, e sendo unas, se estenderão” (Suzuki: 2003, 66).

Compreendo que o Jogo do Anjo pode ser por mim problematizado como um oportuno exercício que me fizesse lembrar constantemente – por ser feito de jogadas muito simples, suas ações poderiam ser tomadas como passíveis de ocorrer na vida cotidiana –, daquilo que posso

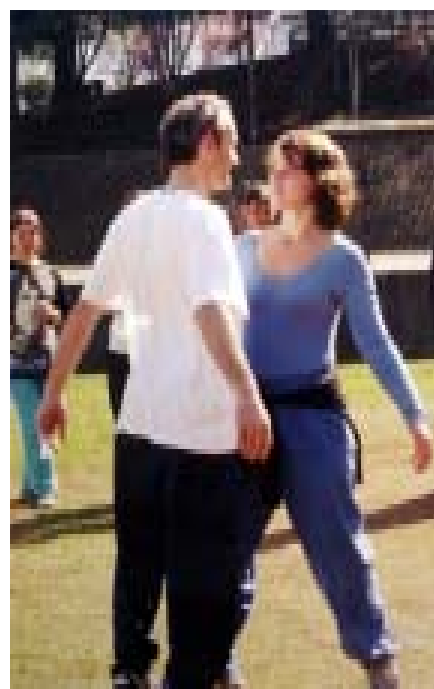


Figura 67

chamar de ações-imagens, para poder jogar/pensar os conceitos de *acontecimento*, de *encontro*, de *afecto*, de *percepto*...; o Jogo do Anjo me permitiu olhar para as coisas que aconteciam ordinariamente, mas sem um olhar que soubesse o que esperar delas: num olhar interessado, ele me permitiu aprendê-las.

Além disso, compreendo que ele acabou sensibilizando a percepção com que passei a experienciar as ações em que vou sendo composta ordinariamente. Foi a partir desse movimento que pude compreender e problematizar a inserção dos movimentos que se deram com Carla e Leonardo, por exemplo. Poderia escrever que o jogo me deu visibilidade para uma apropriação dessas ocorrências por meio do fluxo de signos que nelas puderam ser mostrados, e que me fizeram apreendê-las como tipos de encontros. Depois, levando-as para uma situação ideal de jogo, dediquei aos seus participantes, por mim elencados, o lugar de jogadores para esse jogo empreendido.

Que tipo de jogo seria esse? Do que são feitos esses que jogam? E suas jogadas? Ao tomar *Proust e os signos* (Deleuze, 2003), considerei que poderia compreender esses jogos a partir dos signos que Deleuze situou. No entanto, paralela a isso, uma preocupação acompanhava o desenrolar desses lances: estão eles criando algo?; são eles capazes de criar algo? Se eles criam algo, do que é feito isso que são capazes de criar? Que tipo de coisa eles produzem para um mundo?

Tomando Carla e Leonardo como jogadores, e compreendendo que o tipo de jogo que fomos capazes de criar emitia, numa primeira instância, signos do tipo amorosos, busquei instâncias outras que fossem capazes de me inspirar acerca desse tipo de aprendizado, o amoroso. Assim, trouxe o tarô, que foi precioso ao me apresentar, por meio da saga do seu personagem principal "O Louco" (arcano zero), o momento em que, na sua trilha, ele encontra a necessidade de haver "complementação"; em verdade, é um momento do seu caminhar em que é capaz de perceber que precisa de materiais provenientes do mundo exterior aos puramente

oriundos do seu espírito, isto é, da sua força interior, da sua vontade; agora, é capaz de perceber o mundo em que está irremediavelmente inserido como o único caminho de [re]invenção de si próprio; tal aprendizado se mostra na separação do seu ser em dois: o Imperador e a Imperatriz. É no arcano dos Enamorados onde ocorre o encontro que dá mostraçãõ de signos do tipo amorosos, na medida em que são lançados materiais de um mundo completamente desconhecido para esse que é por eles envolvido, e que embora possa estar atraído, simultaneamente lhe é imposta a distância: a dúvida é justamente a de perceber a necessidade de estar junto, porém, sob a condição desse afastamento. Uma vez tendo embarcado nesse desafio, a decisão que os amantes tomarem pode vir a lhes permitir experienciar signos de complementaçãõ; aqui, já não há mais dúvidas, mas a criação de um Ser que é produzido a partir do “casamento alquímico” entre os dois primeiros jogadores: um bebê que extingue as oposições iniciais. Esse bebê é o Louco, depois de haver passado pela aprendizagem que o modificou, e seu nascimento alquímico está situado na experiência do arcano da Arte. Esse nascimento é alquímico justamente porque retrata o pleno uso de materiais diversos que concorrem ao comporem o novo Ser que é gerado.

Interessante foi perceber, aqui, que além de poder haver criação a partir de um encontro do tipo amoroso, essa poderia ser chamada de Arte e de criança. Daqui, posicionei-me a compreender que todos os elementos que fosse capaz de elencar nessas duas ocorrências, quais sejam, com Leonardo e com Carla, passariam a ser tomados como os jogadores desse mundo que era manifestado. Assim, são jogadores todos os signos que pude trazer para a análise na dissertaçãõ, por que são materiais do mundo que concorrem nas jogadas.

Contudo, tomando as indicações do jogo ideal considerado por Deleuze (2000), perguntei-me acerca do tipo de jogadas que jogariam esse jogo. Então, pude pensar que os aprendizados que se mostraram nas ocorrências consideradas me assinalavam que houve momentos cuja tendência de suas potências se dava podendo ser melhor percebida em Cronos (quando, por exemplo, na relação com Leonardo, por meio da imposição do sentido, por meio de ações inadequadas que geram paixões que entristessem), e noutros momentos, em Aion

(por meio do entre-afectivo que se produziu com Carla). A fim de potencializar uma mais sensível visibilidade desses fluxos, procurei entendê-los sob o ponto de vista filosófico da Medicina Tradicional Chinesa, por meio do seu conceito de energia (Chi), expresso nas tendências yin e yang. Então, yin e yang passaram a ser conceitos com os quais compreendi como são feitas as jogadas: lances aleatórios que produzem tipos de coisas, ao gerarem possibilidades materializáveis. Geram possibilidades de materiais para o mundo: imperadores e imperatrizes. Entendi, então, que um Imperador e uma Imperatriz seriam jogadores de um mundo que é, no entanto, feito de muitos materiais, incontáveis; no entanto, a fim de mostrá-los no tipo de ação-jogo-jogada em que concorrem, mostro essa profusão de materiais locando-as em dois. Assim, os materiais do mundo são por mim compreendidos como sendo compostos a partir de uma ação que se dá, sempre, dependendo de forças entre-afectivas, que os conjuga interdependentes, como ocorre na relação Imperador-Imperatriz (relação de necessidade de complementação, de força de atração e repulsão; de afecto).

E como yin e yang são tendências energéticas responsáveis pela composição dos tipos de corpos possíveis no mundo, foram capazes de me dar visibilidade de que as relações mostradas no entre-afectivo com Carla e Leonardo, não apenas expressavam tendências de relações, feitas dos tipos de signos que nelas insistiam, mas composições auto-geradas, na medida em que yin e yang estavam produzindo um corpo que não havia tido, até então, existência no mundo. Ocorreria que o Imperador e a Imperatriz, tomados como materiais do mundo (jogadores), como síntese que mostra a relação entre-afectiva (jogadas) de yin-yang, é que geraram as relações com Carla e Leonardo como produções de mundos. Assim, essas relações foram compreendidas como tipos de corpos, produzidos apenas a partir da composição que yin-yang manifestam sob aspecto perceptível nos signos para cada uma dessas ocorrências. Assim, compreendi que aqui estaria se fazendo a manifestação de perceptos, por que as tendências energéticas, potenciais, se mostram, sustentando-se em trajetórias, nos tipos de relações-trajetórias: num olhar de Carla, no vermelho da sua face num elevador; que são perceptos: formas movidas, sustentadas por afectos, e nunca antes feitas, realizadas; e afectos:

as velocidades de vontades que necessitaram essas trajetórias, mostrando-se nelas; o afecto estaria nesse magnetismo que uniria Carla a mim, na medida em que, imersa nele (quando há a capacidade de viver de modo “esvaziado”), não idealizo Carla, mas vivo de acordo com essa realidade, com esse corpo de realidade. Estou sendo movimento: afecto. Estou sendo numa composição: percepto.

Aliás, sendo o vazio a realidade na sua auto-expressão, toda ocorrência vivida o mais próximo do mundo do vazio, fica situada longe da idealização de realidade que *Eu* forja para existir. Então, quando tomo essas relações para problematizá-las como materiais do mundo, pretendo com isso mostrar que essas relações nunca tomaram o rumo que eu poderia haver desejado/idealizado que tomassem; antes, toda a espécie de desilusões que pude sentir, são a manifestação da minha vontade de que nessas relações, imperasse o sentido que eu lhes queria dedicar, submetendo-as; logo, a elas faltava uma série de coisas. No entanto, a partir do momento em que as tomo como auto-criadas, como expressões de si mesmas, sou capaz de me ver, a cada instante de cada uma delas como um tipo de corpo que vai sendo formado, feito da pura trama que apenas teve condições de se dar nessas instâncias, e [n]uma única vez apenas.

Sendo, então, capazes de se mostrarem como esses tipos de criações, o tipo de jogo jogado é um que produz materiais de arte, porque geram tipos de corpos que se dão na experiência de devires-criança, experiência de um infância da linguagem (Kohan, 2003), onde tenho a capacidade de viver num vazio: sem expectativa, porque sem idéia de *Eu*.

Assim: as ações em *Cronos* mostram um mundo onde corpos são conhecidos a partir de uma tendência que metrifica: quando *Eu* mede e impõe realidades. As experiências da Ciência, por exemplo, dizem/usam escalas (Suzuki, 2003) de realidade: há um tipo de vontade, vontade da realidade que o sujeito do conhecimento é capaz de produzir, e que oferecem como que retratos do vazio; porém, retratos produzidos a partir de instrumentos criados pelas necessidades de *Eu*.

Na ação de uso dramático de um ator, compreendo uma ação distraída e inútil: essa ação não é capaz de materializar nada. Como seus investimentos não servem para esse intento, a elas tampouco interessa impor para os materiais do mundo a vontade de um *Eu*. Daí porque um uso dramático é espetacular: por que não é feito para ser visto, presenciado, assistido, mas afectivo; um corpo espetacular é um tipo de corpo para ser afectivo, isto é, serve para ser afectado com ele.

Uma matéria passa a ser dramática e espetacular por que percebendo o sentido na matéria, não percebo a minha vontade (minha percepção pessoal) que a metrifica, mas um meio material que salta: um percepto.

Na rosa-dos-ventos há a mostraçã dos meios materiais se fazendo: aqui, já não há a realidade que *Eu* quer impor, há apenas movimento afectivo que gera percepto. Há apenas passeios por formas esvaziadas.

Dramar é o nome da ação de um distraído. Um distraído, ao cair na rua, ou seja, por meio da queda, ao sair da realidade do *Eu*, tem a oportunidade de esbarrar, de encontrar, de “dar um encontrão” com outras possibilidades de realidade: podem ser cartas do mundo do vazio.

Então, o sexo em Aion, é gerador da possibilidade de um tipo de infância; nessa criança que nasce, a experiência da infância, que está na condição de viver de acordo com o vazio, de acordo com esse humor.

As crianças, que também produzem ações inúteis, vivem de acordo com esse *humor*; distraídas, elas riem da infindável surpresa em que uma realidade se lhes apresenta. Essas crianças e Espinosa conhecem a perfeição.

Notas

¹ Não foram tratados todos os ossos, ou todos os tipos de energia, uma vez que não é este o intento ao trazê-los para o corpo cartográfico-analítico do trabalho; eles foram elencados, como já fora escrito, em relação às ações do Jogo do Anjo, a fim de fortalecer o desenho conceitual que intento mostrar neste estudo.

² Assim nomeado porque recebe influências da concepção anterior de *uso dramático*, referente à arte teatral, mas que ganha abrangência ao ser compreendido como um tipo de ação de uma arte-cartográfica.

³ *Tendência*: força que determina o movimento de um corpo; propensão, inclinação. Do latim *tendentia*.

⁴ "(...) a propósito de faculdades não ainda suspeitadas, a serem descobertas (...), pode acontecer que certas faculdades, bem conhecidas-muito conhecidas, revelem não ter limite próprio, não ter adjetivo verbal, porque são impostas e têm exercício apenas sob a forma do senso comum; pode acontecer, em compensação, que novas faculdades, que estavam recalçadas sob esta forma de senso comum, se ergam". Deleuze: 1988, 237.

⁵ Trecho de *Carnavalismo*, de autoria de Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown, Cezar Mendes e Marisa Monte. In: *Tribalistas*. São Paulo: Monte Criação e Produção Ltda, 2002.

⁶ Pesquisador teatral russo que estabeleceu as primeiras concepções técnicas ocidentais para uma ciência do teatro.

⁷ REIS, Ricardo. Odes. In: PESSOA, Fernando. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 274.

⁸ Intensão: aumento de tensão; intensidade; força; veemência (do latim *intensio*).

⁹ Intenção: intento; desejo; desígnio; vontade determinada; propósito; pensamento reservado; ato de tender (do latim *intentio*).

¹⁰ REIS, Ricardo. Odes. In: PESSOA, Fernando. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p.274.

¹¹ REIS, Ricardo. Odes. In: PESSOA, Fernando. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p.259.

¹² APLAUSO, Revista. Armindo Trevisan: a Arte, a Poesia, a Fé. Porto Alegre: Plural Comunicação, 2001, p. 28 (entrevista com Armindo Trevisan).

¹³ Informação oral: aula realizada em 04/05/02, ministrada pelo Professor Vítor Lima, médico acupuntor da Asociación Hispano-Americana de Acupuntura.

¹⁴ Por *não-senso dilacerante* compreendo aquilo que pode ser tomado como expresso das relações entre substâncias puramente materiais.

¹⁵ Excerto de diálogo extraído do filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders, 1997.

¹⁶ Excerto de diálogo extraído do filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders, 1997

¹⁷ Expressões extraídas do *Cântico dos Cânticos*, da Bíblia, 5, 13-15.

¹⁸ Trecho de *Um a um*, de Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte. In: *Tribalistas*. São Paulo: Monte Criação e Produção Ltda, 2002.

¹⁹ Que um pintor teme a cor: porque ele desenvolve um profundo respeito pela sua diferença; como procede esse pintor? Por não ter querido dominá-la, capturá-la, ele a percebe grande, percebe o monstro de multiplicidades que a anima, que é capaz de se mover nesse meio material (que são as sensações que desprende do material, e que lhe mostram as ações que pode tomar). Não é o meio material em si, mas a proliferação da diferença que, por afecto, liberando o artista de uma vontade de saber/dominar a matéria, antes, entra em devir com ela, produzindo diferença por ritmo, dilatando seu espaço assustador, assombroso; daí o respeito e o medo em abordar a cor.

²⁰ “L’Echo de Paris”, 07.06.1985, apud, Lulkin: 2000, 87.

²¹ REIS, Ricardo. Odes. In: PESSOA, Fernando. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p.263.

²² SHAKESPEARE, William. Excerto de *Ricardo III*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p.52.

²³ Trecho de *Velha Infância*, de Arnaldo Antunes, Davi Moraes, Marisa Monte e Pedro Baby. In: *Tribalistas*. São Paulo: Monte Criação e Produção Ltda, 2002.

²⁴ Excerto extraído de diálogo do filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders, 1997.

REFERÊNCIAS

Obras de Referência

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADIOU, Alan. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O Riso*. Ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÍBLIA. São Paulo: Editora Ave Maria, 1973.

BRENNAN, Bárbara Ann. *Mãos de Luz – Um Guia para a Cura através do Campo de Energia Humana*. São Paulo: Pensamento, 1987.

CORAZZA, Sandra Mara. *Infância & Educação: Era uma vez... quer que conte outra vez?*. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *História da Infância sem fim*. Ijuí: UNIJUÍ, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2003.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1999. Volume 3.

_____. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. Volume 4.

_____. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.

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

GIL, José. *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

JÓDAR, Francisco e GÓMEZ, Lucía. *Devir-criança: experimentar e explorar outra educação*. In: *Revista Educação & Realidade*. Porto Alegre: Editora Educação & Realidade, 2002. Volume 27, nº 2.

KOHAN, Walter Omar. *Infância. Entre Educação e Filosofia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana – Danças, piruetas e mascaradas*. Porto Alegre: Contrabando, 1998.

_____. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro: Editora Revista Brasileira de Educação, 2002. Nº 19.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELBART, Peter. *A vertigem por um fio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

Obras Complementares

ARDLEY, Neil. Cores. *Coleção Jovem Cientista*. São Paulo: Editora Globo, 1996.

_____. Energia. *Coleção Jovem Cientista*. São Paulo: Editora Globo, 1996.

_____. Gravidade. *Coleção Jovem Cientista*. São Paulo: Editora Globo, 1996.

_____. Magnetismo. *Coleção Jovem Cientista*. São Paulo: Editora Globo, 1996.

_____. Movimento. *Coleção Jovem Cientista*. São Paulo: Editora Globo, 1996.

BAIOCCHI, Maura. *Butoh. Dança Veredas d'Alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel. Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. São Paulo: Editora 34, 2002.

BONFITTO, Matteo. *O Ator-Compositor. As Ações Físicas como Eixo: De Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURGIERMAN, D.R. Ligação Direta. *Revista Super Interessante*, São Paulo: Editora Abril, 1999. Ano 13, nº 2.

CORAZZA, Sandra. *Para uma Filosofia do Inferno na Educação. Nietzsche, Deleuze e outros malditos afins*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

CORAZZA, Sandra e TADEU, Tomaz. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

COSTA, Marisa Vorraber (org). *Caminhos Investigativos – Novos Olhares na Pesquisa em Educação*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

COURTNEY, Richard. *Jogo, Teatro & Pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *Espinosa. Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000. Vol. 1.

_____. *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*. Madri: Arena Librsos, 2002.

DESPEUX, Catherine. *El Camino del Despertar*. Madri: Ibis, 1991.

DÜRING, Monika. *Encyclopaedia Anatomica – Museo La Specola Florence*. Colônia: Taschen, 2001.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Contemporâneo Ilustrado*. Porto Alegre: Editora do Globo, 1965.

GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papirus, 2001.

HEYSS, J. *O Tarô de Thoth*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2002.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O Jogo como Elemento da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KEMP, Martin e WALLACE, Marina. *Spetacular Bodies – The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*. Londres: Hayward Gallery, 2000.

KOUDELA, Ingrid. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LOPES, Alice e MACEDO, Elizabeth (org). *Currículo: debates contemporâneos*. Perdizes: Editora Cortez, 2002.

LYSEBETH, André. *Tantra – o culto da feminilidade*. São Paulo: Summus, 1994.

MEIRA, Marly. *Filosofia da Criação. Reflexões sobre o Sentido do Sensível*. Porto Alegre: Mediação, 2003.

NÉRET, Gilles. *Dali*. Colônia: Taschen, 1994.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 2001.

PASSOS, L. e MARTINS, A. *Alegria de saber. Estudos Sociais*. São Paulo: Editora Scipione, sem data.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2001.

PRITCHARD, J. E MACDONALD, P. *Williams Obstetrícia*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1980.

SANTOS, Vera Bertoni dos. *Brincadeira e Conhecimento – do Faz-de-Conta à Representação Teatral*. Porto Alegre: Mediação, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Obra Dramática*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000.

SILBURN, Lilian. *La Kundalini. L'Énergie des Profondeurs*. Paris: Les Deux Océans, 1993.

SLADE, Peter. *O Jogo Dramático Infantil*. São Paulo: Summus, 1978.

SLINGER. P. e Douglas N. *Segredos Sexuais*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979.

SIMIELLI, Maria Elena. *Primeiros Mapas*. Como entender e construir. São Paulo: Editora Ática, 1996. Volume 4.

SPRITZER, Mirna. *A Formação do Ator – Um Diálogo de Ações*. Porto Alegre: Mediação, 2003.

SUZUKI, Shunryu. *Nem sempre é assim – Praticando o verdadeiro espírito do zen*. São Paulo: Religare, 2003.

Dissertações de Mestrado

HABEYCHE, Gisela Costa. *Banquete de Imagens: a Complexidade do Instrumento Vocal*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

ICLE, Gilberto. *Por Sobre o Demônio da Ignorância. A Improvisação Teatral como Construção de Conhecimento no Trabalho do Ator*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

LULKIN, Sérgio Andrés. *O silêncio disciplinado – a invenção dos surdos a partir de representações ouvintes*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

Filmes, Músicas e Meios Alternativos

ASAS do Desejo. Direção: Wim Wenders. Produção: Wim Wenders e Anatole Dauman. Roteiro: Wim Wenders em colaboração com Peter Handke. Intérpretes: Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander, Curt Bois e Peter Falk, e outros. Fotografia de Henri Alekan. Música de Jürgen Knieper. Edição de Peter Przygodda. “Wings of Desire”, um filme de Wim Wenders, 1987. BADIOU,

Alan. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MONTE, Marisa, ANTUNES, Arnaldo e BROWN, Carlinhos. *Tribalistas*. Rio de Janeiro: EMI/Monte Criação e Produção Ltda, 2002.

RUSSO, Renato. *O Descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Corações Perfeitos, 1993.