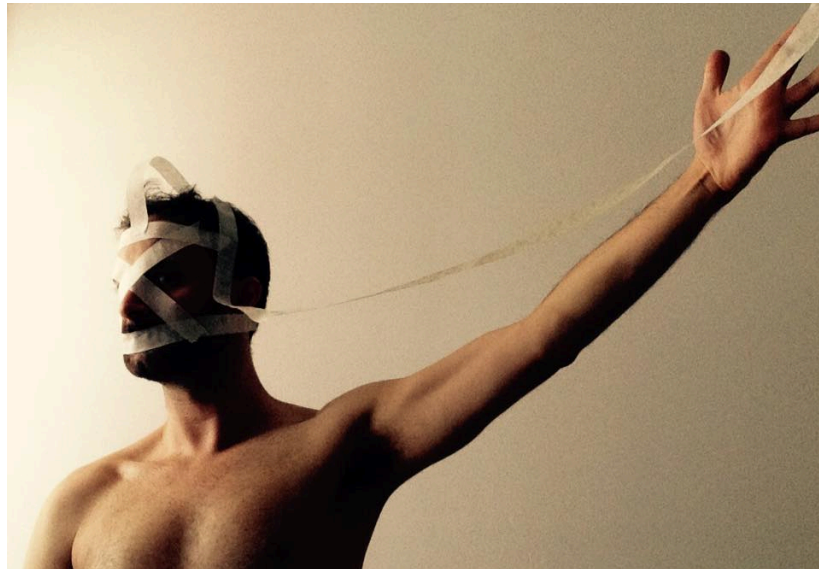


INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



## **ESPELHOS nus SOHLEPSE**

### **- TRÍPTICO -**



TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

---

**André Joaquim Correia Pita**

Amadora, Outubro de 2016

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

## **ESPELHOS nus SOHLEPSE**

**- TRÍPTICO -**

**André Joaquim Correia Pita**

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa e do Professor Doutor Ciro Luca Aprea, categoria profissional e área científica.

Amadora, Outubro de 2016

## Resumo

Este relatório, que se denomina de ensaio em estado literário, é uma reflexão acerca do processo que levou à criação do projecto *ESPELHOS nus SOHLEPSE*. Ele resulta de um processo performativo e académico de reflexão acerca do papel do corpo no corpo do actor, no seu trabalho artístico. *ESPELHOS nus SOHLEPSE* tem o seu início com uma abordagem ao auto-retrato até que termina na morte do próprio actor.

Este é um trabalho criativo onde se constrói uma máquina de guerra como potencialidade artística e que ganha a forma final num quadro em tríptico. Na procura de um evento performativo que se auto-destrói, por esgotamento, para se re-criar no momento da sua actualidade plástica, dá-se primazia aos afectos e à presença do actor/artista, em detrimento do regime semiótico que teima em prender os seus órgãos.

Neste movimento revolucionário, assiste-se à osmose entre a poesia e o conceito, criando duas abordagens sobre o papel do corpo no corpo do actor: Actor Nuvem e Dramaturgia do Actual. Nesta criação, destrói-se uma tradição dialéctica e eleva-se o corpo do actor a um volume esvaziado de interioridade, lançando-o na paradoxal Zona de Fronteira.

Este é um trabalho que teve o seu *debut* público em Julho de 2016 e que está em constante actualização, pelo que, a sua forma actual, é meramente uma duração temporária.

**Palavras chave:** Morte; Diferença; Zona de Fronteira; Nuvem; Actual; Silêncio; Sensação; Paradoxo; Boca.

## **Abstract**

This report, which is called a rehearsal in literary state, is a reflection about the process that led to the creation of the project named *ESPELHOS nus SOHLEPSE*. It is the result of a performative and academic process of reflection about the body's role in the actor's artistic body work. *ESPELHOS nus SOHLEPSE* had his beginning with an approach to self-portrait and has its ending is the death of the actor himself.

This is a process based on the creation of a war machine, as an artistic potential form and has its final shape in a triptych. In the research to find a performative event that self-destructs, by exhaustion, to re-create himself on his plastic form, the focus is mainly on the artist/actor's presence and his affectiveness. This is a war against the semiotic system that insists on holding actor's organs.

In this revolutionary movement, we witness an osmosis between poetry and concepts by creating two approaches on the actor's body work: Cloud Actor and Actual's Dramaturgy on his body. In this process, a destruction of a dialectical tradition takes place and also the creation, or rising, of the actor's body to a volume emptied of interiority, that lives on the paradoxical border area.

This work had his public *debut* in July 2016 and it is constantly being updated, therefore, this report in its present form is merely a temporary duration.

**Keywords:** Death; Difference; Border Zone; Cloud; Actual; Silence; Sensation; Paradox; Mouth.

## **Agradecimentos**

Aos meus amigos, que os conto por uma mão.

Aos meus orientadores, ao Prof. Doutor Armando Nascimento Rosa e ao Prof. Doutor Ciro Luca Aprea, pela paciência em encontrar olhos e ouvidos para as minhas reflexões, especialmente as mais esquizóides.

Ao gabinete de produção da Escola Superior de Teatro e Cinema, por me proporcionar espaço e tempo para me isolar e poder desenvolver este projecto.

Aos meus colegas de curso, por estes dois anos de partilha de ideias.

À Rafaela Covas por ser uma aliada, uma confidente, um corpo/dicionário, por acreditar e estar sempre pronta para o combate.

Ao Pedro Baptista, pelo seu sempre apurado autismo artístico.

Ao Prof. Mestre Diogo Bento, por me instigar com uma multidão de questões.

À Prof. Doutora Ana Mira, pelo SOMA e o espaço que abre entre as vértebras.

À Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul, por receber o Tríptico e por me permitirem o desmembramento das suas instalações.

Ao Carlos Carvalho, à Ana Silva, ao Paulo Carmo e ao Jorge Castro, por aturarem a minha verborreia com doses maciças de álcool e cafeína.

À Raquel Veloso, à Patrícia Cairrão e ao Pedro Bettencourt pelas seis mãos de disponibilidade.

Ao Jorge Martins, por ser o mestre dos índices e, mesmo sem duvidar da distância, vir em meu auxílio.

À minha mãe, porque é um berço em movimento e a minha melhor espectadora.

Ao Centro de Emprego de Picoas, por me permitir um subsídio temporal e que, sem ele, seria impossível a intensidade deste trabalho.

A mim mesmo e a esse outro que por mim se faz ver, a quem tudo devo.

*À minha avó Antónia dos Quadros,  
por ser uma inspiração,  
pela sua resistência ao tempo.*

# Índice

## Resumo

## Abstract

|                         |   |
|-------------------------|---|
| <b>Introdução</b> ..... | 9 |
|-------------------------|---|

### **Capítulo 1: Porque não me deixam, nunca, suficientemente só?**

|   |    |
|---|----|
| 1.1. O <i>FalaSó</i> .....                        | 13 |
| 1.2. Falar a partir de si .....                   | 15 |
| 1.3. Relatar sem órgãos .....                     | 18 |
| 1.4. O fim da história - um outro território..... | 21 |

### **Capítulo 2: Transgredir OU revolucionar E diferir?**

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| 2.1. Indignação OU transgressão..... | 25 |
| 2.2. Alegria E presença.....         | 31 |
| 2.3. A sensação .....                | 35 |
| 2.4. Que valor? .....                | 37 |

### **Capítulo 3: A máquina de guerra – Tríptico VS Políptico**

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| 3.1. Uma máquina de morte?..... | 40 |
| 3.2. O treino .....             | 43 |
| 3.3. Que corpo?.....            | 45 |
| 3.4. Forma e esgotamento.....   | 48 |
| 3.5. Tríptico VS Políptico..... | 51 |

### **Capítulo 4: O Actor Nuvem**

|                                |    |
|--------------------------------|----|
| 4.1. As nuvens .....           | 55 |
| 4.2. A morte do actor.....     | 58 |
| 4.3. Resistir como nuvem ..... | 61 |

### **Capítulo 5: A Dramaturgia do Actual**

|                            |    |
|----------------------------|----|
| 5.1. A fábula informe..... | 65 |
| 5.2. Actualizar .....      | 66 |
| 5.3. Deforma-Acção .....   | 69 |

### **Capítulo 6: ESPELHOS nus SOHLEPSE**

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| 6.1. Espelhar .....             | 73 |
| 6.2. O reflexo anamórfico.....  | 75 |
| 6.3. Para além do espelho ..... | 77 |

## **Anexos**

|   |     |
|---|-----|
| Anexo 1 – O Cubo .....  | 83  |
| Anexo 2 – O Rosto .....   | 93  |
| Anexo 3 – O Olhar .....   | 98  |
| Anexo 4 – O Peso da Memória.....  | 102 |
| Anexo 5 – O Corpo Sonoro .....  | 109 |
| Anexo 6 – E Assim Acostumei-me com as Palavras - Variação em Tese ..... | 114 |
| Anexo 7 – E a Morte das Letras - Variação em Antítese .....             | 119 |
| Anexo 8 – E o Actor Nuvem - Variação em Síntese .....                   | 123 |

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| <b>Referências</b> ..... | 127 |
|--------------------------|-----|

## Introdução

*“As empoladas palavras da minha vida se empoem depois sozinhas ao viverem no bê-a-bá da escrita. É para os analfabetos que eu escrevo.”<sup>1</sup>*

**Antoine Marie Joseph Artaud**

Tal como Henri Michaux, creio que escrevo para me percorrer. Ao longo deste percurso, tenho encontrado um desafio enorme, na passagem para a escrita, de um trabalho de reflexão com alicerces essencialmente práticos. Não que, neste processo criativo, haja uma cisão entre teoria<sup>2</sup> e prática<sup>3</sup>. Antes pelo contrário: tudo neste processo é uma prática, uma experimentação, em detrimento de uma mera interpretação. Além disso, tem sido uma dificuldade aglutinada pelo facto de que, a escrita, não acontece naturalmente em mim. A fala acontece mais naturalmente em mim, assim como o movimento do pensamento, que aparece, quase sempre, numa velocidade estonteante. É por isso, tal como Almada Negreiros escreveu no seu manifesto, que “todos os meus livros devem ser lidos pelo menos duas vezes para os muito inteligentes e daqui para baixo é sempre a dobrar.”<sup>4</sup> Sinto que crio mais ao falar, ao ler e especialmente quando me encontro no Estado Cénico<sup>5</sup>. Certamente será esse o estado onde a criação me é mais fácil, daí a escolha deste campo de criação como espaço para um estudo avançado em artes performativas. Certamente esta minha condição pertence a uma minoria<sup>6</sup> e

---

<sup>1</sup> ARDOUIN, Marc (1974). “«Alto lá com isto.»” In ARTAUD, Antonin. *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena (p.9)

<sup>2</sup> “Teoria, tal como aparece nas suas antigas definições, assemelha-se a um olhar sereno para fora da janela: ela é sobretudo uma questão de contemplação.”  
SLOTERDIJK, Peter (1999). *Regras para o Parque Humano*. Trad. José Marques. São Paulo: Estação Liberdade (p.37)

<sup>3</sup> “Reflectir é conhecer-se na prática.”  
APREA, Ciro Luca (2014). *O Toque e a Diferença*. Universidade de Lisboa/Faculdade de Motricidade Humana. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

<sup>4</sup> GASPAR, Luís (2012, Maio 13). *Estudio Raposa*. [blog de internet]. Portugal  
Disponível em: <https://goo.gl/uCyqkR>  
Acesso em: 24 Agosto de 2016

<sup>5</sup> “Estado Cénico” é uma expressão usada pelo actor-pesquisador Renato Ferracini, para referir-se ao estado do corpo no encontro com o espectador durante o momento performativo. Será esse o termo usado neste ensaio, assim como o termo “Estado Literário”, que será usado para descrever o momento da escrita reflexiva acerca do Estado Cénico. São dois estados que habitam a mesma dinâmica, mas diferem no campo de experimentação e nos meios usados.

<sup>6</sup> “Minoria designa, primeiro, um estado de facto, isto é, a situação de um grupo que, seja qual for o seu número, está excluído da maioria, ou está incluído, mas como uma fracção subordinada em relação a um padrão de medida que estabelece a lei e fixa a maioria. Mas há, imediatamente, um segundo sentido: minoria não designa

é essa multidão minoritária que irá falar através de uma corporeidade ao longo deste ensaio. O corpo dos *ESPELHOS nus SOHLEPSE* é um devir<sup>7</sup> minoritário e tornar-se minoritário é desviar-se sempre do modelo hegemónico de organização, das estruturas de Estado ou de Poder. O relatório não pretende ser um espaço onde se descreve o que aconteceu, mas pretende ser, ele mesmo, um acontecimento, um ensaio onde se actualiza o processo de criação. Neste processo, salienta-se o contorno de uma atitude de ruptura constante com diversos regimes de poder e a afirmação de uma diferença como máquina de guerra. *ESPELHOS nus SOHLEPSE* como um manifesto.

Todo este processo de trabalho é desviado constantemente para outras áreas que não as performativas. É, neste gesto desviante, que se criam ressonâncias entre as diferentes áreas e consonâncias com as acções que se realizam cenicamente. Áreas que vão desde a filosofia às artes plásticas e à música, passando pelas neurociências, antropologia, psicologia e psicanálise, entre outras. Da multidão de autores, onde este trabalho cria ressonâncias e onde se procuram linhas de fuga, evidencia-se o autor que parece ser o mais transversal a todos os outros e no qual ainda não foi possível esgotar nem a crueldade nem a importância do seu estudo: Artaud. Tal como em Artaud, “os meus desenhos não são desenhos, mas são documentos. Há que olhar e ver o que está dentro.”<sup>8</sup> Diria que, para ler os meus desenhos, há que ver com os ouvidos da pele o que está dentro da superfície. Neste sentido, tenta-se, primeiramente, defender um território em que me seja permitido falar a partir de mim, como experimento do meu próprio corpo/laboratório e como esse corpo é aberto, esburacado e esvaziado, abrindo-se ao campo da escrita como experimentação. No entanto, há regularmente o cuidado de trazer o interlocutor para um nível de comunicação passível de criar ligações e referências comuns, de modo a poder

---

*mais um estado de facto, mas um devir no qual a pessoa se engaja. Devir-minoritário é um objectivo, e um objectivo que diz respeito a todo o mundo, visto que todo o mundo entra nesse objectivo e nesse devir, já que cada um constrói a sua variação em torno da unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria.”*

DELEUZE, Gilles (2010). “Um manifesto de menos.”. Trad. Fátima Saadi. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.31)

<sup>7</sup> “Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] Devir não é progredir nem regredir segundo uma série, e sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado como em Jung ou Bachelard. [...] O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna.”

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix apud. FERRACINI, Renato (2003). “O Corpo Cotidiano e o Corpo-Subjétil: relações.” In: *Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, vol.1. Florianópolis: IOSC – Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina (p.103)

<sup>8</sup> ARTAUD, Antonin apud. DANTAS, Alexsandro (2009). “A crueldade do corpo. Antonin Artaud.” In *Acta Académica del XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología (p.1)

manter um espaço de contacto ao que, academicamente, é solicitado. No entanto, mantém-se sempre o discurso no campo da experimentação artística como motor de criação, uma vez que este relatório é um ensaio acerca de um processo artístico singular. Não se pretende uma tese acerca da relação projecto/objecto, mas sim uma reflexão que o complemente e que lance todo o processo de trabalho numa nova jornada.

Na defesa de uma minoria, indago acerca da criação deste projecto como uma máquina de guerra, debruçando-me acerca das acções que realizo e de como estas acções levam à criação de um quadro em tríptico que colide com a composição de diversos quadros polípticos. O políptico habita dentro do tríptico e vice-versa. Dois planos que coexistem e potenciam a variação formal que reflecte o traço experimental deste trabalho. O processo deste ensaio termina na reflexão acerca da criação do conceito de Actor Nuvem e da Dramaturgia do Actual no seu corpo em estado de criação. Como a natureza deste trabalho é proteiforme, como uma nuvem, conclui-se com uma referência aos espelhos, que são a marca transversal a todo este trabalho e com a proposta de um trabalho futuro assente num devir indiscernível.

Todo este trabalho surge da necessidade de actualizar uma prática como actor/criador e da vontade, sempre cruel, de assumir uma posição a partir de um dicionário próprio expressivo. Esse dicionário está assente numa pesquisa acerca do papel do corpo no corpo do actor e vai na direcção de um evento performativo de carácter teatral, que produz, não só um espaço de simulacro, mas também um espaço de batalha contra os regimes de linguagem como representação semiótica. Esta pesquisa sobre o corpo é feita dentro de uma estrutura que ganha a forma de um cubo. É no cubo que irei colocar o meu corpo, como uma prótese, esvaziá-lo e esgotar as suas possibilidades, retirando dele um devir minoritário. Este trabalho dá-se ao nível microperceptivo do corpo, do seu rosto, do seu olhar e, especialmente, do seu contorno: a pele. O peso deste corpo, em torno dos músculos gravitacionais, é trabalhado directamente com a memória, uma vez que trabalhar um actor/artista é trabalhar a sua memória. O corpo será levado a uma jornada de possíveis, agenciado, re-territorializado sobre si mesmo, até encontrar o que Artaud chamou de corpo sonoro, que realiza a morte do actor, virtualizando-o e lançando as suas formas num outro espaço/tempo: a 4ª dimensão. Todo este processo pode ser consultado mais minuciosamente nos anexos que complementam o corpo central deste relatório.

Procura-se um espaço de simulacro, afectivo, para desenvolver uma subtração dos elementos de poder, que liberta uma força não representativa como potencialidade artística. Uma luta pela vida contra o excesso de regime de linguagem que a oprime. O corpo contra o tempo. O corpo visto como a matéria em transformação por onde as forças se compõem e decompõem, onde o autómato, tal como na pintura, se livra da carcaça do organismo: o clichê.

Procura-se um corpo-outro cénico, presente, que difere de si constantemente. Uma máquina de guerra carregada de sensação, perceptos e afectos, para criar formas que variam consoante o momento espectacular, ou, ao que eu chamo, o momento da *visitação*<sup>9</sup>.

A guerra é contra a própria língua, onde pretendo ser estrangeiro no meu próprio idioma. O corpo espectacular, deformado pelas forças que o atravessam, cria-se entre a sua apresentação e a sua variação nessa mesma apresentação. Teatralidade e performatividade no mesmo plano paradoxal formal. Pudesse *Ele*<sup>10</sup> dançar o automático de si mesmo, desfazendo para si próprio o seu rosto e revelando o reverso do espelho: o monstro.

---

<sup>9</sup> Esta foi uma imagem que surgiu ao ler uma expressão de Alain Badiou.

BADIOU, Alain (1998). *Pequeno Manual de Inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade (p.103)

<sup>10</sup> A terceira pessoa do singular *Ele*, será usada, tanto no Estado Cénico como no Estado Literário, para referir uma forma em devir, a que se poderá atribuir o nome de *Figura*.

A terceira pessoa, *Ele*, é “quando a nossa linguagem animal mima uma chegada. Ao não poder vê-lo nem o compreender, chamámo-lo com a linguagem; o seu nome é *Vem*. É um imperativo lançado por nós e que nos alcança. Existe quando *lhe* dizemos *Vem*; o seu nome é *Aquele que há de vir*. Quando *lhe* dizemos *Vem*, é a nossa aparição que esperamos. A nós também *lhe* devolvemos a nossa vinda; é a sua vez, é *Ele* que tem de ser chamado por nós agora. *Ele* falta ao nosso sopro e o seu nome é *Vem*. Nós ouvimos a sua ordem na linguagem. [...] O que o designa, o que *lhe* é mais próximo, não é o seu nome, não é nenhum dos seus nomes, é a própria fala.”

NOVARINA, Valère (1999). *Ante La Palavra*. Trad. Fernando Gómez Grande. Valencia: Pre-Textos (pp. 20-21) [citação em tradução minha]

# 1. Porque não me deixam, nunca, suficientemente só?

*“Riem-se — disse o seu coração. Não me compreendem; a minha boca não é a boca que estes ouvidos necessitam. Terei que principiar por lhes destruir os ouvidos para que aprendam a ouvir com os olhos?”<sup>11</sup>*

Friedrich Nietzsche

## 1.1. O FalaSó

A solidão. Uma virtude. É na criação do deserto corporal que encontramos a potência de nos recriarmos. O corpo como um ponto singular em silêncio. O deserto como uma paisagem nua. O facto de ser lançado na possibilidade de fazer um trabalho eminentemente solitário, um movimento que me tem acompanhado ao longo do tempo, abre um espaço onde surge um corpo que contém em si o estado de laboratório. É no corpo, pelo corpo, a partir do corpo e na perda do corpo que falarei a partir de mim. Este gesto de abandonar o círculo colectivo e buscar a singularidade, não é um gesto onde, indignadamente, pretenda fugir do mundo. Certamente “sofremos de um excesso de comunicação de palavras inúteis, uma quantidade doente de falas e imagens.”<sup>12</sup> Sinto, neste processo, que há, de facto, um esgotamento da vontade de pertencer a um colectivo de enunciação comunicacional e uma vontade de “arranjar vacúolos de solidão e de silêncio para ter, por fim, algo a dizer. Um movimento de esvaziar o sentido da mola do mundo da dialéctica.”<sup>13</sup>

A crueldade de buscar o silêncio é a submissão à necessidade de encontrar um espaço onde o mundo escape através de mim. Nessa procura de fazer o mundo fugir, não assumo a emancipação de uma subjectividade individual, ou de uma identidade que detém uma opinião sobre um determinado objecto de investigação. Não me interessa pelas opiniões, nem pela discussão de uma relação, através de um diálogo, dessas mesmas opiniões. Neste movimento de abandono do mundo colectivo, dessa tradição de distinguir na multiplicidade do ser a sua unidade natural, do mundo das ideias conciliadoras dos contrários, dessa dialéctica que nos devolve o idêntico pelo espelhamento redundante, o que encontro é uma espécie de metalogo.

---

<sup>11</sup> NIETZSCHE, Friedrich (2002). *Assim Falava Zarathustra*. Trad. José Souza (pp.19-20)  
Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/zara.pdf>

<sup>12</sup> PELBART, Peter Pal (2012, Outubro 3). *Como viver só*. [suporte em vídeo]  
Disponível em: <https://youtu.be/-8wh6LKLRIY>

<sup>13</sup> Id.

Chamarei este metálogo de *FalaSó*<sup>14</sup>. Este metálogo é, talvez, uma heterotanatografia<sup>15</sup>, como em Juliano Pessanha, deste outro que sou eu. É “o relato da morte desse outro que sou eu mesmo, um asilo interno, inventar-me para evitar o homicídio que me é proposto, fugindo à narrativa de mim, terceirizada pelos que me cuidam e amam.”<sup>16</sup> Neste sentido, posso afirmar que “o artista não sou eu. Não faço o desenho nem pinto a imagem. [...] Assim faço forma. E a forma faz-se tornando-se quadro: quero fazer forma. E é tudo. E o próprio da forma é ser um quadro.”<sup>17</sup> Diria, apenas, que faço moldura junto de algo que me faz quadro.

Este *FalaSó* é, também, uma estrutura autopoiética e proteiforme de produção de ideias. Este *FalaSó* é, ainda, uma singularização da *persona* que escreve este relatório. A palavra *persona* está relacionada com personagem, com a noção de máscara e está relacionada com a acção de *personare*<sup>18</sup>. Tal como na antiga Grécia, onde os actores usavam uma máscara para fazer ressoar a oralidade, a “criação de uma máscara é a criação de um duplo sem semelhança.”<sup>19</sup> Uma verdadeira máscara não é um objecto que se coloca no rosto e que esconde um determinado *Self* que, por sua vez, se apresenta num determinado mundo. Uma verdadeira máscara revela uma *imagem-nua*<sup>20</sup> de si mesma, um corpo em estado de actualização permanente. O que a máscara actualiza é o ressoar das partículas que a compõem. O que a

---

<sup>14</sup> *FalaSó* teve origem num nome sugerido pelo meu orientador Prof. Doutor Armando Nascimento Rosa ao referir-se à maneira singular como eu intervinha nas aulas de Seminário de Orientação. Deste modo, interessei-me pela ideia do *FalaSó*, não como *handicap* comunicacional, mas pelo intervalo silencioso que ele abre no interlocutor. O momento da apresentação da *Sinopse*, como culminar do Seminário de Orientação deste projecto, assim como a futura defesa deste trabalho de projecto, foi e será, em si, uma experimentação deste *FalaSó*. O *FalaSó* é, ainda, uma série de variações de vídeos em que eu me gravo a mim mesmo e falo comigo mesmo acerca do meu próprio trabalho e onde *me-revejo-me*, de modo a criar um processo de reflexão mais exaustivo. Faço, deste modo, dos supostos efeitos defeituosos, virtudes.

<sup>15</sup> Hétero significa outro. Tanato significa morte. Grafia refere-se à escrita.

<sup>16</sup> PELBART, Peter Pal (2012, Outubro 3). *Como viver só*. [suporte em vídeo]  
Disponível em: <https://youtu.be/-8wh6LKLR1Y>

<sup>17</sup> MIRANDA, José Bragança de (2012). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Passagens (p.68)

<sup>18</sup> A palavra *persona* foi originalmente estabelecida em língua latina, por uma justaposição gramatical da preposição *per* e do substantivo *sona*. Pode, também, derivar do verbo *personare*, a partir da sua forma verbal gerúndio *personando*, que pode ser vista como uma certa acção de fazer ressoar. Esta expressão pode, ainda, fazer derivar a expressão *per se una*, enquanto designa *una* por si. Em todos os casos, a palavra *persona* serviu para significar o mesmo que se significa com a palavra grega *prósopon*: máscara e personagem.

FAITANIN, Paulo (s.d.). *A Antropologia Tomista*. Instituto Sapientia de Filosofia. Brasil

Disponível em: <https://goo.gl/tRJ499>

Acesso em: 30 de Setembro de 2016

<sup>19</sup> MACHADO, Roberto (2010). “Introdução.” In DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.5)

<sup>20</sup> Imagem-nua é um conceito proposto pelo filósofo José Gil para se referir “a toda a imagem a que falta o seu sentido verbal, que provoca um apelo ao sentido. [...] A imagem-nua não pertence a um mundo pré-verbal, mas faz parte do mundo da linguagem. Resulta de operações que consistem em cortar o laço que a une às palavras.” GIL, José (1996). *A Imagem-Nua e as Pequenas-Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D’Água (pp.92-95)

máscara faz ressoar na medula corporal é uma certa música que se espalha no espaço, um corpo que espalha por todo o lado o seu espírito. Uma verdadeira máscara é, sempre e somente, uma voz feita de carne<sup>21</sup>, com a sua própria musicalidade polifónica. Este *FalaSó* é a forma como uma multidão fala, ressoa, através de mim, na acção de me isolar. É uma Figura<sup>22</sup> isolada que ganha forma, num determinado momento e é alimentada por uma polifonia de vozes que confluem num determinado ponto. É por este ponto de fuga que eu escapo nessa outra *persona* que fala através de mim. O que será, então, realizar um ensaio através de uma *persona* que ganha a forma de um *FalaSó*? Nesse espaço temporal que só a poesia teima em ouvir, o que ressoa na acção de falar sozinho quando a linguagem, como meio de comunicação, se esgota? O que será, nesta acção de relato solitário, uma escrita que não seja uma atitude narrativa, ancorada na memória descritiva de um processo criativo? Porque não me deixam, nunca, “suficientemente só?”<sup>23</sup> Porque tenho de manter, em todo o momento, o regime de comunicação? Como falar a partir de mim, nesse outro que sou eu em fuga, como sendo o catalizador de um evento performativo?

## 1.2. Falar a partir de si

Falar a partir de si é construir “um duplo, sem semelhança do pensamento investigado e pensar em seu próprio nome usando o nome de um outro.”<sup>24</sup> Neste mundo que escapa por mim, o corpo assume uma atitude de histeria<sup>25</sup> como contraponto à ordem obsessiva, onde se salienta o gesto de manifestar uma força<sup>26</sup>. Esta força faz explodir as relações de poder que os

---

<sup>21</sup> “Carne e corpo opõem-se como o sentir e o não sentir – aquilo que se usufrui a si próprio, por um lado, e a matéria cega, opaca, inerte do outro.”

HENRY, Michel apud. MIRANDA, José Bragança de (2012). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Passagens (p.105)

<sup>22</sup> “A Figura designa um tipo de personagem sem que seja precisado de que traços particulares essa personagem se compõe. A Figura é uma forma imprecisa que significa mais pela sua posição estrutural que pela sua natureza interna. A Figura, como o papel e o tipo, reagrupa um conjunto de traços distintivos bastante genéricos. Ela apresenta-se como uma silhueta, uma massa ainda imprecisa e que vale sobretudo pelo seu lugar no conjunto de protagonistas como forma de uma função trágica.”

PAVIS, Patrice (1996). *Dicionário de Teatro*. Trad. Jacob Guinsburg e Maria Pereira. São Paulo: Perspectiva (p.167)

<sup>23</sup> PELBART, Peter Pal (2012, Outubro 3). *Como viver só*. [suporte em vídeo]

Disponível em: <https://youtu.be/-8wh6LKLRIY>

<sup>24</sup> MACHADO, Roberto (2010). “Introdução.” In DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.5)

<sup>25</sup> Histeria é, neste contexto, vista como um excesso de presença ao qual se retira toda a sua tradição patológica.

<sup>26</sup> Força provém do latim *fortia*. A força é a intensidade, a robustez e a faculdade de mover/deslocar algo ou alguém que tenha peso ou que ofereça resistência.

“Leibniz tentava também descobrir uma forma melhor de achar a verdadeira medida do movimento da matéria a qual atribuíra, como Descartes, a uma força que lhe é imanente. [...] Leibniz acreditava que, para medir a força,

regimes de linguagem impõem ao pensamento e propõe uma inversão paradoxal. “Não vale mais um histérico verdadeiramente vivo, no questionamento permanente da própria existência, do que um obsessivo, que evita acima de tudo que algo aconteça, que escolhe a morte em vida?”<sup>27</sup> Nesta explosão, assistimos à passagem da submissão da linguagem ao serviço do pensamento. “Este pensamento esculpe a expressão linguística e gera um sentido real da força.”<sup>28</sup> Neste sentido, falar a partir de si é devir *FalaSó*. Uma criação é sempre um devir no tempo, é um tornar-se outro, sempre outro, uma linha de fuga aberta para o infinito. Por isso, o *FalaSó*, dá “preferência por discursos pouco articulados que advêm de uma experimentação e de um movimento alegre de assumir uma diferença.”<sup>29</sup> Falar a partir de si é, também, povoar um deserto, é criar um plano em aberto onde se efectuam intensidades. Evadir-se para se repovoar como um *FalaSó*. *Ele* é um ponto que vive como ser autónomo, abandona a colectividade geométrica, abre uma linha e gera movimento, fugindo para longe de um plano estável. Falar a partir de si é, assim, criar uma forma numa geometria *rizomática não-euclidiana*.<sup>30</sup> Falar a partir de si é abrir um espaço háptico<sup>31</sup>, é colocar-se no reverso do espelho como representação, é o assumir de um modo de vida autopoietico que escapa a toda e qualquer capacidade de centralização do discurso e que, rizomaticamente, cria um modo de vida. *Ele*

---

*bastava encontrar uma maneira de medir o impacto causado pelo corpo. Esse, por sua vez, de acordo com o princípio de identidade entre causa e efeito, confundir-se-ia com a própria força, pois, que esta lhe é imanente. É então importante notar que, para a filosofia leibniziana, a força e o impacto, o qual faz o corpo erguer-se novamente, eram um par constituído pela causa imanente e o correspondente efeito que a exprime. Assim, a força descendente, o impacto e a nova força ascendente formariam uma tríplice cadeia de causas imanentes e efeitos.”* PONCZEK, Roberto (2000). “A polémica entre Leibniz e os cartesianos: mv ou mv<sup>2</sup>?” In *Cadernos Brasileiros de Ensino de Física*, vol. 17, nº3. Santa Catarina: UFSC

<sup>27</sup> ŽIŽEK, Slavoj apud. PELBART, Peter Pal (2012, Outubro 3). *Como viver só*. [suporte em vídeo]  
Disponível em: <https://youtu.be/-8wh6LKLRIY>

<sup>28</sup> FUGANTI, Luiz (2014, Setembro 3). *Corpo, Linguagem e Máquina de guerra / aula I*. [suporte em vídeo]  
Disponível: <https://youtu.be/0OKIZpomaso>

<sup>29</sup> FUGANTI, Luiz (2013, Agosto 1). *Ação Cultural como Produção de Subjetividade*. [suporte em vídeo]  
Disponível em: <https://youtu.be/O1oPkCL9piI>

<sup>30</sup> Expressão que cruza o conceito de *Rizoma*, que Deleuze e Guattari roubaram da botânica, com o espaço de Euclides. A expressão *espaço não-euclidiano* refere-se a um espaço que não representa apenas as três dimensões finitas e imutáveis de Euclides. Este é um espaço infinito, onde as três dimensões de espaço coabitam com uma quarta dimensão de tempo. O *Rizoma* é, pela sua natureza, uma estrutura aberta para a multiplicidade, que se abre e se fecha, pulsa, constrói e destrói, sobre si mesma. Podemos ver também este *espaço não-euclidiano* como o espaço de Minkowski ou, mais pictoricamente, como o espaço de Escher, onde várias perspectivas co-habitam no mesmo plano de composição formal e paradoxal.

<sup>31</sup> Espaço háptico é entendido como “quando a visão descobre em si mesma uma função do toque que lhe é própria, mas distinta da sua função óptica. O espaço háptico distingue-se do campo óptico em várias características fundamentais. Ele é, em primeiro lugar, um espaço fluido de forças caracterizado pela ausência de qualquer forma organizada: nenhuma história, nenhum argumento, nenhuma semiótica, nenhuma hermenêutica. É o espaço no qual o artista tenta captar e tornar perceptível o trabalho das forças livres além das formas e além do sentido.”

APREA, Ciro Luca (2014). *O Toque e a Diferença*. Universidade de Lisboa/Faculdade de Motricidade Humana. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

foca a existência como um problema. Na resolução deste problema, o que se assiste é à abertura do corpo a uma Zona de Fronteira<sup>32</sup>, onde o “paradoxo aparece como a potência mais alta do pensamento e da capacidade de reconhecer e pensar o novo.”<sup>33</sup>

Nesta crueldade, a de abandonar a colectividade, neste gesto de calar o movimento da comunicação comunitária e habitar no plano abstracto das forças, como elementos compostos e compositivos da forma, o *FalaSó* assume transformações incorporais, que permitem uma experiência particular do tempo. O tempo é o *subjectum*<sup>34</sup>, o motor de fundo, que dá força ao processo de formação das variações formais que componho e que me compõem no reverso. Neste sentido, o *FalaSó* modifica as direcções do tempo, abre um espaço para uma experiência particular do tempo, uma experiência paradoxal, um tempo sem tempo, “entre tempos, ou entre tempos esquadrihados que autorizam.”<sup>35</sup> Não há relação vertical, hierárquica, para produzir um tempo de autorização, uma possibilidade de significação como ferramenta de autorização temporal. Falar a partir de si é, em suma, produzir o seu próprio tempo, falar com o seu próprio tempo, um tempo que tem a sua própria duração. “Porque *Ele* quer ser tempo, quer falar com o seu próprio tempo, ser o tempo que vai passando ao falar.”<sup>36</sup> A duração do tempo no e pelo *FalaSó* gera uma variação e uma “variação é sempre uma mudança afectiva no e pelo corpo.”<sup>37</sup> O corpo e o tempo como um *speculum*<sup>38</sup>. O *FalaSó* é, na sua monstruosidade, o vampiro que não se consegue ver no espelho, é o elemento monstruoso e *nómada*<sup>39</sup> do plano de organização. O *FalaSó* é, ele mesmo, um espelho e uma recusa ao seu tempo absoluto. A recusa do tempo é

---

<sup>32</sup> “Fronteira não é linha. Nem demarcação meramente espacial ou temporal entre dois pontos ou territórios. Não é uma marca de delimitação. Na realidade é também... mas não é, absolutamente, esse o sentido comum - senso-comum - que interessa.”

FERRACINI, Renato (2011). “Atuações, Fronteiras e Micropercepções.” In *Revista Sala Preta*, vol.10. São Paulo: USP (p.229)

<sup>33</sup> FUGANTI, Luiz (2014, Setembro 3). *Corpo, Linguagem e Máquina de guerra / aula I*. [suporte em vídeo] Disponível: <https://youtu.be/0OKIZpomaso>

<sup>34</sup> O significado etimológico de *subjectum* remete para algo que está, jaz em baixo, sustenta, fundamenta, garante e acompanha permanentemente a construção ou as construções simbólicas de um indivíduo.

<sup>35</sup> FUGANTI, Luiz (2013, Agosto 1). *Ação Cultural como Produção de Subjetividade*. [suporte em vídeo] Disponível em: <https://youtu.be/O1oPkCL9piI>

<sup>36</sup> NOVARINA, Valère (2011). *O Teatro dos Ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras (p.20)

<sup>37</sup> FUGANTI, Luiz (2013, Agosto 1). *Ação Cultural como Produção de Subjetividade*. [suporte em vídeo] Disponível em: <https://youtu.be/O1oPkCL9piI>

<sup>38</sup> *Speculum* é a origem da palavra espelho. Vem do entrelaçamento entre *specio*, que significa olhar, junto com o sufixo *culum*, que se refere a um instrumento. *Speculum* é então o instrumento por onde se olha. Para mais informação acerca do espelho consultar capítulo 6.

<sup>39</sup> Para um melhor entendimento no uso do termo *nómada* ver capítulo 3.

a recusa a uma camisa de forças que força os órgãos a funcionarem em prol de uma cronologia lógica, ou organísmica, como em Artaud.

### 1.3. Relatar sem órgãos

*Rela-tório* é, na tradição etimológica, o objecto ou o lugar por onde se pratica uma acção na qual, através de um instrumento, tem lugar a narração de um evento. Este objecto refere-se a um lugar que não contém em si um espaço colectivo. Nesse sentido, seria, talvez, um “rela-tódromo”, o que não é o caso, embora se aplique em certa medida comparativa. Mas, neste caso singular, o lugar do relato é visto como uma cartografia solitária e a acção como um acontecimento onde confluem linhas, que criam uma singularidade. O corpo não é o instrumento, mas é o meio de contacto, o ponto onde tudo conflui e de onde tudo parte. O relato está, por tradição apática, ligado a um *logos* primeiro, que tende a editar a narração pelo órgão do olho, por sua vez movido pela necessidade de comunicar uma mensagem a um interlocutor. Acontece que o *FalaSó* sofre de uma incapacidade de actuar pelo organismo, por um organismo que cria “acções com um determinado objectivo ou finalidade por um modelo teleológico.”<sup>40</sup> Deste modo, o relato perde a sua função, isola a Figura do *FalaSó* num devir imperceptível. O *FalaSó* relata - e relata-se - pela construção de um diagrama<sup>41</sup> como esquema de organização, onde se compõem relações de linhas que demonstram os movimentos constituintes da forma plástica<sup>42</sup>. Assistimos, neste relato heterotanográfico, à desfiguração de um rosto<sup>43</sup>, onde se perde a capacidade de identificação. O espelho aparece como elemento de desfiguração da forma e não como mero instrumento de reflexo identitário. Este é um gesto suicida que serve para “esvaziar, para me despojar de um corpo, para perder a fala.”<sup>44</sup> Este gesto é um gesto transversal em todo o trabalho, tanto no ensaio ou Estado Cénico, como no ensaio ou Estado Literário.

---

<sup>40</sup> FUGANTI, Luiz (2012, Outubro 27). *Corpo sem órgãos*. [suporte em vídeo]  
Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=IIwxWe\\_Tvo4&t=1602s](https://www.youtube.com/watch?v=IIwxWe_Tvo4&t=1602s)

<sup>41</sup> “O diagrama é sem dúvida um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem ou de ritmo. É um caos violento em relação aos dados figurativos, mas é um germe de ritmo em relação à nova ordem da pintura: ele abre os domínios sensíveis, como uma fuga em antecipação.”  
DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.173)

<sup>42</sup> “Significando plástico o que é susceptível tanto de receber como de dar forma, qualificando, assim, tanto o suporte da impressão como o acto de imprimir.”  
MALABOU, Catherine apud. MIRANDA, José Bragança de (2012). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Passagens (p.73)

<sup>43</sup> Para uma melhor compreensão do trabalho acerca do rosto consultar anexo 2.

<sup>44</sup> NOVARINA, Valère (2011). *O Teatro dos Ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras (pp.22-23)

A dramaturgia do relato pelo *FalaSó* é, na sua essência, uma micro-percepção<sup>45</sup>, que constrói um diagrama temporal. A forma dramaturgical do relato solitário é um mero efeito de superfície. A forma torna-se informal, sem qualquer relação arquetípica, onde se assume uma ontologia como dinamismo plástico<sup>46</sup>. Assiste-se a uma dissolução da forma no seu processo de formação e as citações convencionais não convocam autores, não são de utilidade, não ajustam o interlocutor a uma linha condutora fixa. As citações apenas transfiguram a construção do discurso, habitam o campo virtual, no plano de fundo, que ganha forma no fluxo de criação do texto. Neste sentido, cria-se a partir “do que foi pensado por outros, sejam filósofos ou não, e integrando esses elementos como conceitos”<sup>47</sup> no processo de criação. Estes conceitos são “conceitos suscitados ou sugeridos por outros tipos de pensamento, isto é, pelo exercício de pensamento não conceitual”<sup>48</sup> e que têm origem em várias áreas distintas. Este é um processo de “inter-relação, um sistema de agenciamento, a conexão de pensamentos de diversos criadores”<sup>49</sup>, que são depois passados pelo efeito de *assemblage*<sup>50</sup>. O que se pretende é “a afirmação da diferença em detrimento da identidade”<sup>51</sup>, um corpo literário, sem narração, ajustado ao fluxo vital e que se deixa agir na acção. Essa é a dinâmica de um corpo-sem-órgãos,

---

<sup>45</sup> “Segundo Leibniz, as macropercepções são recobertas e formadas por um conjunto de micropercepções. As micropercepções, ou representantes de mundo, são essas pequenas dobras em todos os sentidos, dobras em dobras, sobre dobras, conforme dobras, um quadro de Hantai ou uma alucinação tóxica de Clérambault. São essas pequenas percepções obscuras, confusas, que compõem as nossas macropercepções, as nossas apercepções conscientes, claras e distintas: uma percepção consciente jamais aconteceria se ela não integrasse um conjunto infinito de pequenas percepções que desequilibram a macropercepção precedente e preparam a seguinte.” DELEUZE, Gilles apud. FERRACINI, Renato (2011). “Atuações, Fronteiras e Micropercepções.” In Revista Sala Preta, vol.10. São Paulo: USP (p.235)

<sup>46</sup> “Mais do que uma substância, o plástico é a própria ideia da sua transformação infinita, é a ubiquidade tornada visível, como o seu nome vulgar o indica; e, por isso mesmo, é considerado uma matéria milagrosa: o milagre é sempre uma conversão brusca da natureza. O plástico fica inteiramente impregnado desse espanto: é menos um objecto do que o vestígio de um movimento.” BARTHES, Roland (1957). *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza, Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel (p.173)

<sup>47</sup> MACHADO, Roberto (2010). “Introdução.” In DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.8)

<sup>48</sup> Ibid. (p.9)

<sup>49</sup> Ibid. (p.11)

<sup>50</sup> *Assemblage* é uma técnica que surgiu nos meados dos anos cinquenta, quando Nova York foi aceite como capital da arte de vanguarda. Na linha das técnicas originais do movimento Dada, esta técnica “produz uma pintura composta inteiramente de materiais não tradicionais, dispostos de tal forma que dão à obra altos e baixos relevos. A *assemblage* pode ser descrita como a mais elaborada forma de *collage*. Não é mais somente uma técnica de suporte ao processo criativo, mas sim o acto artístico em si, eliminando o pictórico.” GLUSBERG, Jorge (2005). *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva (p.28)

<sup>51</sup> MACHADO, Roberto (2010). “Introdução.” In DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.9)

que se abre a um estado literário sem memória. Sem a linearidade temporal, filha de *Chronos*<sup>52</sup>, não existe memória, muito menos a que se localiza num corpo-órgão cerebral. Não um corpo sem memória que perde meramente um órgão (essa seria, salvo melhor opinião, uma leitura fraca de Artaud) mas, antes, um corpo que perde o organismo. Ao escrever, o *FalaSó* é sentido como um corpo em fuga que constrói os seus órgãos na duração de uma necessidade. Os órgãos criados têm apenas uma temporalidade plástica, enquanto são necessários para a duração da acção da força que compõe a forma e que se apresenta como inútil, porque não tem uma causa exterior a si. Não existe teleologia na acção que se realiza. A única causa é a necessidade de uma transdução no sentido de um escoamento do movimento num outro plano de codificação. Como nos descreve Deleuze:

*“O corpo sem órgãos é percorrido por uma onda de amplitude variável; esta linha traça no corpo sem órgãos zonas e níveis segundo as variações da sua amplitude. No encontro da onda, a um dado nível, com forças exteriores surge uma sensação. Este encontro determina portanto um órgão, mas um órgão provisório que não dura senão o que duram a passagem da onda e a acção da força; um órgão que se deslocará para se situar num outro lugar.”*<sup>53</sup>

A mão escreve sozinha, mas quem escreve também é um corpo/volume vazio de profundidade, sem sujeito, onde circulam intensidades e que se efectua no mundo numa duração plástica. Entramos numa lógica do acontecimento e abandonamos a vontade de comunicar. Coser a boca para criar uma máquina de guerra, como, talvez, em Georges Bataille<sup>54</sup>. O problema que se levanta não se resolve numa síntese dialéctica. O problema é o próprio motor que lança todo o processo num novo horizonte. O problema não é algo a ser resolvido, ele é integrado na sua potência criadora.<sup>55</sup> Entro num devir escritor diante de uma

---

<sup>52</sup> *Chronos*, na mitologia grega, é o rei dos Titãs e o grande deus do tempo.

<sup>53</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.97)

<sup>54</sup> “A boca é o início, ou, se desejarmos, a proa dos animais: nos casos mais característicos, ela é a parte mais viva, quer dizer, a mais assustadora para os animais vizinhos. Mas o homem não possui uma arquitectura simples, como as bestas, sendo impossível afirmar onde ele começa. A rigor, ele começa pelo alto do crânio, mas o alto do crânio é uma parte insignificante, incapaz de atrair qualquer atenção; são os olhos ou a testa que desempenham, como no maxilar dos animais, uma importante função.” Retirado do verbete *Boca*, inserido na secção *Dicionário da Revista Documents*, publicada pela primeira vez em 1929 e financiada por Georges Guildenstein, editor da *Gazette des beaux-arts*. Esta revista tem como principais animadores Georges Bataille, Georges Henri-Riviere e Carl Einstein.

Cristiano (2013, Outubro 29). *Montagem Dialéctica*. [blog de internet]. Brasil  
Disponível em: <http://montagemdialectica.blogspot.pt/2013/10/boca.html>  
Acesso em: 27 Agosto de 2016

<sup>55</sup> “Enquanto o teorema é da ordem das razões, o problema é afectivo e inseparável das metamorfoses, gerações e criações na própria ciência.”

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1987). *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol.5. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34 (p.20)

folha em branco onde já se instalaram, à priori, todas as possibilidades. Tudo está em potência de se actualizar. O meu corpo tem em si toda a potência, mas fugir ao clichê é inevitável. Como na pintura, “de facto, seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície branca e virgem. A superfície já está toda ela virtualmente investida por toda a espécie de clichês com os quais será necessário romper.”<sup>56</sup>

A coluna vertebral vibra, dança como bambolinas ao vento, pelo inevitável desejo de fugir ao clichê. As vogais, as consoantes, as palavras, as frases, os autores e as respectivas citações não são chamados a intervir no plano da macroestrutura como referentes, como guias para o interlocutor, mas habitam o plano microscópico, virtual, das singularidades, que transfiguram o rosto literário. O corpo, que se efectua por meio de palavras, interessa-se por habitar sempre as passagens entre o *virtual* e o *actual*.<sup>57</sup> A necessidade de actualização irrompe o tempo, abrindo um espaço de diferenciação da matéria. A matéria apenas quer preservar-se a si mesma, indo cada vez mais longe, diferenciando-se, a ela não falta nada. Ao desejo não falta nada. A existência é perfeita<sup>58</sup>.

#### **1.4. O fim da história - um outro território**

Uma vez que se assiste a uma des-rostificação, o que interessa é o devir no tempo de um corpo-outro. Um corpo que se decompõe em acções criativas e não em actos descritivos. Um corpo-sem-rosto que não relata, mas que se recria no seu próprio ensaio, como uma luta por preservar a sua actualidade temporal. Este corpo-outro, que fala sozinho pela acção de isolar a sua Figura, compõe um rosto monstruoso que não precisa de um argumento para justificar a sua forma. “Acabaremos um dia mudos de tanto comunicar; tornar-nos-emos enfim iguais aos animais [...] domados pelas imagens, embrutecidos pela troca de tudo, regredidos a comedores do mundo e a matéria para a morte. O fim da história é sem fala.”<sup>59</sup> A singularidade do rosto do monstro é suficiente para afirmar a sua existência, não como uma possível utopia, mas como afirmação de uma diferença, “uma evidência que se mostra por si mesma sem precisar justificar-se.”<sup>60</sup> Na duração do acto de criar, o monstro conquista o seu próprio

---

<sup>56</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.46)

<sup>57</sup> Para uma melhor compreensão no uso dos termos *virtual* e *actual* consultar o capítulo 5.

<sup>58</sup> Expressão roubada do filósofo Luiz Fuganti, usada em muitas das suas conferências.

<sup>59</sup> NOVARINA, Valère (1999). *Ante La Palavra*. Trad. Fernando Gómez Grande. Valencia: Pre-Textos (p.11) [citação em tradução minha]

<sup>60</sup> JUNIOR, Carlos (2008). “O corpo e o devir-monstro.” In *Revista Lugar Comum*, nº 25-26. Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômade (p.249)

território. Como diz Peter Pal Pelbart, quando se refere a um dos actores da sua Companhia Teatral Ueinz<sup>61</sup>:

*“O território é primeiramente a distância crítica entre dois seres da mesma espécie. Marcar as suas distâncias, o que é meu é primeiramente a minha distância. Não possuo senão distâncias.”<sup>62</sup> O bloco animal e monstruoso, a unha indomável, signo do inumano é a sua distância, é a sua solidão, mas também a sua assinatura.”<sup>63</sup>*

Este relato solitário, em estado literário, é um outro território, uma paisagem virgem num movimento de criação em turbulência. Não é um gesto de construção de uma tese que deve ser contrariada para gerar uma síntese e que deve, por sua vez, ser contrariada para gerar outra síntese. Como acto de criação, este ensaio apenas tem uma duração e o seu leitor deverá devir ruminante. A virtude do ruminante, uma vaca<sup>64</sup>, por exemplo, é durar. Nessa duração assistimos à criação de valores, de conceitos, de *afectos* e de *perceptos*<sup>65</sup>. Se a obra de arte tem o seu campo próprio, esse será o campo dos *perceptos* e *afectos*.<sup>66</sup> Se este ensaio realiza uma reflexão, se ele é por si só o espelho de quem especula, este será uma reflexão do movimento de criação desses *perceptos* e *afectos*. Na criação destes elementos, que compõem a forma deste ensaio, assim como compõem a forma cénica que está na génese deste espaço de ensaio, assistimos a um movimento de osmose entre a poesia e o conceito. Esta osmose cria uma membrana porosa entre o estado performativo, o Estado Cénico, o espaço da escrita, e o espaço que lida directamente com o virtual. As forças que compõem estas formas, que se actualizam

---

<sup>61</sup> Peter Pal Pelbart dirige uma companhia de teatro com actores aos quais ele prefere chamar de “louquinhos”, por ser um termo mais simpático. A própria simpatia é alvo de uma reflexão acerca do modo como é usada na linguagem generalista. Os louquinhos são, ironicamente, chamados de “usuários de saúde mental” pelas instituições que os regem.

<sup>62</sup> DELEUZE, Gilles apud. PELBART, Peter Pal (2012, Outubro 3). *Como viver só*. [suporte em vídeo] Disponível em: <https://youtu.be/-8wh6LKLRIY>

<sup>63</sup> Id.

<sup>64</sup> FUGANTI, Luiz (2013, Setembro 24). *Criação de Si como Obra de Arte*. [suporte em vídeo] Disponível em: <https://youtu.be/8jMcywa-HUE>

<sup>65</sup> “*Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais 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 vívido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos.*”

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1991). *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Munoz. São Paulo: Editora 34 (p.67)

<sup>66</sup> “*O objectivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objecto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações.*”  
Ibid. (p.69)

em Estados Cénicos e Literários, advêm de uma crueldade produtora de acções inúteis. A boa acção é sempre inútil, sem um valor exterior a si mesma, e coloca o corpo numa produção sem pré-escolha, ou tentativa mimética, onde o *FalaSó* fala o conceito em terceira pessoa, como apresentação da Figura em devir. A Figura apresenta-se e ganha a sua territorialidade. “A Figura é a forma sensível na sua relação com a sensação; age de modo imediato sobre o sistema nervoso, que é carne.”<sup>67</sup> A Figura, sem figuração, perde a boca. *Ele*, a terceira pessoa, “fala a forma na sua relação com a sensação (Figura)”<sup>68</sup>, ao contrário de ver a forma remetendo a um objecto que ela procuraria representar (figuração).<sup>69</sup> O *FalaSó* perde a boca com o mundo, mas conquista um novo território, um dicionário próprio expressivo. O *FalaSó* quando “fala toca uma outra boca que fala uma língua que não sabe.”<sup>70</sup> Nasce o criador, longe da nomenclatura que define o seu contorno. *Ele* pode habitar os campos abertos entre as lógicas dominantes. O que interessa neste ensaio em estado literário é habitar a passagem, as encruzilhadas, o movimento que habita esse *Eu* e esse que já não sou *Eu*. “A minha morte é a minha distância, o meu território, o meu escape, a minha salvação, isolamento pálido, outro jogo de vozes, comunidade dos que não têm comunidade.”<sup>71</sup> A criação é uma relação horizontal entre territórios, é uma produção de vida imanente. Atingir este estado desértico, esta *solidão-solidária*, como lhe chamou Deleuze, “é habitar na solidão mais povoada do mundo”<sup>72</sup> onde, o que interessa, é encontrar um espaço onde “se possam multiplicar os encontros, não necessariamente com pessoas, mas também com movimentos, com ideias, com acontecimentos, com entidades.”<sup>73</sup>

É dentro desta cartografia, sempre em fuga, que o *FalaSó* vai desenvolver este ensaio. É, também, através dele, que se actualiza o projecto *ESPELHOS nus SOHLEPSE* e as suas respectivas variações formais. Este projecto tende a confluir na criação de um conceito: o Actor Nuvem. É no processo de criação deste conceito, assente num processo de investigação focado no papel do corpo no corpo do actor/artista, que surge este relato solitário. Este conceito contém

---

<sup>67</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.79)

<sup>68</sup> *Ibid.* (pp.81-82)

<sup>69</sup> *Id.*

<sup>70</sup> NOVARINA, Valère (2011). *O Teatro dos Ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras (p.24)

<sup>71</sup> DELEUZE, Gilles apud. PELBART, Peter Pal (2012, Outubro 3). *Como viver só*. [suporte em vídeo] Disponível em: <https://youtu.be/-8wh6LKLRIY>

<sup>72</sup> *Id.*

<sup>73</sup> *Id.*

em si uma multidão de corpos que se misturam, criando um outro conceito: Dramaturgia do Actual no corpo do actor.

O que será, dentro deste modo singular de ensaiar, a criação destes conceitos? Como se apresentam, ganham forma e se efectuam numa prática artística, dentro de um projecto performativo? Como podem ajudar a compor - ou decompor compondo - um processo de trabalho focado no actor, abordando a sua prática como um refazer constante? Como desvelar a “argamassa metafísica que nos impede de desabar?”<sup>74</sup> Assumindo uma pulsão anarquista, “desabrigando autoridades, empreendendo uma luta pela vida, que outros confundem como uma luta pela morte?”<sup>75</sup>

Poderia gritar, como um histérico silencioso: deixem-no falar a partir de si como vive e, tal como se vê a viver, ouvir-se a falar.<sup>76</sup> E, aos ouvidos do mundo, chegar apenas o eco para lá do último homem de Nietzsche, que teima em não perecer, porque está demasiado cansado para agir. Gritar, em suma: “a possibilidade de um niilismo acabado, esgotado, activo.”<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Id.

<sup>75</sup> Id.

<sup>76</sup> Marc Ardouin resume a maneira como Artaud falava a partir de si. Este resumo é usado como material cénico durante o momento da visitação.

ARDOUIN, Marc (1974). “«Alto lá com isto.»” In ARTAUD, Antonin. *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena (p.10)

<sup>77</sup> HENZ, Alexandre (2010). “Uma política do Esgotamento entre Beckett e Deleuze.” In *Cadernos de Subjetividade*, nº12. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica - UCSP (p.83)

## 2. Transgredir OU revolucionar E diferir?

*“O verdadeiro revolucionário é movido por grandes sentimentos de amor. Há que endurecer-se, mas sem jamais perder a ternura.”<sup>78</sup>*

**Ernesto Guevara de la Serna**

### 2.1. Indignação OU transgressão

A indignação é uma variação no estado do corpo. Ela advém de um afecto simples: a tristeza<sup>79</sup>. “Se o corpo é uma dinâmica de forças que possui a capacidade de manter-se, então os afectos são essas variações que a força efectua encontrando-se com o mundo.”<sup>80</sup> A indignação não é, de todo, o melhor estado para criar. A força, que leva a um gesto por indignação, faz parte de um “conjunto de afectos tristes que derivam da impotência.”<sup>81</sup> Para Espinosa “a indignação é o ódio por alguém que fez mal a um outro”<sup>82</sup> e está directamente relacionada com a identificação entre dois corpos. O que os liga é uma identificação, algo que reconhecem como comum. A indignação não leva o corpo a agir e é “tanto maior quanto mais uma vítima se parece connosco e aparenta ter sido prejudicada.”<sup>83</sup> Por detrás de um corpo indignado a “diferença esconde-se, sem poder conectar-se a nada, é o homem afastado do que pode, é a cegueira da potência que se transforma na luta pelo poder.”<sup>84</sup> Um corpo indignado está longe da possibilidade de abrir um espaço para os encontros. Não os encontros entre amigos que se reconhecem redundantemente, mas encontros onde se criam outras possibilidades para um outro cara-a-cara.

---

<sup>78</sup> *Che Guevara*. (2016). Wikiquote.

Disponível em: [https://pt.wikiquote.org/wiki/Che\\_Guevara](https://pt.wikiquote.org/wiki/Che_Guevara)

<sup>79</sup> “*A tristeza vem do desencantamento de que, sendo donos do corpo, não dominamos a carne, que nos escapa e se esvai por entre o espelho e a vida.*”

MIRANDA, José Bragança de (2012). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Passagens (p.102)

<sup>80</sup> TRINDADE, Rafael (2016, Agosto 17). *Razão Inadequada*. [blog de internet]. Brasil

Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2016/08/17/espinosa-o-conhecimento-e-o-mais-potente-dos-afetos/>  
Acesso em: 24 Agosto de 2016

<sup>81</sup> TRINDADE, Rafael (2016, Abril 10). *Razão Inadequada*. [blog de internet]. Brasil

Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2016/04/10/afetos-biopoliticos-indignacao/>  
Acesso em: 24 de Agosto de 2016

<sup>82</sup> Id.

<sup>83</sup> Id.

<sup>84</sup> Id.

A força de transgressão é pobre, é um péssimo gosto, é, também, um afecto triste. A força de transgressão põe o corpo em contacto com a intencionalidade, com uma intencionalidade de agir sobre o mundo. A força de transgressão é um estado do corpo que cria uma dobra<sup>85</sup> para o seu interior, agarrando-se à superstição, ao mundo das ideias efectuadas num fluxo semiótico. Na tentativa de agir sobre o mundo, o corpo, cai na ilusão de que as acções que realiza melhoram o seu estado de indignação. Deste modo, produz um estado como separação para com o movimento do mundo exterior. Espaço externo VS espaço interno. O corpo indignado pretende transgredir, porque fica no estado daquilo que lhe acontece. A indignação permite a criação de um sistema linguístico que pretende comunicar uma ideia ao mundo. “Qualquer acção que brote da indignação é uma paixão ruim porque nasce da tristeza e da impotência.”<sup>86</sup> Basta observar as manifestações e os corpos indignados, que ficam agarrados às bandeiras, às colheres que batem nas panelas, aos corpos apáticos que tentam, em vão, transgredir a sua condição, qual dialéctica materialista, etc. Como encontrar, então, uma energia criadora que não esteja subjugada às forças exteriores que a movem e que oprimem a vida? Uma força que fale por si, desde o seu lugar solitário, sem pretensão de assumir relações de poder hierárquico. Uma multidão? Uma minoria? Um *FalaSó*?

O gesto de transgredir leva à ilusão de uma comunicação. Neste sentido, *Ele* deixa de ser actor. *Ele* deixa de agir, perde o movimento, o contacto com a superfície intensiva. *Ele* perde a capacidade de agir a partir do que lhe acontece. Neste sentido, *Ele*, no trabalho sobre si mesmo, cria uma dobra ao ficar no estado do acontecimento de si. *Ele* cria, então, órgãos que o permitem agir no mundo e sobre si mesmo. É a era das próteses. A carne<sup>87</sup> cria uma imagem de si, como uma prótese, para se transfigurar e poder comunicar com o mundo. A carne é um meio e o substrato para a produção de corpos-próteses. Surge o corpo, como uma carcaça a desenhar. Todos os filhos da *Humanitas*, de Cícero a Heidegger, entre outros, todos esses projectos humanistas, podem, agora, criar formas ideais para dar ao corpo uma imagem que

---

<sup>85</sup> “Dobras, há-as por toda a parte: nas rochas, nos rios e nas madeiras, nos organismos, na cabeça ou no cérebro, nas almas ou no pensamento, nas obras ditas plásticas... mas nem por isso a dobra é um universal. [...] As linhas rectas assemelham-se, mas as dobras variam, e cada dobra vai diferindo. Não há duas coisas plissadas da mesma maneira, dois rochedos, e não há dobra regular para uma mesma coisa. Neste sentido, há dobras por toda a parte, mas a dobra não é um universal. É um diferenciante, um diferencial.”  
DELEUZE, Gilles apud. DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.30)

<sup>86</sup> TRINDADE, Rafael (2016, Abril 10). *Razão Inadequada*. [blog de internet]. Brasil  
Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2016/04/10/afetos-biopoliticos-indignacao/>  
Acesso em. 24 de Agosto de 2016

<sup>87</sup> “Toda a cultura mais não é do que tentar impedir este chegar da carne à frente, ou então mantê-la protegida na rectaguarda.”  
MIRANDA, José Bragança de (2012). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Passagens (p.103)

lhe permita comunicar. “Os humanistas não são mais do que a seita dos alfabetizados e como em muitas outras seitas, também nestas, despontam projectos expansionistas e universalistas.”<sup>88</sup> Este movimento advém de um sentido do mundo como falta, como um desejo a quem falta um objecto. Assistimos ao processo de subjectivação da carne. Na luta para sair do buraco subjectivo, *Ele*, aquele que ficou no estado do que lhe acontece, cria uma identidade subjectiva, como forma de fixar-se na passagem pelo tempo. O tempo passa a ser, também, um objecto. É o tempo que vai ser, agora, o elemento criador do corpo, porque lhe falta. Um tempo que permite ao corpo uma edição progressiva no sentido de se otimizar. Agora, *Ele* é um corpo-indivíduo, um cidadão colectivo, um corpo que partilha um tempo comum. Na busca da supressão do vazio, deixado pela separação do corpo com aquilo que pode, as palavras vêm preencher o sentido. “E, com a sua primeira frase, *Ele* caiu na armadilha.”<sup>89</sup> Neste movimento de tudo nomear, a vida fica prisioneira daquilo que pode, da criação de si mesma, como potência geradora de realidade. Perde-se o devir do corpo no tempo. Perde-se a dança na superfície dos encontros, pois as palavras não servem para nomear, elas chamam as coisas, lá ao longe.<sup>90</sup> Entrar em devir é estar em estado de criação no tempo, numa superfície sem profundidade, em que “no fundo, a palavra não é humana; não tem nada de humano; é uma anti-matéria respirada que faz com que o drama do espaço surja subitamente diante de nós.”<sup>91</sup> Neste sentido, “cada frase é um monstro”<sup>92</sup>, querendo com isto dizer “que o discurso pode ajudar temporariamente.”<sup>93</sup>

*Ele* cria-se numa imagem, organismo feito imagem, onde assistimos a todo um teatro da representação, criando relações entre estruturas de poder, de sujeição, hierarquias, nomenclaturas, histórias e narrativas, confissões acidentais, paixões, sublimações e afins. Toda uma boca gigantesca acoplada num corpo apático. É o ideal da oratória. Um mundo feito de bocas. Bocas que *Ele* quer “dobrar, trabalhar pelo exercício perpétuo”.<sup>94</sup> Todo um sistema

---

<sup>88</sup> SLOTERDIJK, Peter (1999). *Regras Para o Parque Humano*. Trad. José Marques. São Paulo: Estação Liberdade (p.11)

<sup>89</sup> HANDKE, Peter (1967). “Gaspar.” Trad. Anabela Mendes. In *Colecção Teatro Vivo*, nº8. Org. Carlos Porto. Corroios: Plátano (p.109)

<sup>90</sup> NOVARINA, Valère (1999). *Ante La Palavra*. Trad. Fernando Gómez Grande. Valencia: Pre-Textos (p.16) [citação em tradução minha]

<sup>91</sup> Ibid. (p.14)

<sup>92</sup> HANDKE, Peter (1967). “Gaspar.” Trad. Anabela Mendes. In *Colecção Teatro Vivo*, nº8. Org. Carlos Porto. Corroios: Plátano (p.111)

<sup>93</sup> Id.

<sup>94</sup> NOVARINA, Valère (2011). *O Teatro dos Ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras (p.19)

linguístico, que opera na captura da vida, como força intensiva. Parece-me evidente: *Ele* quer comunicar ao mundo a perda, a indignação e, pior, a piedade de si mesmo! *Ele* entra, então, na busca do ser natural, aquele “outro” que perdeu. Não existe ser natural, o ser natural é o que há de mais não natural do mundo. Não existe natureza natural. A própria imagem do corpo natural é um artifício, mais um código<sup>95</sup> de linguagem. O que apenas existe é um encadeamento de potências para criar natureza, toda uma positividade ontológica, ou uma natureza naturante como em Espinosa. Por seu lado, a piedade é fruto de um corpo que sofre com a vontade de conservação. Uma ideia de compaixão que gera um nojo do homem, um homem em desgosto, um ressentimento que se regurgita a si próprio. Corpos neuróticos que se repetem apaticamente. Olhemos bem para *Ele*, o humanista ideal, que “assume o homem como dado de antemão e aplica-lhe então os seus métodos de domesticação, treino e formação, convencido das conexões entre ler, estar sentado e acalmar.”<sup>96</sup> Na criação de si, o corpo agarrou-se à visão pessimista da passagem do tempo. Então, vemos um desfile de corpos fotógrafos, pessimistas, ressentidos, indignados, intelectuais, melancólicos, semióticos, etc, que até têm discursos radicais, mas que, apenas, expressam sintomas de uma doença. Na *Akadémeia*, assim como nas artes, nos agentes culturais por mérito, há sempre muito ressentimento, há sempre esses discursos indignados e tristes. Ouve-se sempre “a tese latente do humanismo: as boas leituras conduzem à domesticação.”<sup>97</sup> Nestes meios ouvimos sempre “esse ranger de autómato que espalha por todo o lado o seu espírito. São porcos”.<sup>98</sup> A mãe que pariu toda uma interioridade, essa Psicanálise burguesa, adora estes corpos, uma vez que cria um mundo de representação como uma existência imperfeita e cria a esperança numa cura. Agora é o teatro do inconsciente significante. Mas, para isso, *Ele*, agora em processo de cura, sublima as suas pulsões, criando formas bem amansadas, bem apáticas, que permitem a interpretação das mentes mais eruditas. Toda uma burguesia apática que se acha separada do povo. O próprio *Oidípous*, assim como toda a construção edificada sobre o seu mito, é um sintoma deste ressentimento burguês. Viva, então, o rosto do niilismo burguês.

---

<sup>95</sup> “O código é forçadamente cerebral e carece da sensação, carece da realidade essencial da queda, ou seja, falta-lhe a acção directa sobre o sistema nervoso. [...] O código, sendo abstracto, arrisca-se a ser uma mera codificação simbólica do figurativo.”

DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (pp.183-184)

<sup>96</sup> SLOTERDIJK, Peter (1999). *Regras para o Parque Humano*. Trad. José Marques. São Paulo: Estação Liberdade (p.39)

<sup>97</sup> Ibid. (p.17)

<sup>98</sup> ARTAUD, Antonin (1956). *O Pesa-Nervos*. Trad. Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena (p.64)

*Ele*, sujeito à dobra da *Humanitas*, cria um projecto bem objectivo, preenchendo o buraco deixado pela incompletude e pela imperfeição, com aquilo que lhe dará a cura: a cultura. Toda uma agricultura de valores. A acção cultural está ao serviço da produção de uma subjectividade como amansamento das pulsões. Assistimos ao carnaval de opiniões dos agentes culturais, como acção de melhoramento do sujeito e, especialmente, do sujeito que vive numa colectividade. Agora é o desfile das antropotécnicas e dos corpos que agem como agentes sociais. Claro, querem todos viver na apatia comunitária! A arte comunitária “tornou-se um logro ideológico e um factor objectivo de imobilidade.”<sup>99</sup> A maioria artística, que cede à moralidade institucional, perde o seu movimento mais potente, “apesar das aparências conflituosas, porque o conflito, posto em cena, é o conflito que a instituição prevê e controla.”<sup>100</sup> E queremos o quê? A arte para todos? O teatro popular da dialéctica subsidiada? Isto tudo “é um pouco como a democracia, remete a um só facto majoritário. Só que esse facto é muito ambíguo. Ele supõe um estado de poder ou de dominação, e não o contrário.”<sup>101</sup>

Criamos comunidades como quem cria estufas de flores, que melhoram, progridem, com a acção da cultura. Encontramos então um gesto para a criação de formas como um meio de nos ajustarmos ao mundo ou de compor o mundo à nossa medida. O meio para isso: um rosto, a comunicação, a fala, uma boca, mãos e gestos que a acompanham no seu conjunto. Nesse gesto cometemos um erro: ver a cultura como algo bom, dentro de um sistema de criação de valores morais. Mas, “a língua mostra a carne, não vem para nos unir, estabelecer um laço entre os nossos sentimentos e opiniões, mas abre-se diante de nós como um campo de forças, como um teatro magnético.”<sup>102</sup> A cultura está entupida do julgamento, da moralidade, do justo, do bom senso, da utilidade e do reducionismo a categorias como *bem* e *mal*. O *bem* é sempre uma ficção, uma esperança num mundo melhor, num possível ideal. Já o *mal*, fez muito mais obras interessantes pelo homem.

Para deter o devir do corpo no tempo, *Ele* cria uma confusão entre signo, imagem e ideia. A boca aparece como um megafone de palavras, todas sempre com muita potência para

---

<sup>99</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “Um manifesto de menos.” Trad. Fátima Saadi. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.58)

<sup>100</sup> Ibid. (p.8)

<sup>101</sup> Ibid. (p.59)

<sup>102</sup> NOVARINA, Valère (1999). *Ante La Palavra*. Trad. Fernando Gómez Grande. Valencia: Pre-Textos (p.14) [citação em tradução minha]

comunicar a dita confusão. Esta capacidade extraordinária<sup>103</sup>, que *Ele* tem em re-ver-se<sup>104</sup>, como elemento discursivo e produtor de valores dentro de um sistema humanitário, produz um afecto triste. Toda uma ressonância piedosa e mística sobre a carne. Agora, todos devemos ter piedade de nós, dos outros e acreditar num mundo separado daquilo que pode. Um duplo melhorado do mundo. Um mundo ideal. Criamos a famosa palavra: esperança. *Ele*, agora, assume a figura do padre! Assistimos ao desfile de figuras que servem de padres: os artistas são padres, os psicólogos são padres, os médicos, os políticos, os psiquiatras, os professores, etc, etc... Mas esperança no e para quê? “A esperança é uma alegria instável, surgida da ideia de uma coisa futura ou passada, de cuja realização temos alguma dúvida.”<sup>105</sup>

Por outro lado, e não menos irónico, a esperança é o contacto com a intencionalidade. “Ter esperança é ser cretino, triste, sem alegria.”<sup>106</sup> Ter esperança, no mundo actual, é a fonte de toda a impotência, um “mercado da subjectividade, onde alegria e contentamento estão em falta, o medo é produto da cesta básica e a esperança está sempre em promoção.”<sup>107</sup> Nunca há medo sem esperança, nem esperança sem medo. Estes dois afectos articulam-se, são simultâneos e intercambiáveis. “Ou se teme enquanto se espera ou se espera enquanto se teme. Dois afectos ligados a uma mesma temporalidade.”<sup>108</sup>

Na génese destes afectos, está a impotência de agir. “Um afecto que nasce da impotência é um afecto paixão, do qual somos passivos, não temos controlo. Do medo e da esperança nascem todas as superstições.”<sup>109</sup> *Ele* cai, assim, na criação de figuras de poder que autorizam, dentre eles, o significante autoritário major: o tempo. Tempo, esse, que é confundido com uma figura ou entidade abstracta, meio divina, que autoriza uma determinada relação espacial, do e no corpo.

---

<sup>103</sup> Extraordinário, aqui, é no sentido de algo do âmbito da genialidade, ainda que em tom irónico. A palavra extraordinário é, na sua origem, um desvio da experiência quotidiana. Algo que sai do ordinário e revela um extra-ser, um excesso de ser que trespassa a experiência habitual.

<sup>104</sup> *Re-ver-se* aparece como uma forma verbal remetida ao movimento circular e autopoietico de olhar e ser olhado. É um efeito do espelhamento do *si* naquilo que o *si* realiza em *si* mesmo.

<sup>105</sup> TRINDADE, Rafael (2016, Março 27). *Razão Inadequada*. [blog de internet]. Brasil Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2016/03/27/afetos-biopoliticos-esperanca/> Acesso em: 22 Agosto de 2016

<sup>106</sup> FUGANTI, Luiz (2013, Agosto 1). *Ação Cultural como Produção de Subjetividade*. [suporte em vídeo] Disponível em: <https://youtu.be/O1oPkCL9piI>

<sup>107</sup> TRINDADE, Rafael (2016, Março 27). *Razão Inadequada*. [blog de internet]. Brasil Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2016/03/27/afetos-biopoliticos-esperanca/> Acesso em: 24 Agosto de 2016

<sup>108</sup> Id.

<sup>109</sup> Id.

## 2.2. Alegria E presença

Segundo Espinosa, há apenas um afecto capaz de nos tirar da ignorância das causas e efeitos e nos elevar sem teleologia: a alegria. Como procurar, neste âmbito, uma força que abra um espaço libertador, alegre, no sentido em que Espinosa emprega o termo “alegre”?

A alegria é uma diferenciação do afecto que cria acções inúteis, sem teleologia, que apenas retornam sobre si, para gerar ainda mais alegria. A alegria, esta potência de gerar realidade, é o que sempre nos escapa. Perdemos o contacto com a superfície, com uma lógica do acontecimento, perdemos, em suma, a intensidade. Abraçamos a intencionalidade em prol do devir. Se a obra performativa abre um espaço para a confissão e se essa confissão é, ainda por cima, uma confissão acidental<sup>110</sup>, essa obra não se singulariza, ela não é alegre! A obra de arte subjectiva, como comunicação de uma confissão, não produz realidade. Se a obra não se singulariza, ela não produz nada, além de uma tautologia que adoça os neurónios dos mais eruditos. Acontece que, de eruditos, com pele dura como uma couraça, com os poros entupidos de significantes prontinhos a entrarem em acção, está o mundo cheio, da política às artes, até à micropolítica familiar e comunitária, passando pelos museus, os hospitais e os cemitérios espectaculares. A boa obra cria-se a si mesma sem boca, sem nenhum elemento exterior, repete-se a si e diferencia-se de si, como uma nuvem. A boa obra apenas dura e compõe uma máquina de guerra que grita a necessidade de fugir à lógica do ressentimento. A boa obra é crueldade, como em Artaud, não é mística. Ela realiza uma necessidade possível de criar outros níveis de percepção, fugindo aos regimes de linguagem e abre intervalos, escava por entre os meandros, os becos dos fluxos semióticos. A obra de arte não pretende “pintar o visível, mas tornar visível.”<sup>111</sup> O corpo em estado de criação, que pretenda uma revolução, apenas pretende:

*“dar visibilidade a forças em si mesmas não visíveis, levar o acto pictórico até uma faculdade não figurativa ou pré-representativa de apreensão de forças [...] Toda uma violência, uma violentação sofrida de dentro, todo um pathos, uma sublime patologia tanto estética como filosófica.”*<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> “Porque o actor não é capaz de fazer do seu próprio corpo uma obra de arte, mas somente uma série de confissões acidentais, é que Craig queria substituí-lo por uma marionete humana que controlasse todas as emoções e fizesse do palco um espaço puramente simbólico: Suprima o actor e estará retirando de um realismo grosseiro os meios para florescer em cena.”

PAVIS, Patrice (1996) *Dicionário de Teatro*. Trad. Jacob Guinsburg e Maria Pereira. São Paulo: Perspectiva (p.233)

<sup>111</sup> KLEE, Paul apud. DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.36)

<sup>112</sup> Id.

Como compor, neste sentido, um dispositivo<sup>113</sup> revolucionário em artes performativas? Segundo Agamben “uma autêntica revolução não visa apenas a mudar o mundo, mas, antes, a mudar a experiência do tempo.”<sup>114</sup> Como ver, então, a acção do artista como um dispositivo que crie ruptura com o tempo? O dispositivo performativo, ou a acção do actor/criador, pode ser entendida como “a constante interrupção da cronologia por um tempo outro.”<sup>115</sup> No entanto, “uma autêntica revolução não é a entrada forçada pela porta de um novo e eterno mundo (o mundo pós-histórico), mas mantém as coisas exactamente como elas são, apenas um pouco fora do lugar.”<sup>116</sup> A mínima mudança é o tempo da experiência, o tempo do organismo deixar-se afectar. “É justamente nessa ligeira diferença, nesse mínimo deslocamento das coisas, nesse lugar entre<sup>117</sup>, que se pode realizar uma autêntica acção revolucionária.”<sup>118</sup> Neste sentido, abre-se a possibilidade de propor um dispositivo, que permita mudar a experiência do tempo e que servirá como máquina de guerra para lutar contra o autómato que habita no corpo. Se o actor/criador é o catalizador da obra, se ele é o que age, então a acção desse actor deve ser isolada, desmistificada, sem teleologia, como modo de efectuação no mundo. O revolucionário declara guerra ao automatismo que habita em si. *Ele* é o ser de sensação<sup>119</sup>. O modo de deter o tempo não se dá por recusa, mas por esgotamento de um automatismo corporal. O automatismo é a perda do *eterno retorno*<sup>120</sup>, como motor de produção da diferença, é a perda do ser,

---

<sup>113</sup> Dispositivo, a partir de uma leitura de Foucault feita por Agamben, “*passa a ser visto como qualquer coisa que tenha, de algum modo, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos.*”

AGAMBEN, Giorgio (2008). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícios Honesko. Chapecó: Argos (p.40)

<sup>114</sup> Ibid. (p.9)

<sup>115</sup> Ibid. (p.10)

<sup>116</sup> Ibid. (pp.10-11)

<sup>117</sup> “*O interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio. Não é por acaso que a maior velocidade está no meio. É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem. Ora, o meio não quer dizer absolutamente estar dentro de seu tempo, ser de seu tempo, ser histórico; ao contrário: é aquilo pelo meio do qual os tempos mais diferentes se comunicam. Não é nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo.*”

DELEUZE, Gilles (2010). “Um manifesto de menos.” Trad. Fátima Saadi. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.34)

<sup>118</sup> AGAMBEN, Giorgio (2008). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícios Honesko. Chapecó: Argos (p.11)

<sup>119</sup> “*A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: existe em si.*”

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1991). *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Munoz. São Paulo: Editora 34 (p.67)

<sup>120</sup> O *Eterno Retorno* é um conceito criado no Estoicismo e actualizado posteriormente por Nietzsche. Este conceito funciona como uma máquina de guerra contra a busca de um mundo possível fora da existência. É o niilismo mais selvagem que assusta aqueles que buscam um sentido. Ele abre dois caminhos: um onde a exaustão

composto no encontro das forças de efectuação, que constituem o universo formal da matéria. Para escapar à lógica do automático, que habita a apatia da experiência quotidiana, onde o corpo está ausente e subjugado aos regimes de linguagem e aos modelos objectivos onde se insere, aparece o afecto como acto de diferir.

Afectar-se é uma diferença no sentido do tempo, é uma variação daquilo que sustém a potência de constituir existência numa duração, de criar um facto vivo de produção de realidade. Afectar-se é desviar da vida uma parte, que contém o todo da própria vida. Tal como nas nuvens, a duração acrescenta sempre algo ao instante que durou, cria uma mudança, acrescenta uma variação ao movimento que se auto-afecta para gerar outra mudança. Ao se criar uma máquina de guerra, pela afirmação da diferença como resistência, essa máquina de guerra apenas produz um facto: presença. Um acto revolucionário é sempre a produção de uma presença que surge de uma necessidade e que não pede autorização para existir. Para fugir das generalidades, esta presença necessária é uma diferença que não pede reconhecimento. A presença como diferença não está diante do espelho à espera de reconhecimento. A diferença é pura presença, é uma pura transformação de espaço/tempo, uma singularidade que foge e que escapa a uma significação. “A diferença cria uma superfície imediata de expressão. Não há espelho, apenas expressão.”<sup>121</sup> Já não interessa o acto de *espectar*, o acto de olhar ou o reflexo no espelho como identificação. O traço que resulta da formalização dessa diferença “acentua, caricatura e, por aí mesmo, faz realçar o invisível, o subterrâneo, poderia dizer-se o subliminar.”<sup>122</sup> Podemos ver a plasticidade desta diferença como um formismo inconceptual, ou um *informe*.<sup>123</sup> A presença que difere não é um expressionismo, uma expressão de um

---

se esgota por si mesma; outro onde a abundância se supera: se separa e se expande. “*O Eterno Retorno coage o individuo a dar sentido por si mesmo. Ele torna-se criador de valores, operando uma transvalorização de todos os valores. Esta capacidade de criar e ser juiz é o que justificará a sua existência. Ele precisa escolher e criar ao pensar: “viveria isto eternamente?”, “se tudo retorna, que forças justificam seu retorno?”*”

TRINDADE, Rafael (2016, Abril 10). *Razão Inadequada*. [blog de internet]. Brasil

Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2013/02/26/nietzsche-eterno-retorno/>

Acesso em: 30 de Setembro de 2016

<sup>121</sup> FUGANTI, Luiz (2013, Setembro 24). *Criação de Si como Obra de Arte*. [suporte em vídeo]

Disponível em: <https://youtu.be/8jMcywa-HUE>

<sup>122</sup> MAFFESOLLI, Michel apud. MIRANDA, José Bragança de (2012). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Passagens (p.67)

<sup>123</sup> Aqui ecoa o *informe* de Georges Bataille, inserido na revista *Documents*. Nesse *informe*, o “escarro” como forma, refere-se ao contorno indefinido e pouco preciso da forma que serve para a desclassificar. Como uma forma que é sensível a si própria, através do seu processo de formação. O trabalho de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, na sua obra *Formless: A User’s Guide*, também pretende ir nesta direcção de *informe*, para lançar uma proposta de abolição entre forma e conteúdo. O que interessa, talvez, neste ensaio, é compreender o informe “*fundamentalmente como uma forma irremediavelmente precária. [...] A tarefa, o trabalho realizado pelo informe, é de desclassificar uma forma identificada como tal, pois só uma forma antes percebida como tal pode ser percebida como informe. [...] A forma escarro é assombrada (poderíamos dizer: informada e deformada) pela forma, forma assim como, a forma forma, a é pela forma escarro. [...] Ou seja, o informe é o trabalho da*

mundo subjectivo ou, ainda, a expressão de uma interioridade. A presença é uma deformação do corpo esvaziado da sua interioridade.<sup>124</sup> Um espelho que não serve para ver, mas que serve para não ver. A presença é uma alteração na relação do corpo com aquilo que o compõem, com a sua imagem reflectida no reverso, pelo interior esvaziado. Tornar-se presente é abrir-se, diferenciar-se, é devir outro, é escapar, sempre, para bem longe de si e habitar a superfície intensiva. É abrir o corpo aos encontros. Esta presença, que se mantém no tempo, é uma revolução, porque habita o espaço do corpo na sua superfície mais profunda: a pele.<sup>125</sup> Nesta membrana, assistimos a uma dupla formação biológica, há uma superfície paradoxal, uma superfície que toca fora e dentro, ao mesmo tempo, qual banda de Moebios. A pele é a superfície onde a vida quer ir mais longe, é o corpo que escapa pelos poros, os pontos onde as forças convergem. A pele é um contorno, “é como uma membrana percorrida por uma dupla troca. Algo passa num sentido e no outro.”<sup>126</sup> O que permite esta revolução é a criação de um corpo que possa ser poroso, que possa abrir-se, afectar-se num “*continuum* percorrível pela matéria em constante dinâmica.”<sup>127</sup> O acto revolucionário é sempre superficial e silencioso.

Por outro lado, as decisões mais acertadas são sempre cruéis. Crueldade, neste sentido, é vista como em Artaud e não é representação de morte, sangue, ou alguma outra imagem que proponha um significante que contenha, como referente, um mundo tenebroso. Crueldade é a acção das forças da vida sobre os corpos. As grandes decisões são sempre não decisões, uma vez que não são decididas com uma finalidade pré-estabelecida. As boas decisões escoam no movimento da vida, abraçam a lógica do acontecimento, são formas que advêm de um esgotamento e não de uma intensão subjectiva. Nas boas decisões, a ideia está sempre na passagem, acontece sempre numa visitação. Mas não numa visitação fenomenológica, como quem olha por uma janela olhando a paisagem pastoral. A boa decisão apenas dura na ideia de

---

*forma de dar a ver a sua própria dessemelhança constitutiva. A forma está, assim, permanentemente em formação e, portanto, aberta para a sua diferença, para o seu informe.”*

MORAES, Marcelo (2005). “Georges Bataille e as formações do objecto.” In *Revista Outra Travessia*, nº5. Santa Catarina: UFSC (p.112)

<sup>124</sup> De Michael Fried, com a sua *Arte e Objectividade*, até George Didi Huberman com a obra *O que nós vemos, o que nos olha*, há toda uma interessante abordagem acerca destes objectos destituídos de interioridade.

<sup>125</sup> Já Paul Valéry, nas suas reflexões acerca do corpo, nos indicava que a pele é o mais profundo. “*Ora o que é a pele senão a superfície corpórea? Portanto, segundo Valéry, a pele é a superfície e, portanto, o mais profundo é a superfície. Paradoxo da superfície. Paradoxo Valéry.*”

FERRACINI, Renato (2011). “Atuações, Fronteiras e Micropercepções.” In *Revista Sala Preta*, vol.10. São Paulo: USP (p.229)

Para uma melhor compreensão acerca da pele consultar o capítulo 5.

<sup>126</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.49)

<sup>127</sup> MIRANDA, José Bragança de (2012). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Passagens (p.73)

crueledade criada no próprio devir do movimento e que nunca se estabiliza. Algo se esgota e morre e é, nessa crueledade, que se pode abrir espaço para a vida. Vida e morte numa dança dionisíaca<sup>128</sup>. Morte como criação. Paradoxo. Neste sentido, o artista que revoluciona cria um corpo manifesto, um corpo onde se inscreve uma violência.

### 2.3. A sensação

A violência inscrita no corpo é exercida pela sensação. A sensação é o próprio sentido do acontecimento em si, é o corpo no momento em que é atravessado pela força. “A sensação é uma mestra em deformações, um agente de deformação do corpo.”<sup>129</sup> A sensação nada tem a ver com paixões. A sensação apenas tem a ver com forças sobre corpos em revolta. As paixões são já sentidos dos estados do corpo, mas como acidentais. A paixão é uma dobra do corpo para uma interioridade, que foi convocada por um sistema acidental. “Os acidentes físicos remetem para a profundidade dos corpos, para as coisas.”<sup>130</sup> As paixões submetem os corpos à sua inferioridade, com relação a uma lógica do acontecimento. Elas evitam um *fora*<sup>131</sup> que sempre escapa, porque nos toca como alterno. As paixões como corpos materiais, sujeitados e a sensação como corpos imateriais, sem sujeito. A revolução é, também, um gesto de diferença pela recusa ao movimento sensacional. “À violência do representado (o sensacional, o clichê) opõe-se a violência da sensação.”<sup>132</sup> Desta maneira, as boas decisões, que levam aos actos de inutilidade, são as sensações onde se dá:

*“o encontro da onda com forças que agem sobre o corpo, um atletismo afectivo, um grito-sopro; a sensação, quando é assim posta em relação com o corpo, deixa de ser representacional, torna-se real; e a crueledade estará cada vez menos ligada à representação de algo*

---

<sup>128</sup> Tal como Nietzsche, quando refere o poder formante da dança entre a força do Apolíneo e a força do Dionisíaco, na sua obra *A Origem da Tragédia*, também Catherine Malabou, refere que “*a própria plasticidade do termo plasticidade condu-lo aos extremos de uma figura sensível que é tomada de forma (a escultura) e do aniquilamento de toda a forma (o explosivo).*”

MALABOU, Catherine apud. MIRANDA, José Bragança de (2012). *Corpo e Imagem*. Passagens (p.73)

<sup>129</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.82)

<sup>130</sup> DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.98)

<sup>131</sup> “*O Fora não pode ser transcendente ou exterior; ao contrário, o Fora é imanente e interior e relaciona-se com o plano de imanência, o virtual e o tempo. A experiência do Fora é para Deleuze a própria criação do plano de imanência, que é virtual, um campo transcendental, real, um Fora absoluto, formado por singularidades pré-individuais. O Fora é o local de domínio das forças e singularidades selvagens, da virtualidade, onde as coisas ainda não são e tudo está para acontecer.*”

NETO, José (2008). “A Distinção Aion X Cronos em Deleuze.” In *Revista de Filosofia GAMA digital*, nº2. Rio de Janeiro: UGF (p.4)

<sup>132</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.86)

*horrível, para passar a ser unicamente a acção das forças sobre o corpo ou a sensação (o contrário do sensacional).”*<sup>133</sup>

A revolução não é a mera negação da força, é, antes pelo contrário, um deixar-se atravessar pela força. Para isso o actor/criador cria um espaço vazio, preto, sem lógica aparente. O preto é a cor que serve como meio de preparação, anula para depois efectivar e cria um espaço dilatado, sem sentimentalismo metafórico ou místico, que permite um estado como actualização da forma num significado puro e instável, logo, concreto apenas na duração. Enquanto cor, que serve uma potência de ser, “o preto pode, também, mostrar-se rebelde ou transgressor.”<sup>134</sup> O preto pode até mesmo tornar-se uma sombra branca<sup>135</sup>, por onde se efectuam intensidades e se esboçam rostos. É, neste plano, que o actor/criador retoma a sua potência em movimento. Como construir então um corpo que seja uma máquina de guerra, onde não exista a intencionalidade de um signo? Um signo que seja uma mediação entre a forma e a matéria? Um corpo desfeito em carne, que fale a partir de si, num manifesto revolucionário por diferenciação e não por uma mera indignação? Um corpo/sensação que age sobre a própria carne para a silenciar? Como pensar a produção de valores estéticos e políticos dentro do trabalho sobre este corpo? Na resposta a estas questões, entramos num trabalho corporal ao nível da presença e trabalhar ao nível da presença é abandonar a percepção macro-estruturada e abraçar a escala das pequenas-percepções. A noção de pequenas-percepções pode ajudar neste trabalho, no sentido em que cria uma percepção em filigrana, que permite a passagem, sem intermediário, entre a sensação e a obscuridade das sensações nuas, ou efectuações formais que criam imagens pictóricas sem interioridade. Neste sentido, o actor/criador compõe sensações pictóricas em acontecimentos espaciais. Estes acontecimentos espaciais são hápticos, no sentido em que tocam o corpo na sua multiplicidade sensorial. A sensação cria valores sem a relação vertical da moralidade, é um *Rizoma*. “A sensação é o contrário do fácil ou do já pronto, do clichê, mas também do sensacional, do espontâneo, etc.”<sup>136</sup> A sensação é a face do sentido, por parte da carne, quando é atravessada pela força e

---

<sup>133</sup> Ibid. (pp.94-95)

<sup>134</sup> PASTOUREAU, Michel. (2008). *Preto – História de uma cor*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.250)

<sup>135</sup> “Comunicamos sobre um fundo de comunicação ou de reconhecimento em outrem de um mesmo que eu. Reconhecimento que supõe um meio (medium), alicerce da palavra e das linguagens não-verbais. Este meio, camada profunda de passagem imediata de forças de um sujeito para o outro, constitui-se no esgueire, pelo equívoco, como sombra branca.”

GIL, José (1996). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D’Água (p.234)

<sup>136</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.79)

“tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o instinto, o temperamento, todo um vocabulário comum a Cézanne e ao Naturalismo), e tem uma face voltada para o objecto (o facto, o lugar, o acontecimento).”<sup>137</sup> É, ainda, através da sensação, que o tempo se torna o lugar paradoxal, um espaço temporal, uma vez que a sensação pode também não ter face nenhuma, ser as duas coisas indissolúvelmente, ser o estar-no-mundo como dizem os fenomenólogos: por sua vez, eu torno-me na sensação e alguma coisa acontece-me pela sensação, um pelo outro, um no outro.<sup>138</sup> A carne atravessada pela sensação não pede a sua narrativa, uma vez que “a sensação é o que se transmite directamente, evitando o desvio ou o aborrecimento de uma história que houvesse de ser contada.”<sup>139</sup>

## 2.4. Que valor?

A acção de diferir revoluciona porque rompe com a organização, com um corpo organizado e subjugado às estruturas de poder que o aprisionam. É a morte do sujeito interior. O valor, enquanto contemporâneo, que advém dessa “fractura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra.”<sup>140</sup> O valor não é composto pelo sujeito. *Ele* é um a-sujeito. Este valor é criado no “horizonte imediato sem o qual a existência do corpo não se efectua.”<sup>141</sup> O valor não é editor externo da acção, o que suporia uma produção moral subjectiva, uma relação vertical, onde a vida e o próprio movimento de criação do valor estariam subjugados a uma hierarquia de preferências. O valor é sempre um devir que se efectua no acontecimento de si. O valor não é ideia, conceito ou representação de um significante que se cristaliza na matéria significada. O valor também não é a síntese de uma dialéctica materialista entre forma e matéria, ou contorno e conteúdo. O valor não quer poder. O valor é, apenas, o que permite que exista um retorno da potência de gerar valor sobre si. *Ele* habita a Zona de Fronteira. *Rizoma*. O valor é a própria produção de realidade, diferenciação de si mesmo que luta por se preservar, por ir mais longe, excedendo-se ao se efectuar no mundo. Na acção de criar valor, o valor abre-se tanto ao campo político, como ao campo estético. Os

---

<sup>137</sup> Id.

<sup>138</sup> Ibid. (pp.79-80)

<sup>139</sup> VALERY, Paul apud. DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.82)

<sup>140</sup> AGAMBEN, Giorgio (2008). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícios Honesko. Chapecó: Argos (p.61)

<sup>141</sup> FUGANTI, Luiz (2013, Agosto 1). *Ação Cultural como Produção de Subjetividade*. [suporte em vídeo] Disponível em: <https://youtu.be/O1oPkCL9piI>

dois campos coabitam o âmbito da experiência corporal, que opera por dissolução do sujeito. Um vírus que se espalha pelos domínios onde se instala. Peste. “Ideia tornada visível, sensível, a política tornada erótica.”<sup>142</sup> Uma criação de valor que perpassa pelo espaço “entre” e percorre, no mesmo gesto, todos os valores possíveis. Um movimento de criação de valores estéticos e políticos por “multiplicação dos possíveis”.<sup>143</sup> Estes valores abrem espaço para a “criação de diferenças que garantem um outro tipo de universalidade: é a universalidade dos desvios diferenciais.”<sup>144</sup> É o valor sonoro da polifonia minoritária. “É um espaço percorrido na unidade de um mesmo gesto simples.”<sup>145</sup> A política, tornada erótica, apela a um prazer estético que visa uma alteridade. É a política da alteridade do valor esgotado<sup>146</sup>. Um valor para além da vontade de ter valor. Um valor sem utilidade. A alteridade que nasce dessa transformação, “nasce do facto de se ter dado as condições de comunicação universal da sensação.”<sup>147</sup> Neste sentido, “o prazer estético seria assim o prazer do devir-outro do sujeito que julga.”<sup>148</sup> A dimensão qualitativa, da variação do valor sobre si mesmo, dá a posição do valor, em relação ao plano de valores onde se insere. A dimensão qualitativa revela do sensível uma ressonância a-subjectiva, que dá valor à informação apresentada numa duração. A informação é apreendida como uma percepção amodal<sup>149</sup> sem teleologia.

---

<sup>142</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “Um manifesto de menos.” Trad. Fátima Saadi. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.54)

<sup>143</sup> GIL, José (1996). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D’Água (p.270)

<sup>144</sup> Id.

<sup>145</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.225)

<sup>146</sup> “O esgotamento é a própria possibilidade de engendrar uma política que dissemine combinatórias, silêncios, transmutações de coisas, eus e impessoais parasitados.”

HENZ, Alexandre (2010). “Uma política do Esgotamento entre Beckett e Deleuze.” In *Cadernos de Subjetividade*, nº12. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica - UCSP (p.83)

<sup>147</sup> GIL, José (1996). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D’Água (p.268)

<sup>148</sup> Id.

<sup>149</sup> Percepção amodal é uma terminologia do psiquiatra e psicanalista Daniel Stern. O termo é aqui aplicado junto à noção de poder formante de José Bragança de Miranda.

“O poder formante que tudo transforma em matéria é de envolvimento total, qualquer coisa que antecede a forma. Trata-se de um tipo de percepção ainda indiferenciada, que recebe informação de qualquer fonte sensível, traduzindo-a em qualidades globais de cores, intensidades e temporalidades. [...] A percepção amodal, como misteriosa, dá conta da sua potência para articular qualidades abstractas, afectos vitais e processos construtivos de assimilação, acomodação e associação, que constituem o abstracto de todo o universo formal. Estamos diante de uma experiência imediata, sintética, que apreende a totalidade ainda sem ser filtrada pelas categorias formais. Domina uma espécie de sinestesia afectiva. [...] O poder formante assemelha-se estranhamente à percepção amodal, fazendo do real uma série de experiências tonais que resistem à análise.”

MIRANDA, José Bragança de (2012). *Corpo e Imagem*. Passagens (pp.65-66)

A operação de deformação do corpo não habita a ordem da macroestrutura, mas sim opera no corpo da microscopia<sup>150</sup>, nas diferenças entre velocidades das partículas que se aglomeram para construir uma máquina de guerra. Esta máquina de guerra acaba com a boca e “*Ele é alguém que se mata ao falar.*”<sup>151</sup> O actor/criador cala-se e, este, é o seu gesto mais radical. Deste modo, a revolução é, em suma, uma mudança no corpo, para diferenciá-lo, torná-lo presente. A morte do actor será a sua máquina de guerra, o seu silêncio e a sua imobilidade a sua arma mais letal contra o *spectrum* do tempo. “Como o actor, procuro a própria derrota: retirar-se, deixar falar a nossa língua, deixar pintar as cores, deixar pensar as palavras. [...] Trata-se de receber, não de transmitir, comunicar ou expressar.”<sup>152</sup> Como na tradição mimética, representar um conflito não é criar uma máquina de guerra, como idealizou, talvez, Brecht, uma vez que “o teatro, evidentemente, não muda o mundo e não faz a revolução.”<sup>153</sup>

A carne, agora exposta ao mundo público, como uma máquina de guerra num teatro morto, torna-se a “presença da variação, como elemento mais activo, mais agressivo.”<sup>154</sup>

---

<sup>150</sup> “*É abrindo-se á microscopia, aos movimentos subtis do corpo, que a consciência pode corporalmente ser tocada pelo movimento.*”

APREA, Ciro Luca (2014). *O Toque e a Diferença*. Universidade de Lisboa/Faculdade de Motricidade Humana. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

<sup>151</sup> NOVARINA, Valère (2011). *O Teatro dos Ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras (p.20)

<sup>152</sup> NOVARINA, Valère (1999). *Ante La Palavra*. Trad. Fernando Gómez Grande. Valencia: Pre-Textos (p.39) [citação em tradução minha]

<sup>153</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “Um manifesto de menos.” Trad. Fátima Saadi. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.56)

<sup>154</sup> Ibid. (p.57)

### 3. A máquina de guerra – Tríptico VS Políptico

“Não se trata absolutamente de fazer silêncio, é preciso ver, também, o tipo de silêncio que se faz.”<sup>155</sup>

Samuel Beckett

#### 3.1. Uma máquina de morte?

Uma máquina de guerra é sempre uma máquina de morte?

Uma máquina de guerra, no campo das artes performativas, será, certamente, um desafio para o corpo. Tanto para o corpo biológico, os corpos que habitam no quotidiano, corpos como estados de coisas, assim como para os incorporais, os acontecimentos, sejam eles de ordem social, antropológica, artística, política, etc. Para compreender esta máquina de guerra e os seus mecanismos, “é preciso renunciar à visão evolucionista, que faz do bando ou da malta uma forma social rudimentar e menos bem organizada.”<sup>156</sup> Na construção da máquina de guerra, pretende-se uma ruptura com os regimes que organizam os corpos. Neste movimento, encontram-se novas lógicas “que animam uma indisciplina fundamental do guerreiro.”<sup>157</sup> Existe sempre, ao longo deste processo, “um questionamento da hierarquia, uma chantagem perpétua de abandono e traição.”<sup>158</sup> A máquina de guerra é “efectuada nos agenciamentos bárbaros dos nómadas guerreiros.”<sup>159</sup> O conhecimento que se desenvolve neste processo, é um conhecimento abstracto, que advém de um modo de pensar *nómada*<sup>160</sup>. Este é

---

<sup>155</sup> BECKETT, Samuel apud. DELEUZE, Gilles (2010). “O esgotado.” Trad. Roberto Machado e Ovídio de Abreu. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.76)

<sup>156</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1987). *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 5. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34 (p.15)

<sup>157</sup> Ibid. (p.16)

<sup>158</sup> Id.

<sup>159</sup> Id.

<sup>160</sup> “É falso definir o nómada pelo movimento. [...] A vida do nómada é intermezzo. [...] O nómada é antes aquele que não se move. Enquanto o migrante abandona um meio tornado amorfo ou ingrato, o nómada é aquele que não parte, não quer partir, que se agarra a esse espaço liso onde a floresta recua, onde a estepe ou o deserto crescem, e inventa o nomadismo como resposta a esse desafio. O nómada distribui-se num espaço liso, ele ocupa, habita, mantém esse espaço e aí reside o seu princípio territorial. Por isso é falso definir o nómada pelo movimento. É nesse sentido que o nómada não tem pontos, trajectos nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nómada pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário [...]. Para o nómada, ao contrário, é a desterritorialização que constitui a sua relação com a terra, por isso ele reterritorializa-se na própria desterritorialização. [...] Em suma, diremos, por convenção, que só o nómada tem

um pensamento como acto de criação, como um movimento de devir. É pensar o presente, contra-efectuar o presente numa guerra contra o pensamento de menoridade, resultante de um excesso de informação e de comunicação. É partir para longe de si, para fora mas cá dentro, numa velocidade veloz e descontínua. A máquina de guerra projecta-se “num saber abstracto, formalmente diferente daquele que duplica o aparelho de Estado.”<sup>161</sup> A forma-Estado<sup>162</sup>, como forma de uma interioridade, apenas pretende duplicar-se por uma lógica do idêntico. Ela pretende ver-se idêntica a si mesma “através das suas variações, facilmente reconhecíveis nos limites dos seus polos, na busca, sempre, do reconhecimento público.”<sup>163</sup> A forma-Estado dá ao pensamento uma interioridade, que produz uma forma universal, uma forma de “Estado puro, ideal, de um Estado propriamente espiritual.”<sup>164</sup> Todo um espírito absoluto de um povo, uma comunidade racional e razoável de indivíduos produzidos em série que se comunicam pelo reconhecimento. Como fazer, então, para subtrair o pensamento ao modelo estatal? Revolucionar pela máquina de guerra, acabando com a produção de bocas cheias de mofo dialéctico?

A criação da máquina de guerra abre um espaço liso de deslocamento, com uma dinâmica aquosa, que não permite identificação alguma nas suas variantes. Neste espaço, constroem-se nómadas, em sistemática interação com o aparelho de Estado. A máquina de guerra expande-se por turbulência, deformando as estruturas orgânicas que aprisionam a vida. Neste processo de criação, abandona-se o mundo dialéctico e dá-se primazia às Zonas de Fronteira<sup>165</sup>. O diálogo que a máquina de guerra permite não é o diálogo da paz apática, a síntese democrática do consenso. É, antes, um *pathos* sem dialéctica. “Dois é dicotómico, três leva a uma dialéctica fechada, e apenas um quarto elemento representa uma abertura para o

---

*um movimento absoluto, isto é, uma velocidade; o movimento turbilhonar ou giratório pertence essencialmente à sua máquina de guerra.”*

Ibid. (pp.42-44)

<sup>161</sup> Ibid. (p.20)

<sup>162</sup> Este é um conceito que Gilles Deleuze respigou do filósofo Antonio Negri.

<sup>163</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1987). *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol.5. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34 (p.18)

<sup>164</sup> DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.135)

<sup>165</sup> “*Fronteira é um espaço de vizinhança no qual não há síntese entre dois elementos que geram um ponto estático que deve ser - novamente - negado para que outra síntese aconteça, mas, sim, experiências entre duas ou mais partículas ou acções ou afectos em velocidade que criam potências. É por isso que não há dialéctica ou evolução ou teleologia na fronteira, mas potências de multiplicidades das quais nascem turbilhões, fissuras, involuções, quebras, rizomas, potências, velocidades e até mesmo, e também, sínteses. Assim fronteira é um espaço de criação, recriação e conflitos. Território de velocidades e não de repouso. Fronteira não é um ponto, nem linha, nem demarcação, mas movimento, acção, potência, devir, velocidade.*”

FERRACINI, Renato (2011). “Atuações, Fronteiras e Micropercepções.” In *Revista Sala Preta*, vol.10. São Paulo: USP (p.229)

infinito.”<sup>166</sup> Neste sentido, a máquina de guerra é uma abertura para um infinito, uma linha de fuga. Ela não representa um conceito, mas engendra “os fenómenos fronteiriços, onde a ciência nómada exerce uma pressão sobre a ciência de Estado, e onde, inversamente, a ciência de Estado se apropria e transforma os dados da ciência nómada.”<sup>167</sup> O nómada não se ajoelha perante uma produção subjectiva, *Ele* é antes um elemento instável, uma *hecceidade*<sup>168</sup>, um equilíbrio precário no plano de composição da máquina. “A existência nómada efectua necessariamente as condições da máquina de guerra no espaço.”<sup>169</sup> Fazer nomadizar é construir uma máquina de guerra, é formalizar um movimento “nómada como movimento de devir, linha diagonal ou de diagonalização.”<sup>170</sup> Em suma: a máquina de guerra é, pois, “formalmente diferente de um aparelho de estado: é do tipo rizomático, procede por alianças variadas, acentradas entre os elementos heterogéneos.”<sup>171</sup> Esta força cruel, que compõe a máquina de guerra e, ao mesmo tempo, decompõe o corpo-prótese-autómato-temporal, é a força de um devir-revolucionário-minoritário, que se sintoniza com outras forças do mesmo tipo. *Ele* é, agora, uma linha anti-conformista, “uma linha não-histórica de devir e de mutação, linha em si mesma mutante, em continua redefinição.”<sup>172</sup> *Ele*, enquanto elemento operador da máquina de guerra, não pretende uma utopia futura possível, uma revolução global ideal. *Ele* não tem esperança alguma e apenas cria “formas presentes de resistência.”<sup>173</sup> *Ele*, agora, está mais próximo de devir nuvem e de abraçar a anarquia como formalização do processo criativo. O seu corpo, tornado laboratório, será o espaço e o meio por onde se efectuará a produção da máquina de guerra. O signo não poderá, nunca, ir mais além da própria carne, uma vez que “há um laço profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo.”<sup>174</sup> Neste sentido, *Ele*

---

<sup>166</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1987). *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol.5. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34 (p.16)

<sup>167</sup> Ibid. (p.21)

<sup>168</sup> “*Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou substância. Nós reservamos-lhe o nome de Hecceidade.*”

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix apud. FERRACINI, Renato (2006). “Invisibilidade e Virtualização do Corpo-em-Arte: Presença = Não-Presença.” In *Memória ABRACE - Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIU*. Org. Maria de Lourdes Rabetti. Rio de Janeiro: 7Letras (p.298)

<sup>169</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1987). *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol.5. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34 (p.42)

<sup>170</sup> DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.142)

<sup>171</sup> Id.

<sup>172</sup> Id.

<sup>173</sup> Ibid. (p.143)

<sup>174</sup> DELEUZE, Gilles apud. DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.160)

abandona a sociedade colectiva, mas sem deixar de colectar, no percurso, as armas que mantêm a vida intensa. O combustível da máquina de guerra é o afecto. “Os afectos atravessam o corpo como flechas, são armas de guerra”<sup>175</sup> e são um combustível da singularidade. Mas, para se acabar com a literatura, terá de começar por haver muita literatura.

### 3.2. O treino

Neste processo, lê-se muito, até ao esgotamento. O esgotamento será uma engrenagem fulcral para a montagem da máquina de guerra. Esgota-se o próprio clichê do acto de ler, na duração do acto de ler. Os livros ganham corpo, mas não como próteses ao serviço de uma extensão, ou uma espécie de *res-extensa* cartesiana, para promover uma qualquer possibilidade de agir sobre o mundo. Essa seria a função da prótese: um órgão que estende a carne para uma função específica que lhe falta. Mas “as alianças são mais importantes do que as filiações.”<sup>176</sup> Então, o livro é um aliado na *solidão solidária*. O livro povoa o deserto, sem cobrar uma aprendizagem. *Ele* não lê para aprender e estudar o que está escrito nos livros. *Ele* experimenta-se a si na leitura. Mas, “toda a escrita é porcaria.”<sup>177</sup> O livro e o corpo tocam-se intimamente. O livro é já um pouco de corpo e, o corpo, um pouco de livro. “Tentar ler, ver e ouvir a partir desse interstício, desse espaço entre, eis o pequeno desafio que merece ser levado a sério.”<sup>178</sup> Encontra-se, deste modo, uma maneira dinâmica e virtual que faz criar ideias. Ao ler, recolho as ideias que ficam, virtualmente, armazenadas na pele. Durante o processo de pesquisa, no Estado Cénico, as leituras aparecem, actualizam-se, criando ressonâncias com as acções pesquisadas. Ler torna-se um ensaio em si mesmo, assim como quando se coloca o corpo em estado de laboratório criativo. Ler torna-se um treino para o actor, assim como toda a pesquisa focada no trabalho sobre o seu corpo. O acto da leitura é um acto de ruminante e ruminar é durar. *Ele* torna-se uma vaca e ruma folhas de livros. Na duração, *Ele* forma-se, ou melhor, deforma-se, “seguindo uma linha de variação contínua.”<sup>179</sup> O livro é uma singularidade que desvia, agencia o corpo numa duração literária ao nível da linguagem. O livro afecta, como

---

<sup>175</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1987). *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 5. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34 (p.13)

<sup>176</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “Um manifesto de menos.” Trad. Fátima Saadi. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.33)

<sup>177</sup> ARTAUD, Antonin (1956). *O Pesa-Nervos*. Trad. Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena (p.64)

<sup>178</sup> PELBART, Peter Pal (1993). *A Nau do Tempo-Rei: Sete Ensaio Sobre o Tempo da Loucura*. Rio de Janeiro: Imago (p.119)

<sup>179</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “Um manifesto de menos.” Trad. Fátima Saadi. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.31)

uma arma carregada de futuro, mas que não progride para lado nenhum.

O treino não é a aprendizagem de uma técnica a ser dominada. *Ele* pretende romper com a técnica, uma vez que, a técnica, é uma mera domesticação do corpo, uma racionalização no sentido de um domínio da carne. A técnica é uma prótese. Há sempre muita teleologia na técnica, especialmente nas tão instituídas antropotécnicas. Por outro lado, nas áreas artísticas, há sempre uma correlação ideal entre técnica e estética, o que não nos interessa neste ensaio. Não interessa ver “quais as dependências, mas sim ver quais as alianças, quais os encontros que, este modo de trabalhar, mantém com outras tentativas mais antigas ou contemporâneas.”<sup>180</sup> Toda uma polifonia antropológica e artística. O que interessa é que, ao pesquisar acerca de si, *Ele* ressoe em muitas técnicas e estéticas, uma multidão que atravessa o fluxo do ensaio.

Treina-se 24 horas por dia e em todo o lado: na sala de ensaio, em aulas específicas das famosas técnicas ou práticas do corpo, na biblioteca, em casa, durante uma performance em que se participa, observando corpos, assistindo a conferências, no museu, passando horas na solidão do silêncio ou com uma simples conversa. Nunca se realiza um treino para repetir exercícios, mas, antes, para criar estados de afecto. Não se ensaia para repetir, para realizar uma forma acabada ou polida. Ensaia-se para perpetuar a deformação da forma final. Repetição para produzir diferença. O que interessa na máquina de guerra é “o uso de trabalhos e exercícios para se atingir um limite, uma borda, criar uma fissura numa géstica conhecida e quotidiana ou mesmo nos clichês expressivos artísticos singulares.”<sup>181</sup>

Então, tudo se torna uma prática alegre, para ampliar as micro-percepções, no e pelo corpo e ler torna-se, também, um treino, assim como a investigação acerca dos padrões singulares do corpo pela prática experimental. O corpo é visto, então, como investigação acerca da presença, para potenciar a capacidade de actualizar uma criação. “Treinar é buscar vivências e linhas de fuga, com a recomposição do encontro com as suas próprias linhas de força e com as linhas de força que se compõe nos encontros.”<sup>182</sup> A estética, que surge desta prática, “encontra as suas regras na construção de um *continuum*.”<sup>183</sup> Este *continuum* está em constante

---

<sup>180</sup> Ibid. (p.44)

<sup>181</sup> FERRACINI, Renato (2007). “Preparação do atador: limite, virtual, memória e vivência.” In *Acta do GT: Territórios e Fronteiras - VI Reunião Científica da Abrace*. Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: UFMG (p.1)

<sup>182</sup> FERRACINI, Renato (2009). “Ação Física: Afeto e Ética.” In *Urdimento - Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas*, vol.1, nº 13. Florianópolis: UDESC/CEART (p.130)

<sup>183</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “Um manifesto de menos.” Trad. Fátima Saadi. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.38)

atualização, ele varia e esta variação aplica-se a todos os outros componentes da estrutura da máquina de guerra, sejam componentes sonoros e linguísticos ou pictóricos e formais, numa espécie de cromatismo generalizado. “A forma de exterioridade da máquina de guerra faz com que esta só exista nas suas próprias metamorfoses.”<sup>184</sup>

### 3.3. Que corpo?

O actor será o operador da máquina de guerra “com as suas próteses, as suas deformidades, as suas excrescências, as suas malformações e as suas variações.”<sup>185</sup> A máquina de guerra vai parir um monstro, um rosto deformado com olhos de gigante. Disforme e tortuoso, *Ele* vem sempre de outro lugar. “*Ele* faz a sua escolha política, constitui as suas deformidades, a sua máquina de guerra.”<sup>186</sup> Na criação da máquina de guerra, o que “é subtraído, amputado ou neutralizado, são os elementos de poder, os elementos que fazem ou representam um sistema do poder.”<sup>187</sup> Neste sentido, a máquina de guerra, assente no corpo do actor, abre uma fissura e gera uma “nova potencialidade de teatro, uma força não representativa, sempre em desequilíbrio.”<sup>188</sup>

Na criação de um corpo como máquina de guerra, este surgirá como o que não representa nada, o que não pretende comunicar uma figuração formal, pintando o visível, mas “apresenta e constitui uma consciência de minoria, enquanto devir-universal, operando alianças aqui ou ali, conforme o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro e assumem uma outra forma, ou, então, se reconvertem em teatro para um novo salto.”<sup>189</sup>

O corpo será arrancado do seu acoplamento à *doxa* e será desarticulado em prol da busca de um corpo em fuga, ou em estado de criação. *Ele* arranca a sua carcaça a *Chronos*<sup>190</sup> e

---

<sup>184</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1987). *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 5. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34 (p.18)

<sup>185</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “Um manifesto de menos.” Trad. Fátima Saadi. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.30)

<sup>186</sup> Ibid. (p.53)

<sup>187</sup> Ibid. (p.32)

<sup>188</sup> Ibid. (p.13)

<sup>189</sup> Ibid. (p.64)

<sup>190</sup> *Chronos* representa as características destrutivas do tempo, que consomem todas as coisas. É associado ao tempo cronológico, ou sequencial, que pode ser medido pelo movimento linear das coisas terrenas, com um princípio e um fim. Este é o tempo do presente contínuo, unidirecional e quantificado. *Chronos* é o tempo da profundidade dos corpos.

abraça o tempo de *Aiôn*<sup>191</sup>. *Ele* encontra a Zona de Fronteira, esse espaço onde estar no meio é estar na velocidade mais estonteante. *Ele* não irá reconhecer-se na sua língua, irá fazer gaguejar o seu idioma. “*Ele* não pretende dominar o português, possui-lo, mas ao contrário, piorá-lo, piorar sempre. Conduzi-lo ao seu fim.”<sup>192</sup> A máquina de guerra não produz nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo. O actor torna-se um pintor E um músico E um bailarino E um escritor E um cirurgião E, também, um autor menor, que é justamente isso: o paradoxo E<sup>193</sup> e não o OU. *Ele* é um tempo sem passado, presente e futuro, que leva ao limite do perceptível o espaçamento do instante e à criação da Zona de Fronteira. *Ele* só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços. *Ele* habita uma “zona de indeterminação, uma zona indiscernível no qual pessoas, coisas, sensações, natureza, atingem pontos de vizinhança comum, trocando-se nas suas diferenças.”<sup>194</sup> É, nesta Zona de Fronteira, que o silêncio habita e por onde o mundo escapa pelos poros da pele, criando uma dramaturgia sempre actual que se espraia no devir do tempo.

A máquina de guerra vai produzir uma nuvem, cheia de crueldade, pelo seu refazer constante. E é no escoar do tempo paradoxal, que se vai ouvir um ruído de fundo. “Uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras.”<sup>195</sup> O acto pictórico torna-se poético porque apreende o silêncio, cala a boca do mundo dialéctico. *Ele* abre-se à arte de “dizer o indizível, e à criação de uma língua que excede toda a linguagem.”<sup>196</sup>

Uma vez que não se procura a apreensão de uma técnica, a máquina de guerra encontra no conceito de pré-expressividade uma aliança. É, através deste conceito, que poderemos encontrar o corpo do actor como um corpo em vida, como pensou Eugénio Barba, junto do seu

---

<sup>191</sup> *Aiôn* é um tempo sagrado e eterno, sem uma medida precisa, um tempo da criatividade onde as horas não passam cronologicamente. Também é associado ao movimento circular dos astros e que na teologia moderna corresponderia ao tempo de Deus. Este é o tempo que não existe no presente, mas sim no passado e no futuro. *Aiôn* é o tempo do acontecimento, da singularidade, do devir e da superfície dos corpos. É um tempo amorfo, paradoxal e bidirecional.

<sup>192</sup> NOVARINA, Valère (2011). *O Teatro dos Ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras (p.20)

<sup>193</sup> “O paradoxo - o E - pode levar o corpo à fronteira, pode gerar uma linha de fuga, pode fazê-lo adentrar na zona de experiência. Outras potências, percepções, sensações, afectos.” FERRACINI, Renato (2011). “Atuações, Fronteiras e Micropercepções.” In *Revista Sala Preta*, vol.10. São Paulo: USP (p.232)

<sup>194</sup> Ibid. (p.10)

<sup>195</sup> DELEUZE, Gilles apud. DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.169)

<sup>196</sup> Ibid. (p.176)

*bioscénico*<sup>197</sup> e, posteriormente, alargar a reflexão até um *corpo-subjéctil*<sup>198</sup>, como o pensa Renato Ferracini. Na criação da máquina de guerra, não interessa “ler o conceito de pré-expressividade como um conceito de acção não expressiva ou, ainda, acção antes da expressão.”<sup>199</sup> A pré-expressividade é o trabalho sobre os clichês e os automatismos. “Clichês e sentidos-comuns corpóreos que regem as expressões quotidianas, sejam elas colectivas ou singulares.”<sup>200</sup> Neste sentido, *Ele* trabalha sobre a sua carcaça, a sua prótese, em suma: o seu corpo-quotidiano. *Ele* trabalha no sentido de criar para si um corpo-outro, arrancado do tempo que o edita. Para isso, *Ele* treina o corpo pré-expressivamente, no sentido de se desfigurar e encontrar um corpo em fuga, um corpo nómada.

*“Preparar o corpo pré-expressivamente é o mesmo do que realizar uma pós-expressão quotidiana, pós no sentido de novas possibilidades, pós-possibilidades. Buscar potências de possibilidades, levar o corpo numa jornada de possíveis: isto é pré-expressividade e não há nada mais expressivo que a pré-expressividade.”*<sup>201</sup>

---

<sup>197</sup> “Trata-se de uma qualidade extra-quotidiana da energia que torna o corpo teatralmente decidido, vivo, crível; deste modo a presença do actor, o seu bioscénico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um antes lógico, não cronológico.”

BARBA, Eugénio (1994). *A Canoa de Papel*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec (p.23)

<sup>198</sup> “Corpo-subjéctil: um corpo-em-arte não pode ser conceituado como uma ponta de um dualismo, mas como um corpo integrado e vectorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano. [...] Subjéctil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, a palavra ou a coisa que pode tomar o lugar do sujeito ou do objecto, não é nem um, nem outro). Um subjéctil não é um sujeito, muito menos o subjectivo, não é tampouco o objecto, mas exactamente o quê e a questão do quê guarda um sentido no que concerne ao que está entre isto ou aquilo [...] Outra questão é que essa palavra subjéctil pode, por semelhança, ser aproximada da palavra projectil, o que nos leva à imagem de projecção, para fora, um projectil que, lançado para fora, atinge o outro e, como ficará mais claro adiante, também se auto atinge. Essa aproximação pode ser realizada já que subjéctil é uma palavra intraduzível, pois, como foi supostamente inventada por Artaud, não existe tradução possível em outras línguas. Corpo-subjéctil: um corpo em Estado Cénico, um corpo em arte, pois encontra-se nesse entre objectividade - subjectividade, pois não é nem um nem outro exactamente, mas os perpassa pelo meio, englobando as duas pontas da polaridade e todos os outros pontos que passem por essas linhas opostas. Ele não é um ponto ou outro, linha ou outra, mas uma diagonal que atravessa esses pólos abstratos e todos os pontos e linhas entre. Em segundo lugar porque esse entre do subjéctil, agindo como um projectil, lança-se para fora para agrupar e incluir o outro, num movimento que deveria ser natural no trabalho do actor. Portanto, o corpo-subjéctil engloba e diagonaliza um espaço entre polaridades que se completam e uma acção que lança esse espaço entre para fora, numa relação dinâmica.”

FERRACINI, Renato (2005). “Codificar para recriar: a busca do Punctum.” In *Urdimento - Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cénicas*, vol.1, nº 7. Florianópolis: UDESC/CEART (p.45-46)

<sup>199</sup> FERRACINI, Renato (2007). “Preparação do atador: limite, virtual, memória e vivência.” In *Acta do GT: Territórios e Fronteiras - VI Reunião Científica da Abrace*. Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cénicas. Belo Horizonte: UFMG (p.1)

<sup>200</sup> Id.

<sup>201</sup> Id.

A máquina de guerra vai lançar o corpo para fora de si, num “território pré-pós-expressivo (portanto, entre).”<sup>202</sup> Neste sentido, abre-se um “território cujo tempo e espaço possam ser dobrados, reconfigurados e cuja potência de acção possa ser alegre no sentido de aumento da possibilidade de afecto.”<sup>203</sup> Está declarada a guerra ao clichê. Mas, tal como um pintor, o actor/artista tem sobre a tela:

*“sempre clichês que já lá estão, e se o pintor se contenta em transformar o clichê, em deformá-lo ou em maltratá-lo, em triturá-lo em todos os sentidos, trata-se ainda de uma reacção demasiado intelectual, demasiado abstracta, que permite que o clichê renasça das suas cinzas e que deixa o pintor ainda no elemento próprio do clichê ou que lhe não oferece senão a consolação da paródia.”*<sup>204</sup>

Mas, os grandes artistas, “sabem que não chega mutilar, maltratar, parodiar o clichê, para obter um verdadeiro sorriso, uma verdadeira deformação.”<sup>205</sup>

### 3.4. Forma e esgotamento

Neste processo de re-criação do corpo, na procura da sua presença cénica, *Ele* adquire uma obsessão com as formas. As formas habitam no ar, na 4ª dimensão, entram pela pele, quando o corpo se abre e tocam o olho do espírito, levando-o até ao infinito sem pedir permissão. As formas são relações de força<sup>206</sup> entre estruturas, micro-estruturas que se actualizam em macro-estruturas. Tudo está em relação de forças, tudo é forças. “É isto que constitui a deformação como acto de pintura: a deformação não se deixa reduzir nem a uma transformação da forma, nem a uma decomposição dos elementos.”<sup>207</sup> As formas são resultantes do cruzamento entre pontos, linhas, planos e volumes que compõem o mundo formal. Este mundo, por sua vez, compõe o corpo no reverso do espelho e a sua imagem resulta de um espaço intersticial, um intervalo criado, entre poder formante e percepção amodal. A plasticidade do corpo tem

---

<sup>202</sup> Id.

<sup>203</sup> Id.

<sup>204</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.152)

<sup>205</sup> Ibid. (p.155)

<sup>206</sup> “A força revela-se no carácter expressivo, vivo, da forma; e como a forma só existe enquanto expressão do material, a força é precisamente essa expressão. [...] Se o objecto fala, é que vive com uma vida própria: exprime o seu carácter.”

GIL, José (1996). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D’Água (p.206)

<sup>207</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.116)

*“uma relação necessária com a estrutura material: não apenas esta se enrola em torno do corpo, mas também o corpo tem de se juntar a ela e dissipar-se nela, e para tanto tem de passar por ou para dentro desses instrumentos-próteses que constituem passagens e estados reais, físicos, afectivos, ou seja, sensações e não meras imaginações”*<sup>208</sup>

Neste sentido, *Ele* trabalha as suas próteses, segundo uma cartografia de relações de base, buscando sempre o equilíbrio precário.<sup>209</sup> Neste processo, encontra um estado do corpo como pré-posição, que será reorganizada e apresentada, sempre, numa repetição actualizada em novas posições. *Ele* trabalha “esse possível corpo da consciência ou uma consciência plástica, que está focado nas suas próprias micropercepções e microarticulações.”<sup>210</sup> Se só temos relações, como uma cartografia, se elas, enquanto preposições, estão na origem de tudo,

*“então as relações não se restringem às acções humanas, não são actos pessoais ou de movimentos sociais, mas da natureza como um todo, incluindo aí seres vivos e não vivos. Uma espécie de mundo que vive por si e constitui relações que preposicionam os acontecimentos, gerando as coisas, seres vivos e os acontecimentos.”*<sup>211</sup>

*Ele* destrói o *Rectângulo de Ouro*<sup>212</sup> e abre-se ao espaço não-euclidiano que, por sua vez, o engole por completo. Agora, “o corpo não espera apenas algo da estrutura, espera algo em si mesmo, faz esforço em si mesmo, para devir Figura. Agora, é no corpo que alguma coisa se passa: o corpo é fonte de movimento”<sup>213</sup>, dentro da cartografia onde se insere. É sobre este corpo que se fará uma série de operações de modo a libertar a sua carne do autómato temporal. É, na criação desse corpo-outro, que se dá a morte do actor e por onde *Ele* escapa, numa linha de fuga. O que interessa é reconhecer padrões singulares e ver por onde o corpo tende a escapar, onde ele deseja ir mais longe para se tornar Figura. Uma Figura que se funde com o fundo de onde emerge. Esse fundo monstruoso, silencioso, que nos olha sem pedir retorno. “Este fundo,

---

<sup>208</sup> Ibid. (pp.57-58)

<sup>209</sup> Para uma maior descrição acerca deste trabalho, consultar anexo 1.

<sup>210</sup> FERRACINI, Renato (2011). “Atuações, Fronteiras e Micropercepções.” In *Revista Sala Preta*, vol.10. São Paulo: USP (p.233)

<sup>211</sup> FILHO, Ciro (2005). “Michel Serres e os Cinco Sentidos da Comunicação.” In *Revista Novos Olhares*, vol.1, nº16. São Paulo: Grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos - ECA/USP (p.15)

<sup>212</sup> Chama-se *Rectângulo de Ouro* a todo o rectângulo em que a razão entre as medidas de comprimento, do lado maior e do lado menor, é um valor aproximado do número de ouro (cerca de 1,618). Esta medida é a chamada *Razão* ou *Proporção Áurea* e é aplicada a variadas áreas, desde as ciências às artes. O *Rectângulo de Ouro* é considerado a forma mais agradável para a vista humana.

<sup>213</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.53)

esta unidade rítmica dos sentidos, só pode descobrir-se quando se ultrapassa o organismo.”<sup>214</sup> O contorno deste corpo, onde colide a forma e o processo de formação, é a própria pele.

*Ele* esgota-se, esgota tudo<sup>215</sup>. Esgota até as suas próprias abstrações, uma vez que estas podem operar transformações da forma, mas não chegam a alcançar as deformações dos corpos.<sup>216</sup> *Ele* vai deformar o seu corpo para poder criar fissuras, por onde a vida possa brotar para além do organismo dialéctico, “limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões, dos quais não se daria conta, atribuindo-os ao simples cansaço, hiatos para quando as palavras desaparecidas.”<sup>217</sup> Ao longo do processo de esgotamento, *Ele* vai criando pequenas partituras que repete até à exaustão. *Ele* faz variar, exaustivamente, cada partitura, cada micro-estrutura, até atingir um estado desinteressado de qualquer significação, preferência, finalidade ou conteúdo. Um estado vazio de teleologia. “A combinatória, deste modo, esgota o seu objecto, mas porque o seu sujeito está esgotado.”<sup>218</sup> *Ele* esgota até a própria língua e a própria boca, tornada, agora, o ponto de fuga por onde se ouve a voz polifónica das combinações. Essa voz polifónica das combinações possíveis. “Quando se esgota o possível com palavras, abrem-se e racham-se átomos, quando as próprias palavras são esgotadas, interrompem-se os fluxos.”<sup>219</sup> Mas o esgotado é muito mais que um simples cansaço.<sup>220</sup>

Agora, a arma criada é o esgotamento do clichê e dos padrões de automatismo. Esse esgotamento vai permitir uma comunicação existencial que constrói o momento “pathico” (não representativo) da sensação.<sup>221</sup> Cria-se, então, uma Zona de Fronteira, entre dois espaços corporais: aquele que é (corpo-quotidiano) e aquele que vem por esgotamento (corpo-subjéctil), onde “a Figura não é somente o corpo isolado, mas o corpo deformado que escapa.”<sup>222</sup> Por outro lado, tal como um pintor, “a maior transformação de clichê não fará por

---

<sup>214</sup> Ibid. (p.93)

<sup>215</sup> Para uma melhor compreensão do processo de esgotamento consultar anexo 1.

<sup>216</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.82)

<sup>217</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “O esgotado.” Trad. Roberto Machado e Ovídio de Abreu. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.78)

<sup>218</sup> Ibid. (p.71)

<sup>219</sup> Ibid. (p.18)

<sup>220</sup> “O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjectiva) - não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objectiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. [...] O cansaço afecta a acção em todos os seus estados, enquanto o esgotamento diz respeito apenas à testemunha amnésica.”  
Ibid. (p.67)

<sup>221</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.90)

<sup>222</sup> Ibid.

si só um acto de pintura, não causará a menor deformação pictural.”<sup>223</sup> É, por isso, que *Ele* se abandona aos clichês, convoca-os, acumula-os, multiplica-os, como tantos outros dados pré-pictóricos.<sup>224</sup> O que este abandono vai produzir é uma imagem em duração, uma imagem em variação contínua, que é constituída por uma miríade de micro-percepções e micro-afecções e as suas respectivas micro-articulações. Esta imagem não será um objecto, mas um processo, que:

*“não se define pelo sublime do seu conteúdo, mas pela sua forma, isto é, pela sua tensão interna, ou pela força que mobiliza para esvaziar ou esburacar, aliviar a opressão das palavras, interromper a manifestação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora sustentando-se no vazio, ora estremecendo no aberto.”*<sup>225</sup>

### 3.5. Tríptico VS Políptico

A máquina de guerra vai definir um quadro na sua macroestrutura e vai dividir-se em três momentos distintos. O quadro ganha a forma de um tríptico. O tríptico é a forma pela qual se organizará o dispositivo da captação de forças. O tríptico é o dispositivo que capta, “ao mesmo tempo, força de reunião do conjunto, própria da luz, mas também força de separação das Figuras e dos painéis, separação luminosa que não se confunde com a isolamento.”<sup>226</sup> O tríptico vai permitir tornar sensível o tempo em si mesmo, tornar visível a sua força editora.<sup>227</sup> No tríptico “é necessário que exista uma relação entre as partes separadas, mas essa relação não pode ser nem lógica nem narrativa. O tríptico não implica nenhuma progressão e não conta nenhuma história.”<sup>228</sup> O tríptico permite, por sua vez, “encarnar pelo seu lado um facto comum respeitante às Figuras diversas.”<sup>229</sup>

---

<sup>223</sup> Ibid. (p.160)

<sup>224</sup> Id.

<sup>225</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “O esgotado.” Trad. Roberto Machado e Ovidio de Abreu. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.81)

<sup>226</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.121)

<sup>227</sup> “Um movimento sensível a si próprio e que, durando, difere.”

APREA, Ciro Luca (2014). *O Toque e a Diferença*. Universidade de Lisboa/Faculdade de Motricidade Humana. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

<sup>228</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.129)

<sup>229</sup> Id.

Dentro deste tríptico, inserem-se inúmeros polípticos. Estes polípticos são como *mónadas*<sup>230</sup> que ajudam na composição da macroestrutura do tríptico. São quadros singulares e múltiplos, como dobras ou pregas, corpos estraçalhados, postos numa mesma Figura e sob uma mesma força de acoplamento.<sup>231</sup> Os polípticos são, também, pequenos quadros, compostos de imagens-nuas e suas nuvens de sentido, que advêm da variação contínua das partituras encontradas no processo de esgotamento dos padrões de automatismo e ganham forma pela necessidade de um momento de visitação. Este tríptico irá passar, ele mesmo, pela variação e pelo processo de esgotamento, afim de encontrar o seu próprio *ritornelo*<sup>232</sup>, lançando todo o trabalho numa nova jornada. A constituição do tríptico permite fazer variar a Figura, pelo processo de esgotamento da boca dialéctica e permite lançar o corpo numa nova jornada de realidades possíveis. O tríptico será “a distribuição dos três ritmos de base. Há uma organização circular do tríptico, em vez de uma organização linear.”<sup>233</sup> Neste sentido, criam-se três variações: uma variação em tese<sup>234</sup>, uma variação em antítese<sup>235</sup> e uma variação em síntese.<sup>236</sup> As duas primeiras variações são estruturas onde se estipula o encadeamento das acções, previamente seleccionadas por um intenso estudo. A última variação, a variação em síntese<sup>237</sup>, é a única que carece de organização prévia, no que se refere ao encadeamento das acções. Esta última variação é o esgotamento da própria Figura e a morte do actor. Dialéctica versus Zona de Fronteira. A variação em síntese é, ao mesmo tempo, uma mistura das duas variações anteriores, assim como toda uma Dramaturgia do Actual no corpo do actor, que permite encontrar uma Zona de Fronteira onde imagens-nuas, colidem umas contra as outras, e onde o actor pode compor em duração corpórea. Esta composição é no fundo uma decomposição, uma

---

<sup>230</sup> Para Leibniz, este termo refere-se a uma unidade de força de uma substância simples. Para mais detalhe podem-se consultar os *Princípios da Monadologia* de Leibniz.

<sup>231</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.124)

<sup>232</sup> “O ritornelo é essa ritmação expressiva que encadeia melodicamente componentes heterogéneos, e assim constitui um território existencial, um universo. O ritornelo age sobre o que o rodeia, ao mesmo tempo em que extrai daí vibrações, decomposições, transformações. Nesse sentido o ritornelo, dizem Deleuze-Guattari, é um prisma, é “um cristal de espaço-tempo.” [...] “Não existe o tempo a priori, mas o ritornelo é a forma a priori do tempo, que fabrica a cada vez tempos diferentes.””

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix apud. PELBART, Peter Pal (1993). *A Nau do Tempo-Rei: Sete Ensaio Sobre o Tempo da Loucura*. Rio de Janeiro: Imago (p.85)

<sup>233</sup> Ibid. (p.133)

<sup>234</sup> Para um maior detalhe desta variação consultar anexo 6.

<sup>235</sup> Para um maior detalhe desta variação consultar anexo 7.

<sup>236</sup> Para um maior detalhe desta variação consultar anexo 8.

<sup>237</sup> Esta foi a variação apresentada na Escola Superior de Teatro e Cinema, no dia 25 de Julho de 2016, nas salas 311<sup>A</sup> e 112 do Departamento de Teatro. Esta variação tomou, então, o nome de “Variação para Júri”.

vez que as regras dramáticas são criadas e destruídas no mesmo plano de execução paradoxal. Nasce o Actor Nuvem e com ele a sua dramaturgia singular, levada ao indefinido, mesmo sendo completamente determinada. Abre-se um espaço que “deve ser sempre um espaço qualquer, sem função, ou que perdeu a função, embora seja, em termos geométricos, totalmente determinado.”<sup>238</sup> Neste sentido:

*“trata-se de cobrir todas as direcções possíveis, indo, no entanto, em linha recta. Igualdade entre a recta e o plano, entre o plano e o volume. Esta consideração do espaço dá um novo sentido e um novo objecto ao esgotamento: esgotar as potencialidades de um espaço qualquer.”*<sup>239</sup>

O que interessa, na estrutura dos polípticos, é que eles criam uma imagem numa *eternidade paradoxal*.<sup>240</sup> A imagem criada é apenas uma visitação, uma ideia em passagem, apresentada ao interlocutor. *Ele* esgota até a noção de interlocutor, fazendo do ensaio solitário, em Estado Cénico, um acto de visitação sem espectador. *Ele* ensaia como se estivesse sempre a ser visto, mas, no entanto, está sempre sozinho. O interlocutor passa a ser o espaço, essa 4ª pessoa do singular, como lhe chama Novarina. Ela habita o tempo *Aiônico* e cria um corpo sonoro<sup>241</sup>, em potência, que se dissipa pelo espaço em todas as suas direcções. *Ele* cria uma imagem onde o que desperta os sentidos “não é o conteúdo pobre, mas a prodigiosa energia captada, prestes a explodir, fazendo com que as imagens nunca durem muito tempo.”<sup>242</sup> E o espaço dessa imagem é “um espaço que, tão logo criado, contrai-se num buraco de agulha, tal como a imagem, num micro-tempo: uma mesma escuridão”.<sup>243</sup> A macro-estrutura do tríptico permite “um ritmo que passa a ser personagem, um ritmo retrogradável ou testemunha, orientado na horizontal.”<sup>244</sup> A horizontal define um ritmo em si “sem crescimento nem decrescimento, sem aumento nem diminuição.”<sup>245</sup> O Actor Nuvem será a testemunha do corpo forçado a tornar-se Figura, que se projecta no espaço e é aquele que nos olha por aquilo que

---

<sup>238</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “O esgotado.” Trad. Roberto Machado e Ovidio de Abreu. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.83)

<sup>239</sup> Ibid. (p.84)

<sup>240</sup> Esta foi, também, uma imagem que surgiu ao ler uma expressão de Alain Badiou. BADIOU, Alain (1998). *Pequeno Manual de Inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade (p.103)

<sup>241</sup> Para uma melhor compreensão da utilização deste termo, consultar o anexo 5.

<sup>242</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “O esgotado.” Trad. Roberto Machado e Ovidio de Abreu. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.85)

<sup>243</sup> Ibid. (p.86)

<sup>244</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.138)

<sup>245</sup> Ibid. (p.136)

não vemos. Em suma: o que nos olha é o ritmo<sup>246</sup> que o tríptico permite produzir. É o ritmo das micro-combinações variáveis dos polípticos e das suas Figuras esgotadas. O tríptico, na sua conjugação políptica, é “um movimento de movimentos, ou então um estado de forças complexo, na medida em que o movimento deriva sempre de forças que se exercem sobre o corpo. [...] O máximo de unidade de luz e de cor, para o máximo de divisão das Figuras.”<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> “O ritmo instaura o intervalo da fenda nos corpos, seus gestos, palavras e sentidos.”

MIRA, Ana (2014). *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança*. Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

<sup>247</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (pp.147-148)

## 4. O Actor Nuvem

*“Talvez o ser humano venha a ser substituído por uma sombra, um reflexo projectado num ecrã, por formas simbólicas, ou algum ser que terá a aparência de vida mas não terá vida.”*<sup>248</sup>

Maurice Maeterlinck

### 4.1. As nuvens

O que será este Actor Nuvem que aparece, no seu ritmo horizontal, como uma testemunha e que se suicida, desfazendo-se de si, no seu próprio processo de formação?

Em primeiro lugar, Actor Nuvem não é um conceito onde se pretenda uma metáfora entre actores e nuvens. Actor Nuvem é um conceito poético<sup>249</sup>, que aparece neste processo por aglutinação de uma pesquisa prática. Não surge de uma inspiração ou epifania, mas sim devido a que, neste processo criativo, exista mais física do que mística. O conceito de Actor Nuvem não é uma metáfora literária, mas sim a criação de uma imagem numa linguagem que é distorcida sobre si própria. “A poesia não procede por metáforas, não há metáforas em poesia, se por metáfora se entender uma imagem representativa ou significativa, um sentido figurado distinto de um sentido próprio.”<sup>250</sup> A poesia é, de cada vez, a criação de uma língua-imagem pura, “de uma dizibilidade configuradora de inéditas-visibilidades e sonoridades.”<sup>251</sup> A poesia é anti-metáfora. Isto porque diz, num plano-limite do dizer, “em que as palavras já não obedecem, já não têm que obedecer, a nenhuma coordenação gramatical.”<sup>252</sup> Na poesia, as palavras “soltam-se de toda a norma sintáctica.”<sup>253</sup> Criar um conceito poético, como o de Actor Nuvem, é devir no próprio conceito. Não é traduzir por metáfora o que se pretende, como se

---

<sup>248</sup> MAETERLINCK, Maurice apud. MIRANDA, José Bragança de (2012). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Passagens (p.114)

<sup>249</sup> “A poesia não diz por metáfora o que pode ser dito por conceito, não traduz em imagens ideias não poéticas, a linguagem poética não é traduzida da linguagem prosaica nem é traduzível para ela. A imagem poética não existe para dar esplendor à ideia ou ao pensamento abstracto [...] Poesia é pensamento, mas pensamento por palavras-imagens e não palavras ideias ou palavras-conceitos, uma forma autónoma de pensamento, tudo menos a metáfora de um pensamento prévio.”

DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.177)

<sup>250</sup> Ibid. (p.175)

<sup>251</sup> Id.

<sup>252</sup> Ibid. (p.174)

<sup>253</sup> Id.

de uma imagem significativa se tratasse. O conceito não expressa a semântica da ideia, traduzida numa forma literária. O conceito poético é, ele mesmo, uma polifonia de imagem-pensamento, uma criação e “uma metamorfose.”<sup>254</sup> O conceito poético é a transformação da linguagem sobre si mesma “que a despoja das suas significações ou liberta da ordem do significante, numa matéria puramente intensiva, num material de percepções e de emoções puras, aquém ou além da linguagem.”<sup>255</sup> Em suma, a criação do conceito de Actor Nuvem não é tradução de um pensamento, ou imagem, por meio de metáforas. Isso é a poesia medíocre. Se fosse assim, Sophia de Mello Breyner nunca poderia ter dito: “metade da minha alma é feita de maresia.” Por isso, este conceito, que se actualiza também neste ensaio, é uma multidão de devires inumanos, onde o corpo se transforma em música ou pintura, no mesmo momento em que cria o conceito. *Ele* é uma questão de movimento de *perceptos* e *afectos* e não uma questão de uma mera “transfiguração estética de uma verdade conceptual preexistente.”<sup>256</sup>

Na criação deste conceito, as nuvens aparecem como as formas paradoxais, assim como o corpo do actor<sup>257</sup>, que permitem uma dramaturgia singular. “Formas fechadas e abertas, estáveis e instáveis, onde o que importa são as interconexões, as membranas, as vizinhanças, as passagens e as encruzilhadas.”<sup>258</sup> Esta singularidade conceptual possui uma multiplicidade intrínseca, uma vez que “todo o conceito é múltiplo, composto, definisse pela inseparabilidade, ou como zona de condensação ou de indiscernibilidade, das suas componentes heterogéneas, como variações ou modulações do conceito.”<sup>259</sup> O próprio conceito de Actor Nuvem é um acontecimento informe, proteiforme e autopoietico, uma vez que “remete unicamente para si,

---

<sup>254</sup> Ibid. (p.176)

<sup>255</sup> Id.

<sup>256</sup> Ibid. (p.177)

<sup>257</sup> José Gil aborda o corpo como um corpo *paradoxal*. O corpo do actor pode ser visto, também, como *paradoxal*. “Se considerarmos o corpo empírico-transcendental como latência do transcendental no empírico, qualquer que seja a forma de empírico que tomou, temos um corpo não já como fenómeno, um percebido, concreto, visível, evoluindo no espaço objectivo, mas como um corpo metafenómeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transemiótico, comportando um interior simultaneamente orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal.”

GIL, José (2002). “O Corpo Paradoxal.” In: *Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo*. Org. Daniel Lins e Sylvio Gadelha. Rio de Janeiro: Relume Dumará (p.140)

<sup>258</sup> SERRES, Michel apud. FILHO, Ciro (2005). “Michel Serres e os Cinco Sentidos da Comunicação.” In *Revista Novos Olhares*, vol.1, nº16. São Paulo: Grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos - ECA/USP (p.6)

<sup>259</sup> DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.68)

para as suas componentes internas como variações inseparáveis, interdependentes.”<sup>260</sup> Mesmo sendo um conceito que se cria a partir da pesquisa prática sobre o corpo, o Actor Nuvem apenas existe enquanto incorpora “embora se incarne ou se efectue nos corpos.”<sup>261</sup> Este conceito está em constante actualização e permite uma abordagem à prática do actor no seu re-fazer constante.

As nuvens apresentam diversas formas, que variam dependendo essencialmente da sua natureza, dimensões, número e distribuição espacial das partículas que as constituem e das correntes de vento atmosférico que ajudam na sua modulação. As nuvens formam-se a partir da condensação do vapor de água, que existe no ar húmido da atmosfera. As nuvens podem ser denominadas de cirros, cúmulos ou estratos e permitem uma variedade de classificações conforme ao seu aspecto, à sua constituição ou ao estágio, ou altura, em que se encontram do solo. Quando olhamos para as nuvens podemos ver uma infinidade de formas. A forma e cor da nuvem dependem da intensidade e da cor da luz que a nuvem recebe, bem como das posições relativas, ocupadas pelo observador e da fonte de luz em relação à nuvem. As formas das nuvens não dependem de um elemento exterior como editor da sua formação. O valor das suas formas não está fora delas. As nuvens são compositivas, compostas e compõem-se a si mesmas. São sensíveis a si mesmas e estão sempre em transformação. A sua forma é pura duração. Por outro lado, a memória para as nuvens não fica num órgão, num órgão/cérebro que não têm. A memória virtualiza o passado num presente que sempre passa ou acontece.<sup>262</sup> As nuvens precipitam-se numa duração virtualizada, que se incorpora independentemente da sua vontade. Não há decisão subjectiva da consciência suprema, que também não têm. A sua consciência é plástica e gera uma espécie de memória ontológica ou, ainda, uma “memória em duração corpórea.”<sup>263</sup> As nuvens não têm consciência do corpo, mas têm um corpo da consciência<sup>264</sup>.

---

<sup>260</sup> Ibid. (p.72)

<sup>261</sup> DELEUZE, Gilles apud. DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.71)

<sup>262</sup> FERRACINI, Renato (2007). “Preparação do atador: limite, virtual, memória e vivência.” In *Acta do GT: Territórios e Fronteiras - VI Reunião Científica da Abrace*. Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cénicas. Belo Horizonte: UFMG (p.2)

<sup>263</sup> Id.

<sup>264</sup> “A consciência de si transforma-se em universo de pequenas percepções tornando-se consciência do corpo de uma outra maneira ainda, bem mais surpreendente: entra num espaço novo, muda de natureza, dissemos. Nesse sentido, as pequenas percepções não prolongam as macro percepções numa continuidade sem fim, como queria Leibniz, mas evoluem num espaço particular, intersticial, intervalar, mas também autónomo, com propriedades específicas. Um espaço paradoxal.”

GIL, José (2002). “O Corpo Paradoxal.” In: *Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo*. Org. Daniel Lins e Sylvio Gadelha. Rio de Janeiro: Relume Dumará (p.143)

A sua consciência, ao abrir-se ao corpo, não faz deste um objecto, pois “abrir-se ao corpo significa deixarmo-nos impregnar pelos movimentos do corpo”<sup>265</sup>. E ainda, para as nuvens,

*“os seus movimentos, enquanto movimentos de consciência, adquirem as características dos movimentos corporais. O corpo preenche a consciência com a sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se assim, uma espécie de corpo da consciência: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial.”*<sup>266</sup>

A sua natureza singular, como plano de composição ou de consistência<sup>267</sup>, sem sujeito formal, faz com que as nuvens sejam donas das suas formas. O fundo da sua figura é o processo de formação que é ininterrupto. A parte e o todo da nuvem têm a mesma natureza como um *Rizoma*. As nuances da dinâmica do seu movimento são dadas por acaso, em que o todo é sempre maior que a soma das partes. É um processo ligado ao imprevisível, “onde as regras nascem durante, nascem da lógica do acaso, onde cada jogada lança as suas regras, abolindo as certezas, abrindo novas questões, num olhar sempre inaugural sobre o mundo, emergindo no perigo, no desejo invencível do vir-a-ser.”<sup>268</sup>

#### **4.2. A morte do actor**

O Actor Nuvem é esse corpo em continua variação, em que, em cada momento, inaugura-se uma nova possibilidade. O Actor Nuvem é um suicídio e inaugura o paradoxo da presença. Presença em que, para estar presente, *Ele* tem de desaparecer, ser virtualizado, para ser actualizado numa forma autodestrutiva. *Ele*, agora, precipita-se numa duração virtualizada, que se incorpora independentemente da sua vontade, assim como as nuvens. Por outro lado, os actores deviam todos morrer de peste, como afirmou Eleonora Duse, pois eles envenenam o ar

---

<sup>265</sup> GIL, José apud. MIRA, Ana (2014). *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança*. Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

<sup>266</sup> GIL, José apud. FERRACINI, Renato (2011). “Atuações, Fronteiras e Micropercepções.” In *Revista Sala Preta*, vol.10. São Paulo: USP (p.238)

<sup>267</sup> “Consistir não significa apenas coexistir lado a lado, mas articular-se, conectar-se. O próprio do plano de composição ou plano de imanência da obra de arte é de admitir em si elementos dos mais díspares, e que, no entanto, pegam entre si.”

GIL, José apud. MIRA, Ana (2014). *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança*. Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

<sup>268</sup> *Tadeusz Kantor e Artaud* (s.d.). Caleidoscópio, Portal Cultural. Brasil  
Disponível em: <https://goo.gl/hSbvFV>  
Acesso em: 4 Maio de 2016

com a sua memória dos *músculos gravitacionais*<sup>269</sup>. O Actor Nuvem irá abandonar-se ao peso da sua carcaça<sup>270</sup> e possibilitar

*“uma amotinação do eu na alma e da alma no meio do eu, até que não se entenda onde começa um elemento e acaba o outro. Na dor da amotinação do eu na alma e da alma em todo o corpo, temos nós o necessário para a base de uma revolução capital, que só escreve para queimar os livros a ferro em brasa e só fala para aniquilar a linguagem e manifestar estados do coração, não como um sopro, mas como o borborismo de base onde é expectorado um coração de incêndio.”*<sup>271</sup>

No trabalho sobre o seu rosto, o Actor Nuvem irá trabalhar a sua memória<sup>272</sup> ontológica, sem nunca se estabilizar, acabando com o refúgio no homem da história. *Ele* trabalha, sobretudo, a possibilidade de criar nuvens de sentido, onde se aglutinam micro-percepções e micro-afecções. Com as suas nuvens de sentido, *Ele* cria atmosferas que provocam a agitação das suas partículas, para atrair a si outras partículas. *Ele* é, agora, um ponto em fuga e onde tudo conflui. Um íman de “imagens-nuas e unidades microscópicas vindas da esfera da linguagem (ritmos, sons); uma vez que, na sua atmosfera, se esboçam formas que retêm e inscrevem forças.”<sup>273</sup> Neste sentido, o actor, que morre e se transforma em nuvem, faz um surrealismo sem levar o surreal para o real. Para esse espaço apático, do real, onde depois o surrealismo cria bolor e nos faz adormecer, amontoando-se em livros e depositado em prateleiras.<sup>274</sup> Mas, pelo contrário, este actor eleva “materialmente o real até esse ponto em que a alma deve brotar de dentro do corpo e não parar de amotinar o corpo.”<sup>275</sup> O Actor Nuvem deixa, deste modo, de ter a “alma prisioneira de um mau corpo, que lhe imprime toda a poesia e a força de viver sob o irremissível pelourinho das leis, sejam de exército, de polícia, de igreja ou de administração.”<sup>276</sup> A matéria e a sua plasticidade é que têm razão. “Porque a matéria desobedece a Deus, que lhe recusa toda a satisfação de nascer.”<sup>277</sup> A plasticidade do Actor Nuvem é constituída por partículas que são virtuais, “à medida que a sua absorção e emissão

---

<sup>269</sup> Para uma compreensão acerca deste termo consultar anexo 4.

<sup>270</sup> Para uma melhor compreensão do trabalho sobre o peso consultar anexo 4.

<sup>271</sup> ARTAUD, Antonin (2007). *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim (p.62)

<sup>272</sup> Para uma compreensão mais detalhada acerca do trabalho sobre a memória consultar anexo 4.

<sup>273</sup> GIL, José (1996). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água (p.104)

<sup>274</sup> ARTAUD, Antonin (2007). *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim (p.63)

<sup>275</sup> Id.

<sup>276</sup> Id.

<sup>277</sup> Ibid. (p.64)

acontecem num tempo menor que o mínimo de tempo possível pensável e, à medida em que essa brevidade os mantém, conseqüentemente, sob um princípio de incerteza ou indeterminação.”<sup>278</sup>

O Actor Nuvem trabalha sobretudo o seu olhar<sup>279</sup>, de modo a poder fazer desaparecer as suas próteses. É pela retina do olho da pele, aquela que tudo vê, por onde se vai abrir o espaço, criando um tempo paradoxal. O Actor Nuvem é, deste modo, o *informe* da sua forma, o reverso do olho no espelho temporal. “Apenas afectos e nada de sujeito, apenas velocidades e nada de forma.”<sup>280</sup> O Actor Nuvem é a testemunha silenciosa da sua própria morte. Uma dissolução formal que nos olha pelo que não vemos.<sup>281</sup> *Ele* não é uma mera composição ou “produção, mas (in)produção, diluição, capacidade que esse corpo possui em lançar-se, ele mesmo e os espectadores, em zonas de contágio e turbulência, criando e gerando a presença de uma zona virtual e intensiva.”<sup>282</sup> O Actor Nuvem revoluciona, porque permanece em silêncio e em quietude. *Ele* escava um vazio, um silêncio na sua pele e cose a sua boca. “Ao fazê-lo, o silêncio do corpo encontra-se ligado a um substrato subterrâneo e contínuo, que impede as formas de se formarem, retendo-as em formação.”<sup>283</sup> Ao recusar o movimento como deslocação do corpo físico no espaço, o Actor Nuvem cria actos de quietude. Estes actos são o resultado do esgotamento dos invariantes, na variação formal, das combinatórias das partículas que constituem as nuvens de sentido. “São aqueles momentos de pausa e retenção nos quais o sujeito, ao introduzir fisicamente uma disrupção na fluência da temporalidade, interpela o pó da história”<sup>284</sup> Esta é a sua revolução, a revolução feita de silêncio e de actos de quietude. A pausa no “pó da história” é feita porque o Actor Nuvem é o próprio esgotado que não pode

---

<sup>278</sup> DELEUZE, Gilles apud. FERRACINI, Renato (2011). “Atuações, Fronteiras e Micropercepções.” In *Revista Sala Preta*, vol.10. São Paulo: USP (pp. 229-230)

<sup>279</sup> Para uma compreensão mais detalhada do trabalho sobre o olhar ver anexo 3.

<sup>280</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “Um manifesto de menos.” Trad. Fátima Saadi. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.51)

<sup>281</sup> “A forma como formação faz pulsar algo que ela presentifica e retira ao mesmo tempo, despertando uma visão que não se contenta com o que vê, que deve reconstruir, reformatar incessantemente o que vê.”

MORAES, Marcelo (2005). “Georges Bataille e as formações do objecto.” In *Revista Outra Travessia*, nº5. Santa Catarina: UFSC (p.115)

<sup>282</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix apud. FERRACINI, Renato (2006). “Invisibilidade e Virtualização do Corpo-em-Arte: Presença = Não-Presença.” In *Memória ABRACE - Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIU*. Org. Maria de Lourdes Rabetti. Rio de Janeiro: 7Letras (p.298)

<sup>283</sup> MIRA, Ana (2014). *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança*. Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

<sup>284</sup> LEPECKI, André apud. MIRA, Ana (2014). *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança*. Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

mais possibilitar “uma acumulação de eventos históricos que anestesia os sentidos.”<sup>285</sup> Deste modo, evita um “processo colectivo sossegado de repressão sensorial.”<sup>286</sup>

### 4.3. Resistir como nuvem

O Actor Nuvem faz parar a passagem do tempo cronológico, porque não tem mais vontade de comunicar. *Ele* perde a sua intencionalidade comunicacional e recupera a intensidade formal. “Aquele sob a qual o tempo expande imensamente, despertando memórias rejeitadas a jorrar, permitindo gestos, pensamentos, sentimentos, olhares sedimentados, embora necessários, a emergirem de novo à superfície social.”<sup>287</sup> O Actor Nuvem não pretende representar ou mimetizar personagens ou caracteres, ele já tem, em si mesmo, todas as potenciais Figuras. *Ele* actualiza os virtuais múltiplos das personagens que ainda não tiveram oportunidade de vir a ser e que ao mesmo tempo o solicitam e o atravessam. O Actor Nuvem não irá criar “a representação de um outro ser humano mas, ao contrário, irá experimentar as pluralidades de seres humanos que o habitam, para gerenciar estados e actualizar em ficção (que não é o oposto de realidade).”<sup>288</sup>

O Actor Nuvem vai formar uma geometria das velocidades e das intensidades, em suma: dos afectos. *Ele* é uma cartografia que se abre a um campo infinito de variação. O Actor Nuvem é geometricamente:

*“uma linha que muda perpetuamente de direcção, uma linha quebrada, partida, desviada, voltada sobre si própria, enrolada ou mesmo prolongada para lá dos seus limites naturais, morrendo numa convulsão desordenada: há marcas livres que prolongam ou suspendem a linha, agindo sob a representação ou fora dela. Trata-se pois de uma geometria, de uma decoração tornada vital e profunda, com a condição de não ser orgânica: eleva à intuição sensível as forças mecânicas, procede por movimento violento.”*<sup>289</sup>

*Ele* vai fazer explodir as suas formas, que atravessam o espaço, tocando o espectador à distância, através desse volume musical que toca o organismo para o silenciar. O Actor Nuvem,

---

<sup>285</sup> Id.

<sup>286</sup> Id.

<sup>287</sup> Id.

<sup>288</sup> ELIAS, Marina (2012). “O ficcional e o virtual no corpo com órgãos de Novarina ou a não-construção da personagem.” In *Revista do LUME-Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*, vol. 2. nº1. Campinas: LUME-UNICAMP (p.1)

<sup>289</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.96)

na dança sobre si mesmo, pela deformação das suas formas, vai realizar um acto de resistência.

O Actor Nuvem resiste porque:

*“curva a força sobre ela mesma, faz com que a força se relacione consigo mesma, afecte a si mesma, curvando-se, dobrando-se, permitindo, dessa forma, fazer a força resistir à própria força, a forma resistir à própria forma: poder resistindo ao próprio poder, o saber resistindo ao próprio saber.”*<sup>290</sup>

O Actor Nuvem é o revolucionário silencioso que faz o mundo escapar por *Ele*. *Ele* devolve a fala a si mesma, falando em minoria e declarando a universalidade do devir na sua forma cruel. À sua própria língua impõe “a heterogeneidade da variação, é nela que talha o uso menor e retira os elementos de poder ou de maioria.”<sup>291</sup> Como as nuvens, *Ele* toca o inconsciente do corpo “e a arte, quando logra atingir o nosso inconsciente, a nossa percepção profunda, vasculha um universo equiparável ao dos sonhos, dos pesadelos, como desejou Artaud.”<sup>292</sup> Reavivamos, assim, o legado de “atleta-afectivo”, que nos deixou Artaud. O Actor Nuvem é, ainda, Athiké<sup>293</sup>, a dançarina plena de graça e desenvoltura que excita alegremente a todos. A peste das suas partículas forma presenças intensivas, cheias de uma saudade de futuro. O Actor Nuvem é, na sua essência, uma criança rebelde e alegre, no qual o seu sorriso dura enquanto a imagem passa. O seu rosto abandona a razão áurea e entra na Zona de Fronteira. Desfigura-se. Morre.

Como dispositivo cénico, o corpo esgotado, ausente, dilacerado do Actor Nuvem, transforma-se em contra-dispositivo. Este contra-dispositivo cria uma resistência, mas uma resistência que produz linhas imanentes ao seu funcionamento, que agem como uma réplica política, sempre múltiplas, acentradas e que, sem elas, o próprio dispositivo tornaria-se estático

---

<sup>290</sup> FERRACINI, Renato (2006). “Apresentação.” In *Corpos em Fuga, Corpos em Arte – Uma Odisséia do Corpo Pesquisador*. Org. Renato Ferracini. São Paulo: Hucitec (p.7)

<sup>291</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “Um manifesto de menos.” Trad. Fátima Saadi. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (pp.44-45)

<sup>292</sup> BURNIER, Luís Otávio (2006). “A Arte de Ator.” In *Corpos em Fuga, Corpos em Arte – Uma Odisséia do Corpo Pesquisador*. Org. Renato Ferracini. São Paulo: Hucitec (p.14)

<sup>293</sup> “Paul Valéry, relata, num texto platónico seu, no qual participam o médico Erixímaco e Fedro, uma dança assistida por estes na qual a dançarina Athiké, plena de graça e desenvoltura, excita a todos. Mas a dançarina, que estava deixando os assistentes estupefatos por girar sobre seu dedo grande do pé, de repente, cai. Eles ficam atónitos e não sabem o que fazer. Teria ela morrido? Não, parece que não. Athiké logo retorna e diz “Como estou bem!” À pergunta do médico: “Como te sentes agora?” Ela diz: “Não sinto nada. Não estou morta. E, contudo, não estou viva”. E Sócrates lhe pergunta: “De onde voltas?” Ela diz: “Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas.””

FILHO, Ciro (2005). “Michel Serres e os Cinco Sentidos da Comunicação.” In *Revista Novos Olhares*, vol.1, nº16. São Paulo: Grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos - ECA/USP (p.8)

e, no limite, vazio.<sup>294</sup> O próprio dispositivo depende destas linhas para se actualizar. Deste modo, “as resistências não são um complemento negativo do poder, ao contrário, constituem um vetor próprio do dispositivo, um traço do qual ele não consegue livrar-se, com o qual ele entra em combate.”<sup>295</sup> Desde o seu rosto e o seu olhar, passando pelo seu peso feito organismo e até ao espaço que este produz, o Actor Nuvem resiste como uma verdadeira desorganização política e estética, sempre autopoietica, uma vez que:

*“as resistências circulam por todo o dispositivo, e não há dispositivo que não as comporte. Já o contra-dispositivo forma-se apenas quando as linhas resistentes atingem uma velocidade tal que ameaça desestabilizar o dispositivo, pois há um momento em que elas escapam, a ponto de forçar o movimento (reactivo) da linha do poder e impeli-lo a organizar uma nova configuração que, sem dúvida, almeja capturar a linha fugidia. Trata-se de um campo interior ao dispositivo, mas que é também capaz de atravessar os seus limites ou perfurar as suas extremidades. Toda a linha de resistência comporta esta ameaça virtual: inventar um contra-dispositivo por contaminação, perfuração ou fuga.”*<sup>296</sup>

Os seres que nos sucederão, essa comunidade por vir, não serão seres mutantes, como imaginamos nas nossas cabeças ocas, cheias de imagens apáticas, mas serão, meramente, seres mudos cheios de intensidade. O Actor Nuvem é, no seu final, o mudo que faz gaguejar o seu idioma, potenciando os fonemas da sua língua-mãe. No momento de encontro com o público, *Ele* vai convocar corporeidade e experimentar-se como corpo esburacado, “convocar-se actual, convocar virtualidades, molaridades e linhas de fuga, para desestabilizar-se e recriar aquilo que ainda não aconteceu e acontecerá, somente, no instante presente.”<sup>297</sup> O Actor Nuvem joga um jogo jogado por *Ele*, essa “entidade actual”, “processo de sujeito onde tudo se actualizará e virtualizará. A criação não está fora do actor, não é algo que ele atinge, assim, ele não chega à personagem: a personagem está (sempre esteve) virtualmente presente no actor.”<sup>298</sup>

Parece que, depois das tentativas das vanguardas, em re-colocar o actor-criador no centro da criação performativa, matando a personagem, como uma espécie de narrativa

---

<sup>294</sup> ALVIM, Davis Moreira (2012). “O que é um contradispositivo?” In *Cadernos de Subjetividade*, nº14. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica - UCSP (p.82)

<sup>295</sup> Ibid. (p.83)

<sup>296</sup> Id.

<sup>297</sup> ELIAS, Marina (2012). “O ficcional e o virtual no corpo com órgãos de Novarina ou a não-construção da personagem.” In *Revista do LUME-Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*, vol. 2. nº1. Campinas: LUME-UNICAMP (p.1)

<sup>298</sup> Ibid. (p.10)

metalinguística, ou de emancipação da identidade do criador, ou, ainda, de uma *mise en abyme* tosca, afinal é a personagem que persiste. As opiniões subjectivas do actor-criador, assim como a efectuação formal que surge na criação dessas opiniões, reflexo de uma confissão acidental e de um processo de sublimação (pão-nosso-de-cada-dia), deixam de interessar neste território. O actor-criador cala-se para devir Figura. Uma Figura que faz *personare*, ou seja, constitui uma personagem sem órgãos e sem o discurso pós-dramático do lamento pela inutilidade do artista, subjugado, por sua vez, à tradição do ressentimento humanista, como um eterno nojo do homem.

O paradigma muda: a personagem existe, é real/virtual, mas sem funcionalidade narrativa. É ela que mata o actor.

## 5. A Dramaturgia do Actual

*“Lá espera-nos a alegria de desaparecer debaixo das formas. Deixar de ser homem, ser alguém que emite ininterruptamente figuras humanas: danças invisíveis, pensamentos sem coerência, signos nas paredes.”*<sup>299</sup>

Valère Novarina

### 5.1. A fábula informe

A Dramaturgia do Actual no corpo do actor é um outro conceito que surge ao longo de todo este processo. Assim como o conceito de Actor Nuvem, este é, também, um conceito que está em constante criação. O que nos interessa, neste conceito, não é tanto a sua tradição na esfera teatral como composição das acções ou fabulações, ou, ainda, a sua posterior análise à luz de um órgão semiológico e semiótico, mas sim, realizar, com a sua composição, uma reflexão acerca de todo o trabalho experimental sobre o corpo do actor. No seguimento da reflexão feita nos capítulos anteriores, é na Dramaturgia do Actual no corpo do actor que conflui todo o pensamento desenvolvido. Embora, *Ele* tenha em conta a importância dos dicionários, desde Aristóteles a Lessing e Pavis, estes já se esgotaram para a Dramaturgia do Actual. Esta não pretende ser inserida nas nomenclaturas de nenhum dicionário teatral, ela é, em si mesma, um espaço em aberto e que permite criar uma série de questões e reflexões acerca das práticas artísticas performativas. A Dramaturgia do Actual é a própria Zona de Fronteira e o seu poder formante é mais potencializado na terceira variação (variação em síntese) do Tríptico. A Dramaturgia do Actual no corpo do actor é uma escrita performativa em osmose. Osmose entre o conceito e a poesia, onde o paradoxo aparece como situação corpórea, que permite ao Actor Nuvem uma vivência, na sua própria energia, de uma actualidade sempre exactamente nova. Este tipo de escrita poética abre um campo em rede, que vai beber o seu combustível a várias áreas, que, por sua vez, se actualizam num *continuum* dramátúrgico. Esta é uma escrita “não somente como acondicionamento de uma semântica corporal, mas como condição de abertura poética enquanto potencialidade subjacente ao movimento.”<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> NOVARINA, Valère (1999). *Ante La Palavra*. Trad. Fernando Gómez Grande. Valencia: Pre-Textos (p.39) [citação em tradução minha]

<sup>300</sup> RAINER, Yvonne apud. LOUPPE, Laurence (1981). *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro (p.162)

A Dramaturgia do Actual no corpo do actor vai permitir que as formas se confundam com o conteúdo, ou a Figura com a fabulação, com o fundo da estrutura de onde esta emerge e por onde se afunda. Ela destrói a dicotomia mimética da representação, num movimento dramático sensível a si mesmo, que advém de estados corpóreos do Actor Nuvem. Deste modo, a forma fala mais que o seu conteúdo e criam-se formas de presença que resistem à edição do próprio tempo dramático. “Estas formas surgem, simultaneamente, como esplendor de tempo e de sentido.”<sup>301</sup> Elas são o corpo posto a nu, onde “o espectáculo começa e termina no momento em que é feito.”<sup>302</sup> É, nesse espaço estreito, que “a peça acaba com a constituição da personagem, ela só tem como objecto o processo dessa constituição, e não se estende para além dele.”<sup>303</sup>

Resumidamente, a Dramaturgia do Actual no corpo do actor pode ser vista como uma fábula, ou relato, que se confunde com a sua fabulação, ou composição do drama e das respectivas acções. A fábula criada vai permitir devolver a fala às formas da sensação e não mais às formas de comunicação. Neste sentido, falar não é comunicar, nem uma mera troca de ideias, mas é criar uma superfície sensível, que atinge o espectador, sem a mediação do signo. Esta fala, que nos remete a carne ao silêncio, é uma forma rigorosa que “reúne num mesmo acto o seu processo e o seu resultado.”<sup>304</sup> A forma em formação da Dramaturgia do Actual sugere “a função, mas não a unidade ideal da função. Ela sugere o constrangimento estrutural mas não o fechamento ou o esquematismo de uma forma alienada a um qualquer tema ou ideia da razão.”<sup>305</sup>

## 5.2. Actualizar

O que será, neste tipo de dramaturgia, o *actual*? Como se actualiza uma obra performativa, sendo que, o Actor Nuvem que a compõe, é o próprio ser de sensação que se desfaz de si na forma? “A actualização é o processo próprio do virtual. [...] Realidade e actualidade não são a mesma coisa.”<sup>306</sup> Por isso, é necessário referirmo-nos ao virtual para

---

<sup>301</sup> Ibid. (p.164)

<sup>302</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “Um manifesto de menos.” Trad. Fátima Saadi. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.31)

<sup>303</sup> Id.

<sup>304</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *O que nós vemos, O que nos olha*. Trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo. Porto: Dafne (p.191)

<sup>305</sup> Ibid. (p.192)

<sup>306</sup> DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.94)

poder entender o actual. O virtual não se remete a uma realidade fora do real, como, genericamente, nos referimos à realidade virtual. O virtual não é o antónimo do real. O virtual apenas se opõe ao actual.

*“O que se opõe ao real é o possível, mas o virtual não é o possível. O possível enquanto tal, não possui realidade. Por isso o processo característico do possível só pode ser a realização: um possível realiza-se ou não e, por esse processo, adquire uma realidade que por si mesmo não tem.”*<sup>307</sup>

Deste modo, o virtual não pode ser confundido com um determinado possível, que está fora da existência. Isso é o que, no quotidiano, chamamos de *esperança* ou *utopia*. O virtual constitui “uma estrita parte do objecto real, como se o objecto tivesse uma das suas partes no virtual e nele mergulhasse, como numa dimensão objectiva.”<sup>308</sup> O virtual também não é o actual antes de existir, uma mera imagem do actual num plano prévio ideal. O virtual “é sem imagem e por conseguinte sem identidade, pura multiplicidade de movimentos absolutos inseparáveis em continua variação.”<sup>309</sup> O actual realiza o virtual numa duração ontológica, que está toda contraída num presente que se actualiza. O virtual está contido no real, na instância real da memória que se actualiza no corpo. Deste modo, “o próprio corpo é formado por virtuais que o atravessam e, também, por actuais que o realizam.”<sup>310</sup> O corpo do Actor Nuvem cria, então, uma dramaturgia como uma “multiplicidade, que possuirá, portanto, virtuais e actuais reais. [...] Eles perpassam-se e permeiam-se, coexistindo no presente.”<sup>311</sup> Tal como uma nuvem, o virtual, “só pode actualizar-se criando, de cada vez, as suas linhas de actualização, as quais são, por isso, também linhas de diferenciação.”<sup>312</sup> E é, por isso, que *Ele* repete e insiste, para se diferenciar. “A diferença e a repetição no virtual fundam o movimento da actualização, da diferenciação como criação, substituindo, assim, a identidade e a semelhança do possível, que só inspiram a um pseudo-movimento.”<sup>313</sup> A Dramaturgia do Actual é a afirmação do movimento ontológico como criação. É a criação de possíveis, reais, sem serem ideais. “É o campo dos possíveis que continuamente varia consoante as circunstâncias concretas, sempre

---

<sup>307</sup> Id.

<sup>308</sup> Id.

<sup>309</sup> Ibid. (p.96)

<sup>310</sup> FERRACINI, Renato (2003). “O Trabalho de Ator e a Zona de Turbulência.” In *Revista Sala Preta*, vol.3. São Paulo: USP (p.125)

<sup>311</sup> Ibid. (p.126)

<sup>312</sup> DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.96)

<sup>313</sup> Ibid. (p.97)

novas, da actualidade.”<sup>314</sup> A Dramaturgia do Actual, enquanto um actual corpóreo, é sempre rodeada por uma nuvem de virtuais e de “círculos sempre renovados de virtualidades.”<sup>315</sup>

Esta Dramaturgia do Actual compõe sensações num espaço háptico e é, pelo toque do corpo, que se enrola sobre si mesmo, que vai compor as suas próprias variações. É no acto de actuar, onde o Actor Nuvem se encontra com o visitante, que dura a sua actualização. Este encontro dá-se ao nível da superfície temporal/espacial. O Actor Nuvem vai compor durante este jogo de forças, entre a sua passividade enquanto receptor de virtuais que se actualizam nele, e entre a sua actividade, enquanto emissor de virtuais que retornam sobre ele, potenciando o processo de actualização. É na própria realidade da imagem corpórea que “se abrem possibilidades, não pré-existentes, como linhas eventuais de actualização de acontecimentos virtuais revolucionários, quer dizer, como linhas de fuga ou de modificação da realidade existente.”<sup>316</sup>

A Dramaturgia do Actual é a plasticidade do corpo do Actor Nuvem, que se lança pelos ares, habitando o volume da 4ª dimensão. *Ele* morre, porque se virtualiza num acontecimento. Esta dramaturgia é, também, uma música para os olhos, pela dança das pequenas-percepções. Neste sentido, a actualização dá-se ao nível do microscópico e envolve todo o corpo. Isto porque, esta dramaturgia faz dobrar o espaço e o tempo. É, através dela e pela sua re-composição constante, que o tempo de *Aiôn* revoluciona.

Só existe um lugar no corpo do Actor Nuvem por onde se inscreve toda uma Dramaturgia do Actual: a pele. “A pele emite e absorve partículas virtuais numa relação absolutamente dinâmica de actualização.”<sup>317</sup> Assim como as partículas que compõem uma nuvem, aquelas partículas são virtuais “à medida que a sua absorção e emissão acontecem num tempo menor que o mínimo de tempo possível pensável, e à medida que essa brevidade os mantém, conseqüentemente, sob um princípio de incerteza ou indeterminação.”<sup>318</sup> A pele é a própria Zona de Fronteira. É pela pele que se dá “essa acção de actualização, que gera um território-pele absolutamente dinâmico, pois ele desterritorializa-se em *continuum* e ao mesmo tempo se reterritorializa em *continuum* nele mesmo, num tempo menor que o mínimo

---

<sup>314</sup> Id.

<sup>315</sup> FERRACINI, Renato (2011). “Atuações, Fronteiras e Micropercepções.” In *Revista Sala Preta*, vol.10. São Paulo: USP (p.229)

<sup>316</sup> DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.97)

<sup>317</sup> FERRACINI, Renato (2011). “Atuações, Fronteiras e Micropercepções.” In *Revista Sala Preta*, vol.10. São Paulo: USP (p.229)

<sup>318</sup> Id.

pensável.”<sup>319</sup> É ainda nesse “território-pele que está a memória enquanto duração e acúmulo de virtuais no presente, recriando-se e, portanto, actualizando-se a cada instante.”<sup>320</sup> Nesta Dramaturgia do Actual, o Actor Nuvem é o nómada que oferece a sua pele em prol da sua actualidade plástica. Desta forma, *Ele* compõe uma dramaturgia em filigrana, potenciando a sua presença através de “micro-articulações do sensível, que assentam todas na operação da incorporação da linguagem pelo corpo.”<sup>321</sup>

A Dramaturgia do Actual no corpo do actor é traduzida constantemente pelas pequenas-percepções. Elas “traduzem constantemente a ideia em formas e as formas em ideias, sendo elas próprias formas ideais e ideais sensíveis, ao mesmo tempo do lado da linguagem e do sentido e do lado das sensações e dos signos.”<sup>322</sup> O processo contínuo de composição - sobre a decomposição - da Dramaturgia do Actual é, em suma: “um trabalho extremamente delicado, onde o artista oscila entre a sua ideia plástica de partida e a plástica da ideia que se desenvolve diante dos seus olhos.”<sup>323</sup>

### 5.3. Deforma-Acção

O Actor Nuvem, como um artista plástico musical, balança no “vaivém da corda esticada que define a sua maneira.”<sup>324</sup> O seu ritmo dará, ao longo do tempo da imagem, o seu estilo. É esta a forma paradoxal da Dramaturgia do Actual, uma vez que ela atravessa directamente o espaço “entre” teatralidade musical e performatividade pictórica. Deste modo, ela torna-se a Zona de Fronteira, em detrimento de um processo dialéctico entre os regimes de linguagem. Não existirá mediação do signo para realizar essa função. A Dramaturgia do Actual apenas produz um ser larvar numa imagem-nua que dura. O gesto dessa dramaturgia deve ser apreendido na duração da relação. Assim, a forma fala aquilo que lhe é próprio. É um puro acto pictórico. Então:

*“Começa-se por subtrair, retirar, tudo o que é elemento de poder na língua e nos gestos, na representação e no representado. [...] Então, retira-se ou amputa-se a história, porque a História é o marcador temporal do Poder. Retira-se a estrutura, porque é o marcador*

---

<sup>319</sup> Id.

<sup>320</sup> Id.

<sup>321</sup> GIL, José (1996). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções - Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água (p.117)

<sup>322</sup> Id.

<sup>323</sup> Id.

<sup>324</sup> Id.

*sincrónico, o conjunto das relações entre invariantes. [...] Subtraem-se as constantes, os elementos estáveis ou estabilizados, porque eles pertencem ao uso maior da língua. Amputa-se o texto, porque o texto é como a dominação da língua sobre a fala e ainda dá testemunho de uma invariância ou de uma homogeneização”*<sup>325</sup>

Na actualização contínua desta dramaturgia, o que conta são “as relações de velocidade ou lentidão e as modificações dessas relações, enquanto acarretam os gestos e os enunciados segundo coeficientes variáveis, ao longo de uma linha de transformação.”<sup>326</sup> A forma actualizada “é então deformada pelas modificações de velocidade, que fazem com que não se passe duas vezes pelo mesmo gesto ou pela mesma fala sem obter características diferentes de tempo.”<sup>327</sup> *Ele* é um músico pictórico que faz variar a sua língua, para obter dela o devir minoritário de uma polifonia tonal. “É a fórmula musical da continuidade ou da forma transformável.”<sup>328</sup> No processo de formação desta dramaturgia, o que interessa é um certo tónus, o peso de um volume e o espaço que produz. A variação tonal permitirá, também, que o tempo se torne maleável, elástico e flexível. Esta dramaturgia cria, também, um elemento isomórfico entre a dança E a música E a pintura E a performance E o teatro E... E... que consiste na organização sensorial e motora das durações, no fôlego interior que insufla uma temporalidade singular.<sup>329</sup> Mas, *Ele* não vai criar coreografias ou canções, mas antes imagens e sonoridades que apenas duram.

Esta dramaturgia torna-se estrangeira dentro do seu próprio idioma, uma vez que vai criar um monstro num “diagrama vivo do caos, e o caos é um desencadeador de forças.”<sup>330</sup> O corpo desta dramaturgia “apela o homem a uma secreta identificação, como o sublime atraído pelo terror latente que contém.”<sup>331</sup> Dentro desta dramaturgia, o Actor Nuvem faz aparecer, em si mesmo, um duplo “deformando-o, abolindo a sua natureza virtual, actualizando parcialmente a sua latência, aniquila o devir-outro do corpo que vê; e ao mesmo tempo o solicita.”<sup>332</sup> Esse

---

<sup>325</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “Um manifesto de menos.” Trad. Fátima Saadi. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.41)

<sup>326</sup> Ibid. (p.50)

<sup>327</sup> Id.

<sup>328</sup> Id.

<sup>329</sup> LOUPPE, Laurence (1981). *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro (p.157)

<sup>330</sup> GIL, José (1994). *Monstros*. Trad. José Luna. Lisboa: Relógio D'Água (p.127)

<sup>331</sup> Id.

<sup>332</sup> Ibid. (p.132)

duplo não é “a cara de alguém exprimindo-se, mas o rosto branco e revirado do actor negativamente”.<sup>333</sup> No que se refere à personagem:

“não é um ser ficcional, mas um ser actual/real, que quando se esburaca (ou seja, transborda temporariamente a ordem dada do organismo) torna-se um processo de actualização ficcional. Os buracos são muito mais o tempo do que o espaço. Os buracos são o momento em que virtuais são actualizados fazendo com que o ser ficcional torne-se um actual ficcionalizando-se. O ficcional passa a ser o actual esburacado para as virtualidades e potências de vir a ser actuais.”<sup>334</sup>

E eis o que nos maravilha na natureza monstruosa da Dramaturgia do Actual no corpo do actor: o espanto inesgotável que suscita a visão do monstro na sua estabilidade paradoxal. “Como se a paisagem que o rodeia fosse afectada por um factor caótico decisivo, que a deveria virar do avesso, desconjurá-la, arruiná-la definitivamente.”<sup>335</sup> Mas, *Ele* mantém-se estável, como um pião que gira sobre o seu eixo, actualizando todas as partituras que trabalhou e que ficaram guardadas na sua pele, virtualmente. *Ele* guarda sempre um pouco de caos, para poder manter-se intensivo. Neste processo, *Ele* é devir espaço do corpo e também devir corpo do espaço. *Ele* está em todo o lado e todo o lado está nele. É a este nível da percepção que se pode revolucionar. *Ele* forma uma unidade monstruosa, porque se dilui “com o conjunto do agenciamento cénico, cores, luzes, gestos, palavras.”<sup>336</sup> Porque a monstruosidade da Dramaturgia do Actual recusa à imagem o seu “poder de impor a sua visibilidade como uma abertura.”<sup>337</sup> Pelo contrário, ela revela uma “perda, ainda que momentânea, praticada no espaço da nossa certeza visível a seu respeito e é, exactamente a partir daí, que a imagem se torna capaz de nos olhar.”<sup>338</sup>

No que se refere ao desejo do visitante em *espectar* a lógica da forma desta dramaturgia, este permanece interdito, virtual. “O acesso do desejo ao seu objecto, o acesso do

---

<sup>333</sup> NOVARINA, Valère apud. ELIAS, Marina (2012). “O ficcional e o virtual no corpo com órgãos de Novarina ou a não-construção da personagem.” In *Revista do LUME-Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*, vol. 2, nº1. Campinas: LUME-UNICAMP (p.1)

<sup>334</sup> Ibid. (p.3)

<sup>335</sup> GIL, José (1994). *Monstros*. Trad. José Luna. Lisboa: Relógio D’Água (p.132)

<sup>336</sup> DELEUZE, Gilles (2010). “Um manifesto de menos.” Trad. Fátima Saadi. In *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (p.30)

<sup>337</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *O que nós vemos, O que nos olha*. Trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo. Porto: Dafne (p.85)

<sup>338</sup> Id.

olhar à sua coisa enfim desvelada, permanecerá virtual e, em certo sentido, interdito.”<sup>339</sup> E é nesse espaço que o corpo, agora esventrado e esvaziado do seu organismo, produz a imagem que nos olha. Não há interior para desvelar a aura da coisa vista. O interior é já um exterior e vice-versa, uma “curva que desenha o contínuo das pequenas-percepções [...] desenham a sua tensão própria, os trajectos que as forças abrem e inscrevem nas formas.”<sup>340</sup> É nessa superfície profunda e paradoxal, que a Dramaturgia do Actual inscreve uma violência em tudo por onde passa. Ela vem mostrar a capacidade do corpo em se abrir, em suma: de assumir a sua morte.

---

<sup>339</sup> Id.

<sup>340</sup> GIL, José (2005). «*Sem Título*». *Escritos Sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água (p.35)

## 6. ESPELHOS nus SOHLEPSE

*“Espelhos: o que sois vós na vossa essência, nunca ninguém saberá explicá-lo. Como os furos do crivo, sois a ausência, do tempo a preencher cada intervalo.”*<sup>341</sup>

**Rainer Maria Rilke**

### 6.1. Espelhar

Ao longo da história do homem, o espelho vem sendo um objecto catalizador de inúmeros fenómenos. O espelho, como máquina arcaica de produção imagética, vai interferir em praticamente todas as esferas constitutivas do ser humano, desde as sociais, até às artísticas, passando pelas políticas, religiosas, etc. Mas, antes de surgir como máquina extratora de imagens, desenvolvida sobretudo “pelos progressos técnicos do vidro nos séculos XV e XVI e à evolução do conhecimento relativo ao mecanismo da visão no século XVII”<sup>342</sup>, o espelho, tem a sua origem semiológica numa imagem especular. Esta imagem é descrita pelos fenómenos reflexivos, de uma forma, numa superfície espelhante. O especular pode ser visto como a partilha entre os homens acerca dessa máquina extractora de imagens. Ele é uma espécie de meditação acerca de uma forma de reflexão e pretende fundir as duas faces do espelho: a que vê e a que é vista. A imagem reflectida, sem a mediação do objecto/espelho, é sempre uma imagem criada a partir de relações interpessoais espectaculares. O espectáculo da imagem “é a forma actual do especulativo.”<sup>343</sup> Mas, ao ter um suporte diferente de um rosto humano, o espelho vai servir, durante muito tempo, de diversos processos especulativos, que irão, por sua vez, re-criar o homem no seu reverso. Um processo de reflexão, onde a imagem criada pelo homem o re-cria pela e na sua própria imagem. “Imagens de fora de nós e de dentro de nós, que irrompem, rompem mesmo, com as imagens extraídas, fazendo delas outra coisa. Não são símbolos nem metáforas, são afloramentos do espelhável ou registável.”<sup>344</sup> São os

---

<sup>341</sup> RILKE, Rainer Maria apud. MELCHIOR-BONNET, Sabine (1994). *História do Espelho*. Trad. José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro (p.354)

<sup>342</sup> Ibid. (p.365)

<sup>343</sup> MIRANDA, José Bragança de (2003). *Breve reflexão acerca do especular*. Portugal Disponível em: [http://www.rae.com.pt/jbm\\_espelhos.htm](http://www.rae.com.pt/jbm_espelhos.htm) Acesso em: 23 de Outubro de 2016.

<sup>344</sup> MIRANDA, José Bragança de (2012). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Passagens (pp.33-34)

meios pelos quais estas imagens surgem ao olhar, que vão determinar os modos de produção do homem no seu espaço, tanto íntimo, como social. Este olhar começa por questionar a localização da imagem que nele figura. O olhar no espelho “imita e remete para um original do qual oferece uma reprodução exacta e imperfeita.”<sup>345</sup> O espelho, na sua natureza, esconde tanto quanto mostra. A própria etimologia da palavra espelho remete para uma multiplicidade de significados. Como nos descreve Tucherman:

*“Speculum - espelho; spectabilis - o visível; speciem - a prova; o indício, o argumento e o presente; speculum é parente de spectaculum (a festa pública) que se oferece ao spectator (o que vê, o espectador) que não apenas se vê no espelho e vê o espectáculo, mas ainda pode voltar-se para o speculandus (a especular, a investigar, a examinar, a vigiar, a espiar) e ficar em speculatio (sentinela, vigia, estar de observação, pensar vendo) porque exerce a spectio (a vista, inspecção pelos olhos, leitura dos agouros) e é capaz de distinguir entre as species e o spectrum (espectro, fantasma, aparição, visão irreal).”*<sup>346</sup>

Ao longo do tempo histórico ocidental, o espelho tem tido um papel importante na construção da identidade do ser humano, desde a Grécia antiga, com a máxima de Sócrates de “conhece-te a ti mesmo”, passando pelos tempos medievais, com o espelhamento da ordem divina e moral, o renascimento, com a localização do homem no centro do universo, passando ainda pelo barroco, maneirismos, até à modernidade e pós-modernidade.

Nesta travessia histórica, o objecto-espelho passa por variadas formas e tamanhos e é construído a partir de vários materiais. Um dos marcos importantes do espelho é a variação constitutiva do seu tamanho. Passou de ser um simples objecto de bolso, para atingir dimensões que cobriam paredes de palácios. Hoje em dia, o espelho parece um simples e banal objecto, porque habita a apatia do quotidiano, mas a nossa relação com a imagem que dele emana continua a ser uma relação complexa. O espelho acompanha o desenvolvimento de um suposto sujeito e com ele nasce toda uma identidade. Essa identidade irá sofrer, tanto a abertura a um espaço íntimo, como toda uma influência exterior, uma vez que o espelho permite ver e ser visto no espaço público. Mas, este ver e ser visto, remete para uma variedade de produções sobre os corpos, tanto colectivos como biológicos. O corpo sempre foi exposto diante do espelho para que pudesse ser examinado e moldado. Diante dele encenam-se os hábitos, constroem-se as próteses sociais. O espelho atravessa, ao longo da história, toda a construção de um suposto *Eu*, inserindo-se na esfera dos mitos, como o de Narciso, das interpretações da

---

<sup>345</sup> Ibid. (p.153)

<sup>346</sup> TUCHERMAN, Ieda (1999). *Breve História do Corpo e de Seus Monstros* (p.13)  
Disponível em: <https://1drv.ms/b/s!AhWRUNFTD4jFmg9bed-WQRsuUcRe>

Psicanálise, como em Lacan, Freud, etc, passando até pela influência no autorretrato artístico onde a “difusão dos espelhos, a reversibilidade dos reflexos, anunciam o advento de um mundo burguês e democrático.”<sup>347</sup> O espelho, como objecto do quotidiano, serve de abstracto para um mundo subjectivo de introspecção e de culto à consciência de si, numa democracia colectiva.

## 6.2. O reflexo anamórfico

Este mesmo espelho vai, já nos tempos modernos, fragmentar esse suposto *Eu*, abalando a sua estrutura interna. Como afirma Flusser, já não estamos interessados na face reflexiva do espelho, mas na face que está coberta pelo nitrato de prata, e que, sem esta, o espelho seria meramente um vidro.<sup>348</sup> O espelho, no fim da história, partido em pedaços e revelando a natureza do nitrato de prata de que é feito, fragmenta e apaga a identidade, que se multiplica num eco de rostos despedaçados e esvaziados. Esta fragmentação vai devolver ao homem uma imagem de si, onde este já não consegue ver uma unidade, controlada, estável e imutável. A constituição da imagem é, agora, uma constituição precária e desorganizada, que devolve ao homem a sua imagem monstruosa, deformada e desarticulada. É a fase da anamorfose do espelho, que remete para uma catóptrica perversa, uma “captação imaginária por meio de um olhar que se satisfaz com o desconcerto do espectador perante o que lhe é ocultado e depois revelado.”<sup>349</sup> Este processo revela um “*Eu* proteiforme com infinitas virtualidades.”<sup>350</sup> Deste modo, o homem pode servir-se da imagem para criar infinitas variações sobre si, até ao ponto de não saber quem é a identidade que está reflectida no espelho. Não porque esta identidade lhe é devolvida como um outro, no qual *Ele* se espelha por antinomia, mas porque o outro que *Ele* vê é já um *si* mesmo povoado de muitos *si* mesmos, cada um com uma multiplicidade de ecos variados e, no entanto, idênticos. Um homem que não se vê mais reflectido porque “ele é todos os outros, ou qualquer um dos outros.”<sup>351</sup> Neste processo de anonimato “já não há autobiografia ou autorretrato, apenas acasos, dispersões, o anonimato de

---

<sup>347</sup> MELCHIOR-BONNET, Sabine (1994). *História do Espelho*. Trad. José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro (p.219)

<sup>348</sup> FLUSSER, Vilem (1966). *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Universidade de São Paulo (pp.67-68)

<sup>349</sup> MELCHIOR-BONNET, Sabine (1994). *História do Espelho*. Trad. José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro (p.329)

<sup>350</sup> Ibid. (p.333)

<sup>351</sup> Ibid. (p.359)

um *si* impessoal, um eu estraçalhado ou remendado.”<sup>352</sup> Em suma: este processo é a descoberta do vampiro que não se vê no espelho, porque revela uma ausência, um vazio e uma inexistência.

Segundo Henry Michaux, “o *Eu* é apenas uma questão de equilíbrio”<sup>353</sup> e, em *ESPELHOS nus SOHLEPSE*, *Ele* assume a posição de uma multiplicidade, ou seja, uma singularidade. Uma singularidade é simplesmente um acontecimento e um acontecimento é um virtual. “Porque o virtual não é a virtualidade caótica, mas a virtualidade tornada consistente no plano de imanência, estendido sobre o caos<sup>354</sup>, o virtual feito por esse plano, real, uma realidade distinguível de toda a actualidade.”<sup>355</sup> Se apenas temos posições precárias no plano de imanência, então, o que é que realmente interessa na composição do espelho neste trabalho? O espelho pode ser visto como uma nova máquina de guerra, que reflecte, constantemente, uma testemunha da imagem especular. Uma testemunha silenciosa que não vê nem se deixa ver, porque sempre escapa, mas que abre e reconfigura incessantemente o espaço diante de nós. Como um silêncio, entre um conjunto de *voyeurs* que se veem entre si, mas não sabem que estão a ser vistos. Porque a visão *voyeurista*<sup>356</sup> cria uma superfície imediata, como plano estético, criando uma presença virtual que ganha forma diante de nós numa passagem fugaz.

Fundamentalmente, o espelho aparece, neste trabalho, pela simples questão que levanto quando estou nos ensaios solitários. Posso multiplicar essa questão de várias maneiras: o evento performativo é um encontro, onde ver é ser visto, olhar é ser olhado, numa actualidade plástica? Que tipo de comportamento ainda podemos ter, quando nos sentimos observados? Que tipo de encontro esse comportamento permite e o que produz na relação com a re-representação de um volume, que se presentifica, nomeadamente ao que chamamos *público*? É, neste sentido, que *se-re-reflecte-se* todo o processo criativo, seja em Estado Cénico ou Estado Literário e onde todo o trabalho tende a dirigir o seu devir indiscernível.

---

<sup>352</sup> Ibid. (p.358)

<sup>353</sup> Ibid. (p.360)

<sup>354</sup> “*Define-se o caos menos pela sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda a forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência. É uma velocidade infinita de nascimento e de esvanescimento.*”

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1991). *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Munoz. São Paulo: Editora 34 (p.48)

<sup>355</sup> DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (pp.93-94)

<sup>356</sup> “*O olhar voyeurista abre completamente o espaço (porque o fecha hermeticamente numa cena) [...] Espaço do olhar voyeurista, ou espaço pictórico; ou o espaço de passagem da 4ª para a 3ª e 2ª dimensões (e inversamente); espaço que vai e vem da aparência à aparição: é do interior do corpo às suas formas e cores (e da paisagem) exteriores que passa o olhar do pintor e do espectador.*”

GIL, José (1996). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções - Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água (p.325)

Certamente, as questões centrais no futuro deste trabalho podem, ainda, ser formuladas do seguinte modo: como convidar, não o espectador, mas o visitante, para um evento performativo, onde o actor/artista se encontra na zona de passagem, paradoxal, entre ausência/presença? Como criar uma imagem poética, especular, que remete apenas para si mesma e, ao mesmo tempo, permanece porosa e aberta para escapar sempre para longe de si, contendo, na sua essência, a monstruosidade de um ser espectacular, múltiplo e proteiforme? Como actualizar este trabalho no seu refazer constante? Como repetir até que se esgote? O que está para lá desse Actor Nuvem e da sua Dramaturgia do Actual, depois de esgotada a linguagem?

Muitas são as questões que se levantam e que remetem, cada vez mais, a mais e mais questões. O que será, certamente, a única teleologia que ainda subsiste no meu gesto artístico: levantar cada vez mais questões.

### 6.3. Para além do espelho

Na tentativa de criar um espaço de reflexão acerca destas questões, aparece *ESPELHOS nus SOHLEPSE*, não tanto como a representação de um tema ou mito, ou como a composição de um espaço ritual *liminóide*<sup>357</sup>, como descreve Turner, mas como um espaço de simulacro, onde a máscara é meramente apresentada ao visitante num espaço de passagem. *ESPELHOS nus SOHLEPSE* é, em si, sempre um mero percurso, onde o que importa é a construção de um território singular, sempre actual, pelo *Fio de Ariadne*. Este percurso de acções não propõe um rito como auxiliar na aprendizagem do pensar ordenado, para depois agir sobre a transformação do meio social. Neste sentido, vemos a máscara como um rosto num espaço/tempo de simulacro. Não o simulacro como em Baudrillard, como a simulação de uma realidade existencial que já não existe, mas sim como o lugar de produção da própria actualidade. O espaço onde se define uma linha tensional entre as duas faces do espelho. Uma linha “infinitamente delgada, que une e separa ao mesmo tempo, a matéria e os simulacros.”<sup>358</sup>

---

<sup>357</sup> “Turner associava este termo às performances artísticas, uma vez que notou que assim como nos ritos, estas também possuíam uma natureza auto-reflexiva. Deste modo, tanto os ritos, quanto as performances artísticas caracterizavam-se, segundo ele, por desorganizar as estruturas sociais, antes tidas como convencionais, repensando-as e transformando-as.”

PORTUGAL, Ana (2006). *O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. [tese de mestrado inédita]. Brasil

<sup>358</sup> MIRANDA, José Bragança de (2003). *Breve reflexão acerca do especular*. Portugal  
Disponível em: [http://www.rae.com.pt/jbm\\_espelhos.htm](http://www.rae.com.pt/jbm_espelhos.htm)  
Acesso em: 23 de Outubro de 2016.

*“Simulacro é um horizonte movente, um lugar flutuante. Lugar é efeito, segundo os estoicos. É um efeito estético, não é moral; mas é atractivo, é uma fronteira: destaca uma diferença de potencial. É um recorte de potência: produz lugar e tempo, e não habita espaço e tempo.”*<sup>359</sup>

O rosto do simulacro é a própria pele, puro lugar afectivo de agenciamento do desejo. Podemos ver a máscara como “aquilo que parece ser, mas não é. Não é fingimento, nem representação. É o lugar de produção da realidade. É constitutivo do real. Uma unidade de composição e não uma forma. É puro efeito incorporal, mas algo se passa com o desejo.”<sup>360</sup> Todas as acções realizadas em Estado Cénico, dentro do espaço de simulacro, geram um rosto, ou “uma zona aparentemente comum, onde tudo se diferencia e é afirmado enquanto aquilo que se constitui em acto.”<sup>361</sup> É sobre a busca da presença intensiva deste acto que o trabalho segue o seu percurso formal no seu devir indiscernível.

Por outro lado, o espelho não aparece, nesta reflexão, apenas porque permite um qualquer processo especulativo, ou de culto a uma identidade, ou, ainda, uma relação dialéctica entre espectador/actor mas, antes, a uma anamorfose do rosto espectacular, como uma perspectiva a quem falta uma decifração. Se o espelho não produz signos, como nos descreve Eco, no seu ensaio sobre os espelhos, ele não pode ser uma mediação. Para Eco, “a relação entre objecto e imagem é a relação entre duas presenças, sem qualquer mediação.”<sup>362</sup> A decifração da anamorfose leva à morte daquele que *specta*, uma vez que nele opera a morte da representação. Nada há a representar e gera-se uma imagem autopoética que apenas actua sobre si própria. Quem cria esta imagem, numa duração, é o Actor Nuvem na sua Dramaturgia do Actual, pelo seu corpo enquanto *subjéctil*<sup>363</sup> do evento artístico. *Ele* ausenta-se, mata-se, virtualiza-se, para criar, não o espelho por onde se vê, mas o espelho por onde escapa a visão. A sensação será essa imagem silenciosa que irá dobrar o corpo, torcê-lo, para dele retirar a

---

<sup>359</sup> FUGANTI, Luiz apud. BALTAZAR, Márcia (2013). “Máscara, simulacro e território: uma experiência de teatro na fundação casa.” In *Revista Linha Mestra*, nº23. Campinas: Associação de Leitura do Brasil – UNICAMP (p.197)

<sup>360</sup> Id.

<sup>361</sup> Ibid. (p.198)

<sup>362</sup> ECO, Umberto (2013). *Sobre os Espelhos e Outros Ensaio*s. Trad. Helena Furtado. Lisboa: Relógio D’Água (p.30)

<sup>363</sup> “*Subjéctil, informa-nos Derrida, é uma velha palavra, francesa ou italiana, que os dicionários contemporâneos datam, erroneamente, do século XX, e que pertence ao jargão da pintura. Re-instaurada por Jean Clay em 1985, ela designa o que está de certo modo deitado embaixo (sub-jectum) como substância, um sujeito ou um súcubo. Designa ainda um suporte e uma superfície; a matéria de uma pintura ou escultura; tudo o que se distingue da forma, do sentido, da representação, o não-representável.*”

ROSA, Márcia (2009). “Antonin Artaud: de poeta do teatro da crueldade a tradutor.” In *Revista Mal Estar e Subjetividade*, vol. 9, nº 2. Fortaleza: Fundação Edson Queiroz - UF (p.439)

testemunha do evento: uma imagem-nua poética, espectacular, numa visitação. Um flash, que não remete a nada mais que a uma polifonia dos sentidos, ou, ainda, a um conjunto de perceptos e afectos. Deste modo, “o espelho recusa-se a sugerir uma correlação entre o visível e o invisível, negando uma qualquer função simbólica.”<sup>364</sup> Morre todo e qualquer projecto teleológico ou humanista, construído até então, sobre as imagens. A única imagem que persiste é a opacidade do nitrato de prata que é um nada.<sup>365</sup> A imagem é agora o tempo intensivo, depois do esgotamento do homem da história. O tal homem de Nietzsche que teima em não perecer.

Que espelho podemos encontrar, para lá desse tempo sem progresso? Talvez, um trabalho feito no sentido de criar um “corpo-espelho-de-forças”.

*“E o que faz um corpo-espelho-de-forças? Ao projectar forças ou partículas virtuais ou efémeros, como ainda lhes chama Deleuze, sobre as coisas do mundo, anima-as, dá-lhes vida autónoma, ao mesmo tempo que reflecte nelas a sua própria força. Esta é, portanto, reenviada: o meu corpo, e cada corpo e cada coisa tornam-se espelhos de forças uns para os outros. E como essas forças reflectidas são ritmadas segundo a velocidade das forças da própria coisa, o movimento de espelhamento tende a traçar a formação de uma forma. O corpo-espelho-de-forças de uma coisa ou de um outro reenvia-me pré-imagens ou esquemas ou espraiaamentos do meu corpo que, por sua vez, reenvia ao espaço.”*<sup>366</sup>

E, deste modo, talvez se possa actualizar todo o trabalho performativo sobre o actor, “esquivando o presente, cindi-lo em duas linhas divergentes e ilimitadas.”<sup>367</sup> Não no sentido de recordar uma memória mas no sentido de ir ao passado, modificando-o e, ao mesmo tempo, abrindo uma miríade de novas linhas, absorvendo futuro. Habitar a passagem, o espaço intersticial. Recuperar, talvez, esse teatro de “formas no ar”, como descrevia Artaud, habitando um tempo sem tempo, sem progressão, e apenas e tão só, intensivo na sua duração. Criar as formas das sensações-objecto, que nascem “do espelhamento e da sua projecção de forças ou partículas virtuais, entre os seres e as coisas do mundo.”<sup>368</sup> Formas de forças em que “as sensações-objecto são formas nascidas de reflexos de forças no silêncio do corpo – o brilho do

---

<sup>364</sup> MELCHIOR-BONNET, Sabine (1994). *História do Espelho*. Trad. José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro (p.364)

<sup>365</sup> FLUSSER, Vilem (1966). *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Universidade de São Paulo (p.68)

<sup>366</sup> GIL, José apud. MIRA, Ana (2014). *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança*. Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

<sup>367</sup> DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.101)

<sup>368</sup> MIRA, Ana (2014). *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança*. Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

brilho, a sombra da sombra, as partículas de ar das cidades ou o espelho do outro no meu espelho reflectido.”<sup>369</sup>

Na sua borda, todo este trabalho está em constante actualização e todo este ensaio em estado literário serviu para o lançar noutra jornada. Cumpre-se, deste modo, o gesto que está na origem desta reflexão: falar a partir de mim, com o meu próprio tempo. Um tempo que resiste porque se actualiza, sempre, num mero percurso.

E, como diz Sousa Dias ressoando em Deleuze: “criar não é comunicar, mas resistir, criação e comunicação não são complementares. Pelo contrário, é contra as condições do mundo comunicacional que toda a criação se faz, tem de se fazer hoje.”<sup>370</sup>

E, deste modo, termino a coser a minha própria boca, matando o actor que habita em mim e que teima, erradamente, comunicar.

E, por fim, torno-me o Actor Nuvem, porque habito sempre numa passagem.

E, na medida em que me mostro inteiro na passagem, sou incapturável. Não há como o poder se exercer sobre mim desse ponto de vista, nem eu demandar poder. O próprio poder não resiste a esse lugar.<sup>371</sup>

E, tal como a minha avó Antónia dos Quadros, *Ele*, resiste...

E... resiste...

E... resiste...

E... resiste...

E... resiste...

E... resiste...

E...

E...

E...

E...

E...

E...

E...

E...

---

<sup>369</sup> Id.

<sup>370</sup> DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.153)

<sup>371</sup> FUGANTI, Luiz apud. BALTAZAR, Márcia (2013). “Máscara, simulacro e território: uma experiência de teatro na Fundação Casa.” In *Revista Linha Mestra*, nº23. Campinas: Associação de Leitura do Brasil – UNICAMP (p.199)

Resiste...

## **Anexos**

Anexo 1 – O Cubo

Anexo 2 – O Rosto

Anexo 3 – O Olhar

Anexo 4 – O Peso da Memória

Anexo 5 – O Corpo Sonoro

Anexo 6 – E Assim Acostumei-me com as Palavras – Variação em Tese

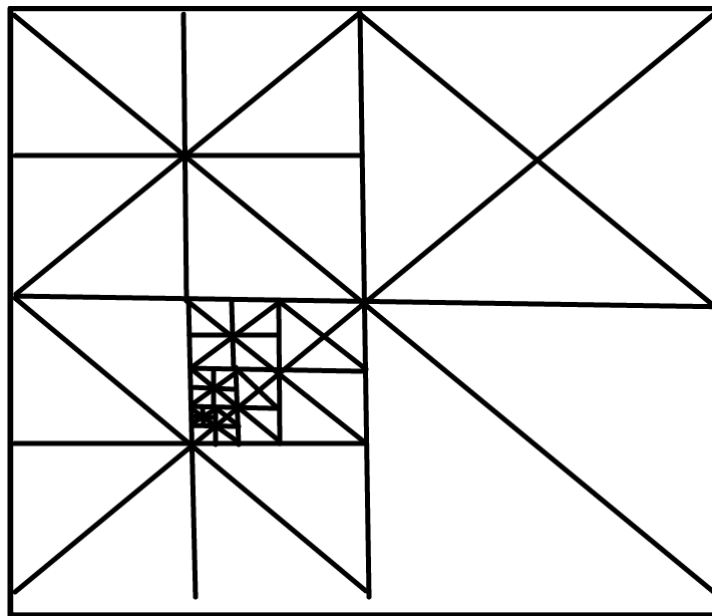
Anexo 7 – E a Morte das Letras – Variação em Antítese

Anexo 8 – E o Actor Nuvem – Variação em Síntese

## Anexo 1 – O Cubo

*“Somos seres que tendem para cristalizar-se em cubos. O resto do mundo, essa nossa circunstância dentro da qual tendemos para o cubo, é apenas o pano de fundo do processo da nossa cristalização.”<sup>372</sup>*

**Vilem Flusser**



---

<sup>372</sup> FLUSSER, Vilem (1964). *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Universidade de São Paulo (p.30)

Como dizia Denis Hollier, comentando a lógica dos artigos da revista *Documents*, num ensaio sobre Bataille intitulado *A tomada da Concordia*: “começaremos pela arquitectura. O primeiro lugar, diz Hegel, pertence, pela própria natureza das coisas, a arquitectura.”<sup>373</sup>

Na procura de um corpo-outro, presente, o cubo aparece como a *arché*<sup>374</sup> básica de pesquisa. Ele será o elemento por onde se dará a variação formal de todo o processo. O trabalho sobre o cubo é um trabalho realizado em ensaios longos e solitários. O cubo não apareceu porque foi pensado previamente antes de todo o trabalho, mas, pelo contrário, assim como todos os conceitos que aparecem ao longo deste processo, ele teve de ser criado e o seu uso está em constante actualização. No início, o cubo era apenas um ponto, depois uma linha, depois um plano-rectângulo, que ajudava a delimitar o espaço intersticial a vida e a morte, ou, como se designa genericamente “o espaço-quotidiano e o espaço extra-quotidiano”, e, por fim, ganha a constituição de um volume. Com o avançar de todo o processo o cubo foi ganhando, de cada vez, uma complexidade singular.

Mas o que é um cubo? “Um objecto quase mágico, com efeito. Um objecto a expelir imagens, do modo mais inesperado e mais rigoroso que há. Certamente por não representar nada à partida, por ser, para si mesmo, a sua própria razão figural.”<sup>375</sup> O que interessa no cubo é que ele “se presta a todos os jogos, portanto, a todos os paradoxos.”<sup>376</sup> Este cubo vai permitir trabalhar as relações formais que habitam, tanto no espaço, assim como no corpo. Todas as salas onde ensaiei são feitas de cubos, que, por soma, se tornam paralelepípedos regidos pela regra de ouro. Como trabalhar, então, sobre este *Rectângulo de Ouro*, que contém em si uma multiplicidade de cubos? Como ocupar um espaço - ou produzir um espaço - feito quadro, com todas as suas potencialidades? Cheguei, então, à forma mais básica de realizar estas relações formais, inscrevendo no chão, ou nas paredes, a figura que introduz este anexo.

O cubo permite estabelecer relações entre linhas, pontos, planos e volumes. “As características de tais relações contêm praticamente toda a gama dos nossos investimentos

---

<sup>373</sup> MORAES, Marcelo (2005). “Georges Bataille e as formações do objecto.” In *Revista Outra Travessia*, nº5. Santa Catarina: UFSC (p.109)

<sup>374</sup> “*Arché é um termo fundamental na linguagem dos filósofos pré-socráticos, dado que é caracterizado pela procura da substância inicial de onde tudo deriva e é também a ideia mais antiga na filosofia, já que se tornou no ponto de passagem do pensamento mítico para o pensamento racional.*” *arché* (2003-2017). Artigos de apoio Infopédia. Porto: Porto Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$arche](https://www.infopedia.pt/$arche) Acesso em: 25 de Outubro de 2016.

<sup>375</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *O que nós vemos, O que nos olha*. Trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo. Porto: Dafne (p.89)

<sup>376</sup> Id.

simbólicos no mundo e nos outros.”<sup>377</sup> Nestas relações, elimina-se as linhas redondas e constrói-se uma cartografia de linhas rectas, uma vez que as linhas redondas apresentam já outros tipos de forças, que as dobram em torno de si. Uma vez que o que se pretende é evidenciar automatismos gestuais, será o corpo do actor a realizar as linhas curvas. Essas linhas curvas são já dobras sobre dobras e entre dobras, pelo que, o seu uso, deverá ser cuidadoso. Todo o contorno dessa dobra será o traço eminente do desenho corporal do Actor Nuvem, espreado no espaço através do olho-pele. A um dado momento, durante este processo, fiquei obcecado com as linhas. Vejo, ainda, linhas em todo o lado e é por elas que as formas me tocam pela sua estática do movimento. Existe, neste processo, uma reflexão acerca dos pontos, das linhas, dos planos, volumes, etc, desde os estudos de Kandinsky e as suas metáforas espirituais, às técnicas pré-codificadas da dança, teatro, dramaturgias corporais, até à filosofia, etc. Mas essa reflexão está ainda em curso e é precário abordá-la a fundo neste ensaio. O importante, neste momento, é que essas formas aparecem, não como figuração estética, ou tentativa mimética de uma ideia, mas como relações espaciais que demonstram os movimentos que estão implícitos no trabalho. Pois, o Actor Nuvem procura construir um espaço singular, “um espaço que vive, que se move, que pensa e que é pensado.”<sup>378</sup> Para além da reflexão feita na literatura, é nas formas, que essas estruturas compõem, que iremos reflectir pelo corpo.

Os espaços de ensaios, assim como os espaços no Estado Cénico, propõem em si várias relações formais. Todo o espaço é reduzido a relações básicas e este está, sempre, tal como um cubo, imobilizado “na sua calma estatura de monumento.”<sup>379</sup>

Na sua imobilidade aparente, o cubo “está sempre tombado, mas poderemos dizer, igualmente, que está sempre erguido.”<sup>380</sup> Na sua sua imobilidade aparente, o cubo é “uma figura de construção, mas presta-se interminavelmente aos jogos de desconstrução, sempre propício, por montagem, a reconstruir alguma coisa. Portanto, a metamorfosear.”<sup>381</sup>

O cubo é, ainda, um espelho convexo e um conjunto de relações que contêm em si um vazio em potência, “já que serve, com frequência de caixa.”<sup>382</sup> Esta caixa é um elemento simples e complexo, logo paradoxal. No trabalho sobre o cubo, acedemos de imediato ao seu

---

<sup>377</sup> LOUPPE, Laurence (1981). *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro (p.190)

<sup>378</sup> Id.

<sup>379</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *O que nós vemos, O que nos olha*. Trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo. Porto: Dafne (p.89)

<sup>380</sup> Id.

<sup>381</sup> Id.

<sup>382</sup> Id.

movimento formal, onde resultado e processo constituem um único acto criativo. Deste modo, *Ele* “destina ao fracasso todo e qualquer modelo genético ou teleológico aplicado às imagens e em particular às imagens da arte.”<sup>383</sup> Assim como o corpo do Actor Nuvem, o cubo, é omnipresente, “virtual, mas também virtual é a sua vocação de dispersão noutras associações, noutras associações modulares, que constituem parte integrante da sua própria vocação estrutural.”<sup>384</sup>

Os espaços de ensaio revelam um empilhamento dos vazios de caixas sobre caixas, que produz “a compacticidade e a aparência plena dos blocos, das paredes, dos monumentos, das casas.”<sup>385</sup> É sobre este empilhamento de vazios que iremos trabalhar o corpo. O corpo tem, em si, a mesma relação formal que o cubo. Ele presta-se a um vazio do seu interior e a uma multiplicidade de variações sobre si mesmo. O espaço devolve sempre o empilhamento do vazio quando se trabalha sozinho, constituindo “a nossa relação com o mundo que se constrói, quer no plano afectivo, quer o plano poético.”<sup>386</sup> É o espaço que vai constituir as possibilidades de criação. “Trata-se de um espaço que o corpo encara como um outro corpo, um espaço como parceiro, onde o corpo, se souber dominar os seus estados tensionais, pode inventar consistências e esculpi-las.”<sup>387</sup> Neste vazio, começa-se por trabalhar ao nível do rosto e do olhar. Há todo um trabalho sobre a máscara, ou sobre a *persona* que habita o empilhamento dos vazios. Os empilhamentos dos vazios podem ser vistos como o conjunto dos intervalos abertos pelas pequenas-percepções, uma vez que são estas que escavam entre as macro-percepções a que estamos acostumados. É ao nível das pequenas-percepções que se trabalha esta máscara, de modo a extrair dela o seu poder formante e actual. Busca-se a neutralidade, o ponto central do cubo, de onde partem e confluem todas as relações. Nesta neutralidade, a mínima mudança na gestão do peso, no espaço, provoca uma alteração do corpo na relação com o tempo. Esta neutralidade não é um estado apático, passivo, vazio de qualquer expressão. A neutralidade<sup>388</sup> que se procura é um estado de receptividade onde as mínimas mudanças se

---

<sup>383</sup> Id.

<sup>384</sup> Id.

<sup>385</sup> Id.

<sup>386</sup> LOUPPE, Laurence (1981). *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro (p.187)

<sup>387</sup> Ibid. (p.189)

<sup>388</sup> “A neutralidade, a actitude de suspensão, deriva, ou melhor, é gerada paradoxalmente por uma total implicação da pessoa na percepção do corpo e não por aquilo que a *epoché* designa como uma actitude de silenciamento de si.”

APREA, Ciro Luca (2014). *O Toque e a Diferença*. Universidade de Lisboa/Faculdade de Motricidade Humana. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

tornam "velocidades, a amplitude do espaço percorrido e a abertura simultânea a todas as direcções possíveis."<sup>389</sup> Estas velocidades "libertam os itinerários fechados da vida quotidiana."<sup>390</sup> Este centro é trabalhado na sua alternância com as laterais. Cada espaço do cubo tem a sua tensão qualitativa própria, como um esqueleto onde se vai pousar livremente a prótese do artista. Cada relação formal tem a sua qualidade própria, ou, como se diz na pintura, a sua ressonância. Cada posição do corpo vai espelhar estas dinâmicas, uma vez que "o espaço nunca é dado: trabalhamos com ele a cada instante, assim como ele nos trabalha."<sup>391</sup> O cubo também existe, ainda que omnipresente, desde as microestruturas, como uma mão ou um pé, assim como nas macroestruturas como um edifício. Neste sentido, trabalham-se tanto micro como macro-estruturas corporais, mas sobretudo é no olhar que o trabalho desemboca. Um olhar como o olhar de um pintor. "O pintor pinta com os olhos, mas somente quando ele toca com os olhos."<sup>392</sup> Procura-se, assim, um olhar num espaço háptico e um rosto destituído de vida orgânica, permitindo que o olhar, sem qualquer teleologia, acompanhe o movimento dos corpos.

Sobre este cubo, o que se vai desenvolver é um processo de esgotamento de possibilidades. Trabalha-se o corpo dividido por partes, como linhas num esboço<sup>393</sup> que ainda não se formou totalmente. Tudo é muito caótico e espontâneo. Trabalha-se o corpo separado entre esta relação: ponto, linha, plano, volume, alto e baixo, frente e trás, esquerda e direita, direita e esquerda, diagonais e todas as suas combinações possíveis. Isto origina zonas de trabalho onde se inserem partes do corpo. Primeiro trabalha-se uma parte do corpo isolada e aos poucos vamos juntando as restantes. Primeiro um braço, depois uma perna, depois as pernas, depois só a parte superior do tronco, depois a inferior e por aí em diante, até que se chegue a usar todo o corpo. O trabalho é feito ao nível do movimento, que podemos chamar de livre, ou improviso. Mas não o improviso como mera contemplação do acaso. É justamente contra o improviso sem rigor que este trabalho constrói uma máquina de guerra assente no cubo, uma vez que vai revelar, com o tempo, um padrão gestual: o clichê. Podemos pensar, como na pintura, que "partimos de uma forma figurativa e um diagrama intervém para

---

<sup>389</sup> LOUPPE, Laurence (1981). *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro (p.189)

<sup>390</sup> Id.

<sup>391</sup> Ibid. (p.190)

<sup>392</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.256)

<sup>393</sup> "Os esboços são as múltiplas aparições da coisa visada no fluxo do acto perceptivo."

APREA, Ciro Luca (2014). *O Toque e a Diferença*. Universidade de Lisboa/Faculdade de Motricidade Humana. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

desorganizar, e deve sair daí uma forma de natureza bem diferente, nomeada Figura.”<sup>394</sup> O modo de fazer surgir a Figura é todo um trabalho para esgotar todas as possibilidades que o corpo realiza em todas as relações do cubo. Porque será tão importante o esgotamento e como ele luta contra o imprevisto? Certamente, como na pintura, é importante para “tornar ao mesmo tempo a geometria concreta ou sentida, e dar para à sensação duração e clareza.”<sup>395</sup> Mas um esgotamento permite algo mais além do que um acto pictórico.

*“O esgotamento é acção e invenção, para nada. Ele pode constituir órgãos do tacto para muitas espécies de encontro, ele é a capacidade de dizer sim à vida nas suas variações. [...] É uma política com a vida que envolve o intensivo e nela enreda, talvez, uma nova formação histórica. [...] Uma intensificação para nada, uma vibração intensiva. Algo da seriedade da criança dedicada aos brinquedos, a noção de maturidade referida por Nietzsche: hiatos, peripécias e deiscências.”*<sup>396</sup>

Sobre o trabalho do esgotamento, vamos encontrar o que impede o corpo de realizar outro tempo. Esse outro tempo é o tempo para lá da linguagem. Todo este trabalho está assente na organização corporal em torno do peso e da memória. É sobre esta organização que se irão introduzir pausas, silêncios, qualidades de movimentos, desequilíbrios, rupturas, etc, encontrando linhas de força antagónicas e paradoxais. Podemos encontrar, deste modo, o que o teatro do Lume chamou de dança pessoal, ou como muitos chamam, na generalidade antropológica, um outro uso quotidiano do corpo. Esta dança é um modo de compor decompondo, em que cada artista se desenvolve sobre o seu próprio corpo. Não advém de uma técnica pré-codificada, mas sim de um trabalho de esgotamento dos automatismos corporais, em busca de outras possibilidades de presença cénica. Esta dança é um sim perpétuo, pois “no esgotamento há um sim consumado que passa e está para além do niilismo passivo e do seu grande cansaço.”<sup>397</sup> O que interessa é abrir o corpo para uma zona onde se possam abrir novos espaços. Um espaço onde se possa lutar e resistir ao próprio espaço, construir perpetuamente um novo espaço e habitar outro tempo. Este tempo torna-se um campo actual, onde colidem, velozmente, conceitos e ideias da ordem da pintura E dança E do teatro E da performance E da

---

<sup>394</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.257)

<sup>395</sup> Ibid. (p.189)

<sup>396</sup> HENZ, Alexandre (2010). “Uma política do Esgotamento entre Beckett e Deleuze.” In *Cadernos de Subjetividade*, nº12. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica - UCSP (p.79)

<sup>397</sup> Ibid. (p.80)

filosofia E... E... E... E... E... E..., até que se chegue a uma Zona de Fronteira, paradoxal, onde o corpo não edite, à priori, a escolha dessa ordem.

No decorrer do trabalho corporal, introduzem-se qualidades mais da ordem musical, como *legato* e *staccato*, por exemplo, permitindo uma relação especial com o tempo e o ritmo, onde o Actor Nuvem “faz as profundezas do seu espaço interior reverberarem numa textura densa”.<sup>398</sup> Tem-se, então, uma zona onde se pode viver a relação espacial, junto com a qualidade do movimento que a afectou e que a afecta, num *continuum* variável. Como, talvez, em Matisse: “dou um detalhe e, através do ritmo, conduzo esse detalhe à totalidade.”<sup>399</sup> Com o tempo de ensaio, encontra-se um espaço onde, não só o corpo se abre para a sua desorganização, mas também se torna receptivo. Receptivo tanto para as relações formais, assim como para as qualidades advindas da vivência das mesmas. O Actor Nuvem vai, neste sentido, compor durante a sua vivência, num espaço paradoxal, sobre o esgotamento do seu automatismo. Este é um espaço onde:

*“o diagrama agiu, portanto, impondo uma zona de indiscernibilidade ou de indeterminação objectiva entre duas formas, das quais uma não está mais e a outra ainda não está: ele destrói a figuração de uma e neutraliza aquela da outra. E entre os dois, impõe a Figura, sob as suas relações originais. Há mesmo uma mudança de forma, mas a mudança de forma é deformação.”*<sup>400</sup>

Neste espaço, que o Actor Nuvem cria, *Ele* vai cada vez mais longe na destruição do seu organismo. Deste modo, poderemos ver, talvez, o *sublétil* diante do olho invisível. O olhar do visitante dará a perspectiva, agora desfeita da tradição óptica, numa perspectiva em 4 dimensões. *Ele* permite que “o espaço de movimento e o espaço da percepção comuniquem entre si”<sup>401</sup> numa linha rizomática sempre em fuga. Ergue-se um volume, quase como que em Laban. *Ele* cria um casulo de espaço onde “explora a resistência deste meio, que o seu corpo suscita pelas suas próprias mutações tónicas.”<sup>402</sup>

Por outro lado, encontramos em cada corpo singular uma força motora, um ritmo ou estilo, que pretende efectuar um determinado modo de ser. É nesta altura que podemos introduzir o trabalho sobre o verbo. O foco no *como* e não no *quê*, leva-nos a perceber qual a

---

<sup>398</sup> LOUPPE, Laurence (1981). *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro (p.200)

<sup>399</sup> Id.

<sup>400</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.257)

<sup>401</sup> LOUPPE, Laurence (1981). *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro (p.196)

<sup>402</sup> Ibid. (p.200)

acção que cria a linha de força daquele corpo e quais as relações formais que o actualizam. Neste sentido, o verbo não aparece como uma acção, com um objetivo determinado entre sujeito e objecto. O verbo aparece, primeiro, como o reconhecimento de acções simples, regulares ou irregulares, nas quais se vão criar, depois, verbos antagónicos, como abrir e fechar, empurrar e puxar, etc, e que vão permitir, não uma síntese, mas um movimento de osmose paradoxal entre os contrários. Com o tempo, lança-se o verbo no infinitivo como um puro acontecimento. “Um tal verbo no infinitivo, é tanto o exprimido e uma proposição, como o atributo de um estado de coisas.”<sup>403</sup> Este verbo é “efectuado nos seres como o seu estado e exprimido na proposição como seu predicado.”<sup>404</sup> Este verbo no infinitivo é, ainda, apenas uma duração corporal que se transforma numa variação autopoiética. *Ele* é visto, então, como “um devir em si mesmo, que não pára, ao mesmo tempo, de nos esperar e de nos preceder, como uma terceira pessoa do infinitivo, uma quarta pessoa do singular.”<sup>405</sup> *Ele* apresenta-se como o que já não é e ainda não foi. Está agora no espaço “entre”, como “o atributo de proposições, como predicado atribuído ao sujeito dessas proposições.”<sup>406</sup> Assim, no trabalho sobre o esgotamento, *Ele* “não existe sem essas suas efectuações e expressões, mas subsiste fora delas e insiste nelas: sentido não-proposicional e extra ser.”<sup>407</sup> O trabalho sobre estas acções ainda não chegou à palavra e ao seu editor significativo, estamos ainda ao nível do pré-verbal. Mas este pré-verbal é também um pós-verbal, onde o corpo não fala, não porque não pode, mas porque não conquistou ainda uma função. *Ele* está para lá da função, uma função esgotada de nada, uma vez que é um excesso de ser, ou seja, presença intensiva de predicado.

A palavra irá passar, também, pelo processo de esgotamento, criando um corpo sonoro. Aparece uma espécie de *blablação* num ser larvar sem função. Como que uma Figura que aparece para si mesma pela primeira vez, mas esvaziada da sua função. A *blablação* abre um campo onde se podem realizar combinações fonéticas. A voz será um fundo tonal vindo da vivência das relações. No final teremos um corpo que cria uma imagem paradoxal e que se recria neste processo de desorganização, para lançar a imagem no infinito de si mesma. Esta imagem é uma imagem que contém em si uma catástrofe, como se “contivesse em si o estigma de uma reconstituição impossível.”<sup>408</sup> Esta imagem é, ainda, uma mera duração e uma imagem

---

<sup>403</sup> DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta (p.99)

<sup>404</sup> Id.

<sup>405</sup> Id.

<sup>406</sup> Ibid. (p.101)

<sup>407</sup> Id.

<sup>408</sup> LOUPPE, Laurence (1981). *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro (p.201)

inteligente, porque, extremamente porosa, sabe ao detalhe cada afecto, cada percepto e cada efeito. Por fim, *Ele*, canta para não falar e só fala o necessário. Nenhum gesto pode sair já do cubo. *Ele* está em todo o lado e todo o lado está nele. Na morte de si mesmo, *Ele* não faz nenhum gesto desnecessário.

As partituras irão sofrer um esvaziamento progressivo da sua função, através do esgotamento e vão ganhar diversas variações. O corpo destas partituras é, em si, um tempo esgotado e deformado, dobrado sobre si mesmo. Mas este movimento, que leva ao esgotamento, “não é nem mesmo um estado de prontidão, que guardaria ainda relação com um objectivo pragmático ou alguma utilidade. A activação no esgotamento é simplesmente uma vibração intensiva, não se direcciona a ser útil.”<sup>409</sup> É por isso que é tão difícil e ainda tão precário, neste processo, clarificar um qualquer método para efectuar a inutilidade do artista. Desvelar a argamassa que cria a sua imagem inútil e que apenas fala a partir de si. As acções, que se vão realizar dentro do cubo, são acções que podem ser analisadas desde a poética de Aristóteles ao Teatro Pós-Dramático, mas, o que interessa neste trabalho, é apenas uma certa composição da imagem pelo movimento. A voz, que se ouve no agenciamento dessa imagem, neste caso, não está separada do corpo, mas torna-se a corporeidade que se presentifica pelo corpo sonoro. Por isso, no cubo,

*“para fazer uma imagem em cena, a atenção não é dirigida às coordenadas do eu psicológico, mas a um certo estado de inocência e graça, estado de quem não tem consciência nenhuma – como é o caso das marionetes, ou de quem tem consciência infinita – Deus.”*<sup>410</sup>

É sobre este trabalho, como corpo do laboratório, que se realizará, tanto a composição do quadro em Tríptico, assim como o seu próprio esgotamento. Mas, como na pintura, é preciso que “o diagrama não roa todo o quadro, que ele fique limitado no espaço e no tempo. Que ele fique operatório e controlado. Que os meios violentos não se desencadeiem, e que a catástrofe necessária não submerja por inteiro.”<sup>411</sup> É esse o cuidado a ter quando se pretende um movimento contínuo de trabalho sobre as pequenas-percepções, para levar o corpo à perda do organismo e à formação de nuvens de sentido, que se actualizam numa duração. Por fim, o

---

<sup>409</sup> HENZ, Alexandre (2010). “Uma política do Esgotamento entre Beckett e Deleuze.” In *Cadernos de Subjetividade*, nº12. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica - UCSP (p.81)

<sup>410</sup> Ibid. (p.80)

<sup>411</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.185)

próprio cubo desaparece. As linhas desaparecem e apenas ficam as virtualidades da sua presença.

Ao longe, um piano está sempre presente, como uma testemunha silenciosa. Foi, deste modo, que realizei todo o trabalho solitário sobre o cubo: um espaço, um piano e a minha prótese. Tal como o cubo, o piano está sempre presente, como a caixa por onde a morte espreita. O piano-caixão que contém, em si mesmo, todas as tonalidades formais. O piano é o caixão silencioso, sem interioridade, que ressoa uma vida na sua multiplicidade tonal. O piano é uma ferramenta que ajuda a transdução deste trabalho num outro meio de expressão: o musical. E é pela repetição dos elementos que algo permanece, tanto no piano, como no cubo, como no Actor Nuvem. Todos os espaços, como todos os pianos, como todas as caixas, contêm, em suma, as relações tonais do cubo. São as pequenas-percepções que me recordam de que, um dia, estarei morto, dentro de uma caixa. São elas que irão mediar a passagem da música para o teatro e do teatro para a pintura e da pintura para a dança e por aí em diante, num ritornelo poético *ad infinitum*.

Então, nessa passagem, *Ele*, será uma nuvem.

Estará, por fim, sossegado. Presente, tal como os animais.

“Então, tudo isso parecerá bem, e eu não terei mais vontade de falar.”<sup>412</sup>

---

<sup>412</sup> ARTAUD, Antonin (1956). *O Pesa-Nervos*. Trad. Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena (p.66)

## Anexo 2 – O Rosto

*“Com efeito, o rosto humano transporta no seu rosto uma espécie de morte perpétua, e ao pintor compete precisamente fazê-lo fugir dela restituindo-lhe as suas verdadeiras feições.”*<sup>413</sup>

**Antoine Marie Joseph Artaud**

O que deseja o rosto?

Quando olhei no espelho pelo fundo do rosto, percebi que os tiques que tinha enquanto criança, permaneciam lá. Tinha-os remetido ao silêncio com o passar do tempo. Tinha reprimido a força que deles emanava. O meu pai batia-me, literalmente, para que os deixasse de realizar, mas era inevitável para o rosto sofrer os espasmos. Existia, já nesse tempo, uma rebeldia no rosto. *Ele* já teimava em praticar, ainda que contrariamente ao que o pai pedia, toda uma micro-bio-política. Deve ser por isso que, desde então, o rosto tem sido o lugar preferido para o palco do mundo e para praticar, tanto actos políticos e estéticos, como actos científicos e religiosos. O rosto é uma casa polifónica. E é pela construção da casa que se começa sempre. O que será o rosto e como desfazer as estruturas que condicionam as suas formas?

O rosto será a porta de entrada e também a porta de saída de todo o processo de trabalho. Tudo tem um rosto: as mãos, uma casa, um sapato, uma planta, etc. O rosto é o lugar predilecto por onde se efectuam as forças. Como nos indica José Gil, “o rosto tem em si todas as formas do mundo.”<sup>414</sup> Como chegamos a construir um rosto e como podemos encontrar um espaço de trabalho artístico sobre ele? “Um rosto é um anúncio, uma produção social, um espaço sobre-codificado, rede complexa de interpretações com uma unidade exclusiva de expressão.”<sup>415</sup> O que leva a este trabalho sobre o rosto é a necessidade de encontrar uma certa porosidade que possa ser singular, como a criança alegre que perdi. Não no sentido depreciativo da criança *naife*, mas no sentido em que se possa encontrar um corpo aberto, rebelde e em estado de criação. O rosto irá ser a matéria que servirá, tanto de superfície de inscrição de uma decomposição, como de todo um atelier experimental sobre essa superfície. Mas o rosto de que

---

<sup>413</sup> ARTAUD, Antonin (2007). *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim (p.62)

<sup>414</sup> GIL, José (2005). «*Sem Título*». *Escritos Sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água (p.19)

<sup>415</sup> GODINHO, Ana (2010). “Como desfazer para si próprio o seu rosto?” In *Cadernos de Subjetividade*, nº12. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica - UCSP (p.68)

falo não é só o rosto que se efectua na minha cabeça, pela dobra de forças sobre forças. Há sempre um outro que fala através desse rosto poroso. “Poroso, ainda, porque um rosto são dois, ou melhor, uma multiplicidade, um mundo paradoxal e contraditório.”<sup>416</sup>

Deixo-me colocar o rosto sobre o cubo e nele revejo o hábito pelo *Rectângulo de Ouro*. Toda a sua *arché* é já uma sobre-codificação. Compete ao actor/artista deixar o rosto abrir-se ao espaço, para que este o mude de aspecto. É sobre o rosto que irá incidir as operações de desorganização. “Não é um encontro tranquilo, pode ser mesmo uma transgressão. O espaço pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza.”<sup>417</sup> O rosto abre-se e deixa-se poroso. Pelos poros vai-se permitir ao rosto que fale e respire. Esgotam-se todas as possibilidades dentro deste rosto, desde relações de verticais, horizontais, diagonais, etc. E, do caos, eis que surge uma cabeça depois do rosto esgotado. “De facto, o rosto perdeu a sua forma sofrendo as operações de limpeza e raspagem que o desorganizam e fazem surgir, no seu lugar, uma cabeça.”<sup>418</sup> Agora, a mandíbula devolve a humanidade a si mesma. Agora é o animal que comunica sem o rosto. Os olhos foram devolvidos ao espaço e abandonaram o seu vazio habitual. É pela cabeça que se vai ver a força animal sem sujeito. Esta força, não só recebe as partículas do espaço, como também as emite. A plasticidade do animal é constantemente atravessada pela sensação. Esta deforma o rosto, de cada vez que bebe do mundo a sua potência ofegante. Raspa-se a carne, bem junto aos ossos, para desfazer a dureza do axónio. O rosto é agora um desconhecido.

É sempre pelo rosto que o teatro vai aparecer, tanto como tentativa de colmatar uma falta, atribuindo um sentido a um mundo interior, assim como um cadinho por onde se refazem os corpos. É o teatro da representação *versus* teatro da repetição. O rosto que se abriu “irremediavelmente aberto, conecta e desbloqueia os diferentes planos e as linhas que o compõem e contribuem para a sua abertura máxima, e de onde se vê para os dois lados, para dentro e para fora, à procura da alma ou da promessa de um sentido.”<sup>419</sup> Neste rosto aberto, por onde o corpo escapa pela boca, a percepção não é mais codificada pelos órgãos. Agora o olho está fora de si, a boca está noutro lado, o nariz deixou já de respirar. A mandíbula, tensa de tanta ganancia, grita uma dor silenciosa. *Ele* tem esse semblante triste, apagado, olhos que

---

<sup>416</sup> Ibid. (p.70)

<sup>417</sup> Ibid. (p.69)

<sup>418</sup> DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro (p.60)

<sup>419</sup> GODINHO, Ana (2010). “Como desfazer para si próprio o seu rosto?” In *Cadernos de Subjetividade*, nº12. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica - UCSP (p.69)

pedem para serem tocados, testa que se ergue, rosto meio torto para o lado direito, subtilmente torcido pelas contracturas. *Ele* parece esticado e foge para cima. A lei da gravidade deformou-o para sempre.

O rosto vai desaparecer por debaixo de uma camada de folha de ouro fino. *Ele* agora é um outro rosto. “Esse que permite pensar já numa outra natureza, num outro regime, imperceptível, onde se operam os devires que transpõem os limites do sistema significante, esse inconfundível, desterritorializado, a escapar-se na sua inquietante estranheza.”<sup>420</sup> Neste rosto procura-se o ponto morto, como num carro. “Um traço misterioso une a imagem do rosto à morte.”<sup>421</sup> O rosto irá ser assassinado e nele aparecerá uma forma alotrópica que parecerá estar destituída de vida. Mas é precisamente nessa zona que, formalmente, se poderá encontrar a vida. Um rosto como dispositivo de morte para fazer a vida. O rosto, agora, está sereno e o seu olhar está num país bem longe, um país estrangeiro. *Ele* tem o olhar do estrangeiro.

*“Olhar: este recolhe o silêncio, cria o vazio completo quanto ao que há a dizer, absorve todo e qualquer significado que fosse preso pela fala. Se alguma coisa diz e diz tudo nada dizendo, é um puro acontecer, contingente e inominável, da passagem para a morte, que não é o nada mas um sobreviver ao caos.”*<sup>422</sup>

É por *Ele* e pelo seu olhar, onde se actualizam as nuvens de sentido. É pelo olhar que se forma a imagem-nua. Nesta imagem vemos reflectido, não o interior do rosto, mas o mapa e as linhas de força que o compõem, à superfície, pois “o rosto constitui uma zona corporal privilegiada de comunicação e de expressão. Mas o interior esqueira-se, o que faz com que o exterior o exprima necessariamente em equivoco.”<sup>423</sup> No centro, o neutro, não como nulidade, mas como multiplicidade. No centro do rosto impávido nasce a vida em toda a sua potência. “São rostos sem impaciência, estão à beira do tempo num retraimento que já não é a sua vida e não é ainda a sua morte. Não esperam nada, estão ali sem peso, sem leveza, sem desaparecer nem apagar-se. Resistem, resistem infinitamente.”<sup>424</sup> *Ele* está morto porque abandonou a prótese que tinha na sua face. O visitante, querendo espreitar o rosto do morto, apenas verá a sua cabeça. É nela que *Ele* irá espelhar as suas forças. *Ele* “anima-as, dá-lhes vida autónoma,

---

<sup>420</sup> Ibid. (p.70)

<sup>421</sup> GIL, José (2005). «*Sem Título*». *Escritos Sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água (p.20)

<sup>422</sup> Ibid. (p.23)

<sup>423</sup> Ibid. (p.22)

<sup>424</sup> Ibid. (p.23)

ao mesmo tempo que reflecte nelas a sua própria força.”<sup>425</sup> *Ele* é o rosto do morto, da criança morta em que “a vida da vida é o vazio da vida, o vazio que a vida incorporou. A vida da vida é a morte, o que anima a vida, o que lhe dá continuamente uma outra vida”<sup>426</sup> Nesse rosto dourado, alotrópico, *Ele* “renunciou a nomear e ofereceu a sua língua às coisas.”<sup>427</sup> Em suma: fazer ou desfazer o rosto é sempre uma política, já o diziam Deleuze e Guattari. Mas, parece sempre que, no rosto, ainda existe a sensação de não se ter começado a dizer, nem o que *Ele* é, nem o que *Ele* sabe.

O trabalho sobre o rosto é feito sempre como um autorretrato. Ao longo deste processo de autorretrato, o que se pretende não é a mera representação de um corpo, mas retratar, fazer apenas a forma de forças de um retrato.

*“Retratar não é representar uma representação, porque o rosto não é uma imagem, mas um complexo de sinais e de forças em movimento que o puxam, ora para fora de si, para fora da significação, deformando o mapa até o deixar irreconhecível, ora para dentro de si, fixando-o numa figura estática, humana, ilusoriamente una.”*<sup>428</sup>

É sobre o retrato deste rosto que irei trabalhar, especialmente na primeira fase do processo. Não se pretende que o retrato me represente, como um quadro semiótico, remetendo para a apresentação de uma confissão subjectiva e accidental, usando a linguagem para me ausentar, ou ser representado por outro. *Ele* não quer ser uma confissão accidental. Deste modo, “todo o retrato é um auto-retrato, porque o retratista entra num processo de devir outro, devir retratado enquanto auto-retratado.”<sup>429</sup> É pela construção de um quadro que eu entro num agenciamento entre os elementos que uso e o meu corpo, que escapa, por sua vez, nesse outro que fala a partir de mim. “Eu, em mim, sou outro: e o outro que represento (imagem pintada) é também já um outro outro de mim (o original, referente que é representação).”<sup>430</sup> Os retratos são essas imagens que acompanham a composição final do Tríptico. Imagens que são polípticos, estão em constante actualização e carecem de uma forma final fechada. Pela repetição do retrato esgotam-se as possibilidades sobre o seu clichê, onde “ao reduplicar a

---

<sup>425</sup> GIL, José apud. MIRA, Ana (2014). *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança*. Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

<sup>426</sup> MAIA, Tomás apud. MIRA, Ana (2014). *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança*. Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

<sup>427</sup> NOVARINA, Valère (2011). *O Teatro dos Ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras (p.26)

<sup>428</sup> GIL, José (2005). «*Sem Título*». *Escritos Sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água (p.33)

<sup>429</sup> Ibid. (p.44)

<sup>430</sup> Ibid. (p.45)

imagem que o modelo já é, o retratista encontra logo as condições propícias para a criação de multiplicidades virtuais.<sup>431</sup> Esses virtuais ficam armazenados numa memória que se actualiza no momento do encontro com o visitante. Esses retratos são, em suma: “estranhezas que compõem os intervalos diferenciais em mim”<sup>432</sup> e que ajudam a esgotar o rosto, de modo a torna-lo vivo em vida.

Ao desfazer o meu rosto, abro ao mundo o histérico que habita em mim, numa microscopia infinita. Nasce o rosto polifónico da minoria: o *FalaSó*. E, com *Ele*, abre-se um intervalo no tempo, um silêncio no rosto da história.

---

<sup>431</sup> Ibid. (p.45)

<sup>432</sup> Ibid. (p.46)

### Anexo 3 – O Olhar

“O actor prende-nos, de algum modo, pelos olhos para obrigar-nos, um pouco como no cinema, a ver o resto da cena através do seu próprio olhar e assim, de olhar em olhar, penetramos no universo ficcional da cena.”<sup>433</sup>

**Patrice Pavis**

O olhar resume-se: “ver é ser visto. Olhar é ser olhado.”<sup>434</sup> O olhar é aquele que me olha quando o olho. O olho que entra pela pele quando o silêncio a penetra. E ao longe, esperame o espelho. “O fantasma do espelho situa-se fora da minha carne, e no mesmo acto todo o invisível do meu corpo pode investir os outros corpos que vejo.”<sup>435</sup> Não o que especula, mas o que fica na espera auditiva do vir a ser. Porque é pelo olhar que vejo e é pelo olhar que, tocando na luz, perco a retina que outrora vislumbra a paisagem. Já não são meus os olhos que olham a paisagem. Nem tampouco é ela que me olha. Olhamos os dois para formar uma testemunha silenciosa. A forma do olho virtualiza-se. Um olho que cobre o rosto pintado de um branco possível.

O olhar é trabalhado segundo as relações básicas do cubo. É sobre o trabalho do olhar que se abre o *spectrum* da dinâmica de ver e ser visto. Mas ver é diferente de olhar. Quando vemos, de certo modo, não participamos na acção, somos um pouco como o *voyeur*. O *voyeur* é aquele que vê sem querer ser visto, uma vez que evita o toque do olhar do outro que vê. Olhar é algo de diferente. É participar no jogo e deixar que o olhar do outro penetre no meu, e vice-versa, até que os olhares se percam numa duração infinita. “Se um olhar não olha-se um olhar, apenas veria.”<sup>436</sup> Olhar é uma espécie de visão de dentro. “A visão de dentro vê o invisível como o eco do visível que se dá numa visibilidade secreta: vê o invisível do visível.”<sup>437</sup> Então, o olhar torna-se, simplesmente, relação espacial e abre o corpo para um campo estético.

Entro no espaço com todo o mundo sobre os olhos e quem me olha nesse olhar é um ponto lá ao longe. Permaneço imóvel. Permito-me desaparecer por entre a paisagem. O olho

---

<sup>433</sup> PAVIS, Patrice (1996). *Dicionário de Teatro*. Trad. Jacob Guinsburg e Maria Pereira. São Paulo: Perspectiva (p.267)

<sup>434</sup> GIL, José (2005). «Sem Título». *Escritos Sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água (p.47)

<sup>435</sup> GIL, José (1996). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções - Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água (p.32)

<sup>436</sup> Ibid. (p.48)

<sup>437</sup> Ibid. (p.33)

está na parede branca e há um contínuo desfoque entre aquilo que olho e aquilo que me olha pelo que olho. Sofro de *diplopia*<sup>438</sup>, o que torna o processo ainda mais interessante. No retorno do fluxo do olhar sobre si, o que me penetra é um volume preto, um fundo de mim mesmo, um vazio animado de formas, ainda que meio desfocadas. Os músculos oculares que servem para focar, tanto ao longe como ao perto, estão esgotados, revelando, assim, a forma da *diplopia*. Vejo sempre um fantasma ao lado do objecto real. Um duplo que persegue o olhar no ponto de passagem entre o real e o seu duplo. Esse fantasma é uma espécie de esboço de mim mesmo que se avizinha. Uma imagem dupla virtualizada. No centro, ao longe, o espectador que me habita cria a profundidade de si. *Ele* medeia agora a 2ª e a 4ª dimensão. *Ele* olha a carne de longe e esfuma-se num silêncio perturbador. O olhar é escavado no interior do meu corpo criando um laço com o mundo. É nesse sem fundo que me lanço no ar, criando a sensação de volume.

Os músculos oculares são progressivamente relaxados, assim como os músculos faciais. Ceder ao peso do olhar. Devolver ao mundo o peso desse mesmo olhar. Isto permite que a perspectiva seja trabalhada, no sentido de a retirar de toda a subjectividade formal. O órgão do olho passa a ser a pele. Perco-me e já não sei de onde vejo o mundo. *Ele* é uma atmosfera. “A atmosfera é um certo regime que o olhar traz à visão da paisagem.”<sup>439</sup> Mas já não reconheço as coordenadas dessa paisagem que, por sua vez, me engole por completo. O olhar fica mudo pela paisagem que o olha. Nesse intervalo silencioso todo o detalhe se amplifica. A respiração é, então, o batimento cardíaco que eleva o olhar ao repouso sobre si durante um intervalo. O olhar, agora, não vê mais a geometria formal, mas vê a forma das forças. As forças que, *Ele*, emite e as forças que, *Ele*, recebe. Esse olhar da força é uma miríade de movimentos, pequenas-percepções que se aglutinam num contínuo formal.

*“Assim emergem formas vazias, formas do espaço vazio entre os conjuntos expressivos visíveis; formas-entre que resultam dos movimentos entre os traços expressivos: as pálpebras abertas deixam indeterminado o branco dos olhos que a dilatação da íris procura ocupar.”*<sup>440</sup>

O Actor Nuvem amplia um espaço intersticial para se elevar a acto pictórico. Como um escultor que devolve à substância material a sua linguagem própria. O olhar vai habitar o corpo

---

<sup>438</sup> Diplopia, mais conhecida como visão dupla ou visão fantasma, é um problema ocular em que há a percepção de duas imagens a partir de um único objecto.

<sup>439</sup> Ibid. (p.51)

<sup>440</sup> Ibid. (p.48)

despojando-o do sujeito, fazendo o Actor Nuvem dançar ao sabor das micro-alterações espaciais. Não vejo mais um objecto, mas vejo os intervalos que compõem as formas. Formas que me tocam ao longe, despedaçando o organismo que habita em mim. Esse organismo, que é desfeito pelo olhar, que olha o que o olha, olhando-o, não vê “a forma dos traços de um rosto, mas a forma intensiva que os determina.”<sup>441</sup> Não me projecto na parede branca, não me identifico já com nada do que vejo. Não preciso já de outro actor. Matei até o espectador. Em lugar dele ergui um volume intensivo e solitário, feito de relações vectoriais de forças. Não mimetizo aquele mundo para lá do encontro. Não há cópia a ser feita. Há uma abertura constante do olhar para além da imagem mimética. Assim, “o espelho chama o olhar a vir quebrar a sua superfície e a mergulhar no seu interior, porque este é feito de forças puras; e estas forças atraem outras forças.”<sup>442</sup> Já não sou eu que me olha. Mas são os múltiplos corpos que me compõem no reverso do espelho que me olham. Entre mim e a multiplicidade dos olhares desses corpos, existe essa membrana flutuante “à espera de forma, quer dizer, de encarnar um sentido.”<sup>443</sup>

Desde Eugénio Barba ao oftalmologista, desde o ensaio até às paredes do prédio do meu vizinho, que se desdobram em *Rectângulos de Ouro*, os meus olhos, agora esgotados, vislumbram uma paisagem nua. Raspo o seu interior para encontrar, nada mais, que o vazio. O olho, pesando agora livremente, pelo interior do corpo, “é intimado a desaparecer ou a nascer para si próprio e, com ele, o mundo, não sendo o seu desenho cópia, mas metamorfose.”<sup>444</sup> O ponto de fuga é por onde a prótese fala aos olhos de quem a olha. O corpo-prótese é assim excomungado do espaço de criação, onde o Actor Nuvem compõe uma paródia como “pré-superfície de inscrição.”<sup>445</sup> É nesta superfície onde, a partir de si, inscreve os estímulos, para que “se tornem imediatamente desenháveis.”<sup>446</sup> O olhar do Actor Nuvem “experimenta o eco emocional das suas imagens e dos seus pensamentos.”<sup>447</sup> *Ele* habita o espaço perceptivo da dança de si com o mundo, que se torna, nesse encontro, o espaço da imagem. “O espaço da

---

<sup>441</sup> Id.

<sup>442</sup> Ibid. (p.55)

<sup>443</sup> Ibid. (p.458)

<sup>444</sup> Ibid. (p.220)

<sup>445</sup> Ibid. (p.221)

<sup>446</sup> Id.

<sup>447</sup> Id.

imagem é feito de matéria-imagem. [...] O espaço da imagem é o espaço interior tornado espaço estético.”<sup>448</sup>

O olhar é um duplo assassinato: tanto porque ele condiciona, pela narrativa apática e neurótica do organismo, assim como também cria uma histeria tautológica pela pintura de mapas corporais. Ao ver e ser visto, o olhar difere de si, infinitamente. É nesse tempo em pausa, apenas a olhar para bem longe, que me aproximo de uma actualização constante do acto performativo. É, também, por onde me lanço no espaço, destruindo a paisagem em meu redor. Nesta morte do olhar, o espelho é:

*“a reflexividade especular da visão que prolonga no mundo a reversibilidade sensível do corpo, que ao ver-se e tocar-se é visto e tocado, como se o olhar que abre a nossa pele ao olhar dos outros a transportasse assim para as coisas e as recobrisse com uma pele-espelho que nos reflectisse.”*<sup>449</sup>

É no olho e pelo olhar do olho, que me esgoto em tudo e o mais que ainda não tenho. Uma morte pela multiplicação de mim no espelho das forças do mundo, que pegam fogo ao tempo, que insufla, por sua vez, o meu já velho e cansado espírito.

---

<sup>448</sup> Id.

<sup>449</sup> GIL, José (2005). «Sem Título». *Escritos Sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água (p.47)

## Anexo 4 – O Peso da Memória

*“É impossível pensar o corpo, se não o pensarmos como pesável.”*<sup>450</sup>

Jean Luc Nancy

Concordo com Ferracini quando reflecte acerca do treino do actor. Para Ferracini, treinar um actor é sobretudo uma questão de memória. “A busca do actor, assim como a de todo artista que quer algo mais do que um simples reconhecimento social e económico é a incontestável tentativa de reavivar a memória.”<sup>451</sup> Para Ferracini, que é um actor-pesquisador que reflecte (e reflecte-se) sobre o seu próprio trabalho, “a verdadeira técnica da arte de actor é aquela que consegue esculpir o corpo e as acções físicas no tempo e no espaço, acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas, tanto para o actor como para o espectador.”<sup>452</sup>

Mas que tipo de memória?

Ao longo deste processo, a questão da memória sempre foi algo que esteve, assim como o tempo, em pano de fundo. Mas o trabalho da memória que desenvolvo vai mais na direcção do que Ferracini descreve. Uma vez que a repetição é a chave para fazer variar as formas, como pensar a memória como sendo algo que não o que, tradicionalmente, chamamos de “recordação interior” de um passado longínquo e imutável? Vejo constantemente, neste trabalho, a memória como uma simples duração. Bergson já o diria em seu tempo e Ferracini aplica este conceito ao corpo do actor:

*“O passado não é acumulado tão somente em formas de lembranças concretas, mas é acumulado, principalmente, em forma de virtuais de memória que se aglomeram independentemente da nossa vontade, criando uma espécie de memória ontológica. Estamos sempre a actualizar esses virtuais.”*<sup>453</sup>

---

<sup>450</sup> NANCY, Jean Luc apud. LOUPPE, Laurence (1981). *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro (p.103)

<sup>451</sup> BURNIER, Luís Otávio (2006). “A Arte de Ator.” In *Corpos em Fuga, Corpos em Arte – Uma Odisséia do Corpo Pesquisador*. Org. Renato Ferracini. São Paulo: Hucitec (p.15)

<sup>452</sup> Ibid. (p.16)

<sup>453</sup> FERRACINI, Renato (2007). “Preparação do atador: limite, virtual, memória e vivência.” In *Acta do GT: Territórios e Fronteiras - VI Reunião Científica da Abrace*. Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cénicas. Belo Horizonte: UFMG (p.1)

A forma actual destes virtuais pode ser mecânica e induzida pela escolha deliberada, ou pode ser espontânea, como um cheiro ou um sabor. A memória que interessa neste trabalho não é uma mera recordação, uma ida do presente ao passado, mas é uma memória como criação, ou seja, uma vinda do passado ao presente. Por isso, a memória que interessa neste processo é sempre uma actualização. Ela é “sempre uma vinda do passado ao presente, sempre gerando uma recriação da lembrança no aqui-agora. É por isso que toda a actualização é uma criação: a vinda do passado ao presente re-cria o passado nesse mesmo presente.”<sup>454</sup> Parece, de facto, ser uma situação paradoxal, uma vez que a actualização muda o passado num presente que sempre passa e é, ela mesmo, um futuro que ainda não se efectuou mas que o absorve. No trabalho sobre o corpo do actor, ao que Ferracini chama de *subjetil*, este, pela repetição, não actualiza uma memória apenas mecanicamente. O actor pode, conscientemente, actualizar a sua memória corpórea, “re-criando sempre um fluxo poético nesse movimento, ou seja, a capacidade de criar e sempre re-criar esse fluxo através da actualização de virtuais de forma consciente, mas não mecânica.”<sup>455</sup>

No trabalho sobre os automatismos, o que se pretende é a construção de vivências afectivas que permitam, posteriormente, construir quadros em relação, não à recordação, mas a uma actualização da vivência. Esta é a vivência actual dos virtuais que ficaram no trabalho sobre o cubo. “Esses virtuais potentes de memória contêm, em si, todo o potencial da própria vida: parte e todo como um só *Rizoma*.”<sup>456</sup> O corpo não tem uma memória, como se de um órgão se tratasse. O corpo é todo ele memória e o corpo é em si todo o mundo. O corpo gera, em si, um campo de forças que o lança no mundo e é o mundo que o re-cria de novo nesse mesmo campo de forças. *Ele* é um actual que desvia da vida uma parte, a vivência, que contém, sempre, o todo da própria vida. O corpo que é memória é o corpo-quotidiano e é a partir dele que se actualizam os virtuais corporais. Podemos pensar estes virtuais como uma série de nuvens de sentido ou corpos estraçalhados à espera de uma actualidade plástica. O corpo tem a sua própria plasticidade, ele tanto dá como recebe forma. É por este motivo que o corpo é paradoxal, como um vector entre uma multiplicidade de corpos. Tal como Ferracini, também eu prefiro

*“pensar um único corpo, aberto a todas as multiplicidades inerentes a ele mesmo e que se auto-gera nele mesmo, sempre, incluindo aí o corpo quotidiano, o corpo-em-arte, as acções físicas e vocais geradas nesse*

---

<sup>454</sup> Id.

<sup>455</sup> Id.

<sup>456</sup> Id.

*corpo-em-arte e mesmo a zona de relação com o espectador, essa zona de afectar e ser afectado, essa zona de turbulência.*”<sup>457</sup>

A memória que se actualiza neste corpo é a desterritorialização de um corpo-quotidiano que se reterritorializa sobre si mesmo. O corpo *subjétil* será o corpo vectorial que existe no intervalo aberto pelo corpo desterritorializado, “sendo que esse movimento desterritorialização-reterritorialização não acontece de maneira pontual e única, mas acontece em devir.”<sup>458</sup> E é aqui que a questão se complica, uma vez que, o actor, é ele mesmo o suporte e, por sua vez, a obra que se emancipa, ou que escapa, desse mesmo suporte. Ao reflectir acerca do que Ferracini coloca como questão, acerca do papel do corpo no corpo do actor, tenho em crer que a memória, necessária para o meu trabalho, é sempre uma actualização que se desvanece em si própria, na sua própria virtualidade. A memória do corpo é em suma:

*“um eterno presente que se constrói e se desvanece ao mesmo tempo. Um zigzague de territorialização-desterritorialização entre corpo-subjétil e corpo-quotidiano. O passado também não existe nesse estado, apesar de depender dele como base de recriação. O passado, enquanto memória ou reminiscência do corpo, ou ainda, a técnica corporal enquanto possibilidade de articulação do corpo no tempo-espaço, são apenas suportes, ou portas de entrada para o corpo-subjétil que tornam possíveis uma certa repetição necessária à acção física a ser recriada naquele presente.”*<sup>459</sup>

É através do trabalho sobre a memória que se poderá criar um presente paradoxal, esse tempo de *Aiôn* que habita um espaço, também ele mesmo, paradoxal. No sentido em que é, no mesmo instante, passado e futuro, indo para o passado, alterando a sua configuração e absorvendo futuro. O futuro proposto é um futuro sem progresso, sem teleologia. É um futuro que é ao mesmo tempo o passado apresentado num presente que sempre passa. O presente não é o meio termo, é apenas o actual, a passagem de um a outro, indo na direcção de um e outro. É ao que Fuganti chama, em muitas das suas conferências: *ter saudade de futuro*.

Por outro lado, segundo Hubert Godard, o que nos inscreve no rumo da história são as organizações em torno dos músculos gravitacionais, ou tonais e que geram o pré-movimento como forma para compensar desequilíbrios posturais. É este pré-movimento que define a qualidade afectiva do gesto que se formaliza no espaço/tempo. É na activação destes músculos

---

<sup>457</sup> FERRACINI, Renato (2003). “O Corpo Cotidiano e o Corpo-Subjétil: relações.” In: *Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, vol.1. Florianópolis: IOSC – Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina (p.101)

<sup>458</sup> Id.

<sup>459</sup> Ibid. (p.3)

que todo o gesto visível está pré-estabelecido. É esta micro-recomposição, que não é percebida pela consciência em estado de vigília, a que o corpo se acomodou, que rasga o espaço e muda a experiência do tempo através da qualidade do gesto plástico. Ainda segundo Godard “são estes músculos que registam as mudanças nos nossos estados afectivos e emocionais.”<sup>460</sup> A filogenia de cada grupo, assim como a força da cultura, dobram os corpos à medida do tempo, criando neles uma memória ontológica. Todos os parâmetros que dobram o corpo e o transfiguram, formam uma rede/substracto de linhas que demonstram os movimentos intensivos e criam relações que vão “vincular no indivíduo uma atitude corporal, afectividade e expressividade, sob a pressão flutuante do meio em que está inserido.”<sup>461</sup> Como nos indica ainda Godard, “a mitologia do corpo que circula num grupo social inscreve-se no sistema postural e, reciprocamente, a atitude corporal dos indivíduos serve de veículo para essa mitologia.”<sup>462</sup> Deste modo, os mitos estão intimamente ligados aos afectos, que por sua vez estão ligados à vivência da corporeidade e à relação do peso com a lei da gravidade.

Ao trabalhar a memória cria-se um evento onde a histeria da pintura sai da tela para afectar o espectador mediante o movimento. É o movimento que organiza, pela sua consistencia e produz, ou seja, efectiva, a realidade actualizada do acontecimento. O actor morre para devir nuvem e a nuvem converte-se numa caixa de ressonância que amplifica a *persona*, que faz *personare*, através do som dos seus músculos gravitacionais, todo um movimento social/mitológico. O próprio actor-artista merece morrer e tornar-se essa obra de sensação onde “a própria vida é considerada como um texto/tecido de palavras, linguagem que constitui o sujeito, que é atravessado por elas e que, por sua vez, dizem dele.”<sup>463</sup>

O que diz então o meu peso? Como está organizado o meu corpo com esse plano que é o solo? “O corpo de suporte, o corpo substituto, é o solo. O mundo consente-nos até à morte a segurança e a plenitude desta única superfície de abandono.”<sup>464</sup> É a construção da vertical que define a dramaturgia da memória dos músculos gravitacionais. No trabalho sobre as próteses, “o solo não é somente uma superfície de deslocação funcional. [...] O solo tem um papel ao

---

<sup>460</sup> GODARD, Hubert (1995). “Gesto e percepção.” Trad. Silvia Sorer. In *La Danse ou XXeme Siècle*. Org. Marcelle Michel e Isabelle Ginot. Paris: Bordas (p.14)

<sup>461</sup> Ibid. (p.20)

<sup>462</sup> Ibid. (p.21)

<sup>463</sup> BRANDÃO, Ruth Silviano apud. ROSA, Márcia (2009). “Antonin Artaud: de poeta do teatro da crueldade a tradutor.” *Revista Mal Estar e Subjetividade*, vol.9, nº2. Fortaleza: Fundação Edson Queiroz - UF (p.443)

<sup>464</sup> LOUPPE, Laurence (1981). *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro (p.202)

mesmo tempo orgânico e filosófico; tem o papel afectivo. [...] Exerce também uma função cognitiva, inclusive como interface entre a força da gravidade e a experiência do corpo.”<sup>465</sup>

Então, se o trabalho começa pela *arché*, irei trabalhar este solo, assim como a história, ou a memória do meu peso sobre esse solo. Este trabalho é feito dentro do cubo e remete para um esgotamento de automatismos. Irei matar o homem da história para encontrar um corpo-outro. Mas porque será que o actor deve começar pelo solo, buscando a vertical? Porque será que os actores nunca se lembram de algo que, para os bailarinos e até os pintores, assim como arquitectos, etc, é um dado adquirido? “A verticalidade é um elemento fundamental para a nossa construção e afecta todas as nossas percepções.”<sup>466</sup> Na re-construção desta verticalidade o corpo abandona-se ao peso. Todo o trabalho reduz-se a este abandono, desde o movimento até à voz e dando especial atenção à coluna vertebral, aos pés e à pele. O cruzamento deste trabalho com o trabalho desenvolvido no SOMA<sup>467</sup>, dirigido pela Doutora Ana Mira, foi de extrema importância, uma vez que permitiu aprofundar este trabalho sobre o peso e a sua relação com a literatura. Todo o trabalho realizado, no que podemos chamar de “práticas de corpo e voz”, teve sempre como foco o trabalho sobre o peso. A um dado momento foi urgente criar um espaço de pausa no corpo e poder apreender o desejo de assumir o seu peso. “Acolher o peso é acolher o futuro; acolher o peso é desejar.”<sup>468</sup> É nesse acolhimento que sinto poder começar realmente o trabalho. A memória está agarrada, como lapas na rocha, aos músculos que pesam sobre mim. A desorganização do corpo será o trabalho sobre essa memória, o que levará o meu corpo a uma jornada de possíveis reais sem serem ideais. Ao ultrapassar a barreira do automatismo corporal, envolto na memória entorno dos músculos gravitacionais, poderei criar a possibilidade de abrir um espaço na carne, livre “do espaço perspectivista fixado na linha do horizonte, de modo a que os territórios já não dominados por estratégias de representação se abrem então, desconhecidos, sem marcas, sem sinais que imponham limites.”<sup>469</sup>

---

<sup>465</sup> Ibid. (p.203)

<sup>466</sup> Ibid. (p.205)

<sup>467</sup> SOMA foi um conjunto de práticas de corpo, movimento e dança contemporânea, realizadas entre os meses de Janeiro e Julho de 2016, na Escola de Actores Espaço Evoé, em Lisboa. O curso é composto por pesquisas de movimento capazes de ampliar a percepção, despertar os sentidos, reconhecer as coordenadas do corpo e inventar gestos dançados. Isto, através da integração do corpo como um todo e da nossa relação com a gravidade, o espaço-tempo, a distância, a duração e a forma.

<sup>468</sup> APREA, Ciro Luca (2014). *O Toque e a Diferença*. Universidade de Lisboa/Faculdade de Motricidade Humana. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

<sup>469</sup> LOUPPE, Laurence (1981). *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro (p.208)

É na alteração dos padrões de forças, que constituem a plasticidade corporal, que podemos re-criar a memória. Este re-criar está na repetição da própria acção física que componho e no seu esgotamento perpétuo. É este o horizonte imediato que abre a possibilidade para um novo valor dentro do trabalho sobre o corpo. Esta re-criação dá-se ao nível de micro-movimentos que alteram o eixo em torno do centro gravitacional. Estes micro-movimentos geram micro-percepções e micro-afecções. Isto permite que o meu corpo sinta que dança o peso, que me dança a mim, dançando a sua proposta plástica. Neste sentido,

*“sentir-se pesar é ter, no instante, uma medida tónica, dinâmica, espacial, uma prospecção dos contornos qualitativos do movimento seguinte. Neste sentido, qualquer pequena mudança de apoio implica uma reconfiguração das relações de forças e, portanto, das projeções virtuais da acção no espaço.”*<sup>470</sup>

Desfazer o corpo do demónio gravitacional, como já dizia Nietzsche, é criar um horizonte imediato de actualização, recriando passado e futuro no mesmo plano temporal. Este é um trabalho que só pode ser feito no corpo-quotidiano e é o único que vai permitir potenciar o deslocamento, não do corpo no espaço, mas do eco do seu silêncio. Este silêncio poderá criar formas pictóricas pela sensação e levar o espectador a espelhar-se, não no rosto do actor, mas no seu corpo, como aquele que um dia se re-fez diante de si. Ao abandonar-me ao peso poderei criar “não mais a separação entre o significante e o significado, mas fusão entre o sentido do movimento e o movimento do sentido”<sup>471</sup>, num contínuo sempre actual.

Um verdadeiro actor não age para um espectador, numa tentativa de expressar uma ideia. Muito menos decora a sua prótese com panfletos, quais signos políticos bolorentos. O actor é apenas um meio poroso por onde tudo entra e de onde tudo sai. Neste sentido, trabalhar a memória e o peso é abrir o corpo à dinâmica sensível de si mesmo. É um tocar-se no toque do outro, que sou eu mesmo. Por isso o teatro é meramente um encontro e não a representação da vida. Mas é um encontro que gera uma diferença, não um mero reconhecimento. O teatro é um dispositivo que permite ao actor reinventar a memória, uma vez que ele re-faz a cadeia da sua própria memória ontológica. Neste sentido, o actor abre-se, não aos regimes semióticos e à sua tentativa mimética, mas ao sensível de si mesmo.

Para o actor,

---

<sup>470</sup> APREA, Ciro Luca (2014). *O Toque e a Diferença*. Universidade de Lisboa/Faculdade de Motricidade Humana. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

<sup>471</sup> GIL, José apud. MIRA, Ana (2014). *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança*. Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. [tese de doutoramento inédita]. Portugal

*“abrir-se ao sensível é abrir-se a um campo de variações infinitas, de passagens contínuas de um estado para outro estado, para uma incessante flutuação de forças que é também uma circulação de sentido. [...] A incessante flutuação de forças que move o campo do sensível é também circulação de sentido. As forças pensam, as forças conduzem o pensamento a criar, levando-o para além das suas repetições.”*<sup>472</sup>

É na diferenciação de si, pela re-criação da sua memória, que o Actor Nuvem toca o corpo do visitante à distância, diferenciado-se de si pelo outro que o habita, no espaço háptico de um mero pestanejar de olhos. A imagem, reflectida nesse espelho, toca o imaginário apenas enquanto dura, uma vez que “o imaginário é imanente ao movimento do sentir e à duração que constitui este movimento. Um movimento, sensível a si próprio e que durando, difere.”<sup>473</sup>

Como em Kantor, quando nos apresentava o actor no lugar do morto, ao Actor Nuvem resta-lhe refazer a cadeia da história, matando a última corporeidade que se actualiza nele: o último homem, aquele que não tem mais forças para perecer. Na criação de si mesmo, *Ele*, esgotou-se, morreu para renascer.

---

<sup>472</sup> Id.

<sup>473</sup> Id.

## Anexo 6 – O Corpo Sonoro

*“Afirmo que há uma poesia dos sentidos e outra da linguagem e que esta linguagem física concreta que me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que exprime estiverem para além do alcance da linguagem articulada.”<sup>474</sup>*

**Antoine Marie Joseph Artaud**

Ao criar um espaço vazio, dentro do meu corpo, ele ressoa como a caixa de um piano. Um corpo que espalha por todo o lado o seu espírito. Existe nele todos os tons e todas as variantes desses mesmos tons. Começo por criar o vazio, para dar lugar a outro tipo de percepção. O corpo quer falar, mas eu não permito que o conteúdo da palavra edite a mensagem. Passo horas na apneia das consoantes. Quero falar mas desisto. Insisto, mas não permito. É nesta zona “entre” insistir e desistir que me torno intenso. É neste esforço que me esforça, onde se gera o movimento. “Este, ao surgir, sustenta-se, reflecte e projecta a sua intenção para o exterior.”<sup>475</sup>

O facto de passar horas calado, durante as longas horas de ensaio, permite que a primeira vogal apareça como puro som. Passo horas a ouvir o corpo do som que me envolve. Assusto-me. Emociono-me como um bebé. Então, faço variar esse som por diferentes dinâmicas, por diferentes partes do meu corpo, até que desapareço totalmente como objecto da sua emissão. Formo um corpo sonoro que se potencia a si mesmo pela reverberação que produz no espaço. O espaço produz o som e eu torno-me sonoro. “A ideia de corpo sonoro como linguagem poética é fundamental e está principiada no estudo das ressonâncias, que seriam os impulsos corporais geradores de acções vocais”.<sup>476</sup> Quando as consoantes aparecem, elas cortam as vogais e tendem a estabilizar-se num ruído, no ritmo de fundo da semântica opaca. A tentativa do corpo é imitar essa semântica, o que resulta na tradição mimética de expressar um conteúdo pela forma. Nada acontece e o meu corpo como que se esfria, porque as suas partículas já não estão em movimento. Não acontece nada. Fico triste. “A mimesis, enraizada

---

<sup>474</sup> ARTAUD, Antonin (1935). *O Teatro e Seu Duplo*. Trad. Fíama Brandão. Lisboa: Fenda (p.42)

<sup>475</sup> VITTORI, Ceres (2012). “Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro.” In *Cadernos do IL*, nº45. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS (p.13)

<sup>476</sup> Ibid. (p.6)

no drama, imita a acção; a cinestesia a incorpora”.<sup>477</sup> É por estas palavras que podemos pensar o corpo sonoro, como o corpo que permite uma ampliação no espaço das ressonâncias das palavras, para além dos seus conteúdos semânticos. O corpo que emite não é *mimesis*, mas sim *kinesis*. Neste sentido, no momento de fazer variar os sons pelo meu corpo, esgotando todas as possibilidades, permito que o corpo se abra aos fluxos. “As imagens que evocam o vivido [...] seguem o fluxo mental das suas associações, sem que os nexos que as articulam apareçam de modo explícito.”<sup>478</sup> E é aqui que às palavras eu proponho saltos e gritos. À minha boca eu proponho suspensões e variações, pelas quais eu nunca me atrevi. Então, eu toco-me sem saber. É nessa autopoiesis sonora que eu produzo o volume sonoro, o espaço que se faz ouvir. Busco, então, “movimentos com as características do novo, pleno de vida. Expressão de cada corpo, num determinado movimento; dos recursos e da história deste corpo e não a repetição ou execução desatenta.”<sup>479</sup>

Para uma optimização deste processo, passo horas a perceber a relação do corpo com o peso, para poder retirar as resistências que ele oferece na produção de som. Forço o corpo a uma dobra, para que ele permita dizer, não o seu significado, mas o gesto que está por detrás da forma sonora. É nesse gesto que se abrirá o paradoxo, como forma de criar um equilíbrio precário na utilização do corpo sonoro. Como me relembra Grotowski:

*“se o actor não exhibe o seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda a resistência a qualquer impulso psíquico, então ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção; está perto da santidade.”*<sup>480</sup>

Relembro-me sempre de Artaud, e da sua *Musculatura Afectiva*, quando afirma que o homem está doente porque está mal construído. Então o corpo sonoro será esse corpo reconstruído no seu próprio peso, para poder falar de um outro modo. A língua que falará, apelará aos sentidos no seu todo. A música não existe se não pelo toque do corpo à distância e permite ouvir sons que normalmente não ouvimos, lançando o corpo numa 4ª dimensão. A construção do corpo sonoro devolve, então, a musicalidade ao meu corpo, outrora entorpecido pelo hábito. Devolve-me o meu próprio toque, fazendo-me uma massagem interna. O corpo

---

<sup>477</sup> Id.

<sup>478</sup> Ibid. (p.7)

<sup>479</sup> Ibid. (p.12)

<sup>480</sup> GROTOWSKI, Jerzi apud. VITTORI, Ceres (2012). “Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro.” In *Cadernos do IL*, nº45. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS (p.9)

sonoro, tal como em Artaud, traz no som da sua voz “um corpo estilhaçado, a voz gutural, estados brutos da matéria, uma vivência corporal.”<sup>481</sup> Ao fazer variar o peso do corpo, fazendo variar o seu tónus, este emite uma variedade de sons, com volumes diferentes, e é na confusão da polissemia que o corpo se engaja no fluxo. Deste modo, o meu corpo habita o movimento, que por sua vez o habita. “A voz bate, cava, espeta, treme, a palavra toma uma dimensão material, ela é gesto e acto.”<sup>482</sup> A voz do corpo sonoro, deste modo, torna-se uma acção verdadeiramente física, porque o seu movimento provém da coluna vertebral, envolve todo o corpo, porque, ao variar o peso, toda uma musculatura é envolvida. “O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. O meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina a minha relação com o mundo”.<sup>483</sup> Isto fará com que se ouça uma necessidade, uma passagem inevitável do estado virtual ao estado actual do corpo. O signo não será algo que emerge no vácuo deixado na passagem, mas será a forma sensível que aparecerá de uma submissão à necessidade da matéria em querer ir mais longe. Todo o meu corpo se torna num micro-tempo que escapa. Esse micro-tempo é um acontecimento-texto.

*“Um processo de deslocamento, abrindo novas formas de pensar o texto e estabelecer relações com o mundo através do movimento. A possibilidade de deslocamento sugere que há uma linguagem artaudiana vinda da margem, do que se ouve e do que chega ao outro. Um lugar instável, no qual o ininterrupto fluxo de consciência presente se redescobre e se recria, incessantemente.”*<sup>484</sup>

Neste sentido, abre-se um espaço para que a variedade de vogais e consoantes e as suas combinatórias sejam preenchidas por um silêncio. É por esse silêncio que se vai ouvir a poesia, uma vez que “a palavra poética não é um instrumento mediador entre sujeito e objecto, mas ela é habitada por uma estranheza: é algo da ordem do acontecimento que permite a eclosão do poeta.”<sup>485</sup> É através da dança poética do corpo sonoro que o espectador amplia a sua noção de corpo, uma vez que ele se espelha, não no rosto semiótico, mas no devir das forças que se efectuam diante de si. “Os movimentos exteriorizam-se através do gesto, compondo uma

---

<sup>481</sup> Ibid. (p.9)

<sup>482</sup> ARTAUD, Antonin apud. VITTORI, Ceres (2012). “Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro.” In *Cadernos do IL*, nº45. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS (p.13)

<sup>483</sup> ZUMTHOR, Paul apud. VITTORI, Ceres (2012). “Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro.” In *Cadernos do IL*, nº45. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS (p.10)

<sup>484</sup> Id.

<sup>485</sup> LEAL, Izabela apud. VITTORI, Ceres (2012). “Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro.” In *Cadernos do IL*, nº45. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS (p.11)

relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, das sensações e das intenções.”<sup>486</sup> Cada apresentação do corpo sonoro torna-se “um acontecimento diante do qual actor e espectador se reduzem a cinzas e se renovam, como a Fénix, diante da experiência teatral.”<sup>487</sup>

A dança que realizo é uma plasticidade sonora, ou proprioperceptiva, onde o meu corpo-nuvem processa constantemente “as informações recolhidas pelos órgãos dos sentidos, que actuam sobre as atitudes, os movimentos e que permitem o ajustamento dos actos e ao que mais importa ao actor: a cinestesia – sensação, percepção e consciência do movimento.”<sup>488</sup> Neste trabalho específico sobre o Tríptico, sobre o Actor Nuvem e a sua Dramaturgia do Actual, o que encontro é a própria vida. O que gera a vida do corpo sonoro é a complexa e excessiva formalização do meu corpo. Um corpo pré-pós-expressivo, morto/vivo, envolto numa atmosfera de micro-percepções e micro-afecções, receptivo, por onde podem entrar e sair todas as notas musicais. O desenvolvimento desta dramaturgia sonora é “o desenvolvimento complicado de todos os artificios cénicos, os quais impõem ao espírito como que a ideia de uma metafísica extraída de uma nova utilização do gesto e da voz.”<sup>489</sup> O gesto e a voz podem ser usados em separado, em conjunto e em combinatórias sonantes e dissonantes. A voz pode tornar-se o gesto sem boca, que se vê, mas que não se ouve e o gesto pode tornar-se uma boca sonora, que se ouve mas não se vê. O que permite esta transdução é o trabalho contínuo sobre as pequenas-percepções corporais. Até que *Ele* fale “uma língua sem boca, até que fale uma boca sem língua.”<sup>490</sup>

Por outro lado, todo o fonema é já em si uma multidão de sons, assim como cada cor é, em si, o recorte minoritário de uma polifonia cromática. Os grafemas são a mão do pintor que talha o espaço, devorando-o com a sua boca, onde “a superfície da tela está sempre inquieta, em movimento.”<sup>491</sup> Para Artaud, “as emoções têm bases orgânicas e é nestes apoios concretos que se situa a vida do teatro: o segredo consiste em exacerbar esses apoios como uma musculatura que se esfolia. O resto faz-se com gritos”<sup>492</sup> Daí a importância da técnica e ao

---

<sup>486</sup> Ibid. (p.12)

<sup>487</sup> Id.

<sup>488</sup> Id.

<sup>489</sup> Ibid. (p.14)

<sup>490</sup> NOVARINA, Valère (2011). *O Teatro dos Ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras (p.19)

<sup>491</sup> NOVARINA, Valère (1999). *Ante La Palavra*. Trad. Fernando Gómez Grande. Valencia: Pre-Textos (p.40) [citação em tradução minha]

<sup>492</sup> ARTAUD, Antonin apud. VITTORI, Ceres (2012). “Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro.” In *Cadernos do IL*, nº45. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS (p.14)

mesmo tempo da sua destruturação no mesmo plano de criação. Preciso dela para me apoiar vocalmente, mas é também a partir dela que irei desfazer a minha própria língua, criando dobras nas suas harmonias.

É por este corpo sonoro que podemos ver que a voz ultrapassa as palavras e que ela não descreve, mas age. A voz toca (e toca-se) no corpo, através do fonema e não pelo mero reconhecimento do grafema. Esta voz age sobre os corpos para os conectar com a universalidade da sensação. Um devir minoritário e fonético que “actua como golpes de silêncio, suspensões, calafrios, chamadas de humor, impulsos inflamatórios de imagens nas nossas cabeças, bruscamente acordadas dessa apatia da forma quotidiana a que estamos sujeitos.”<sup>493</sup> Desta maneira, os fonemas “acordam todos os conflitos que dormem em nós, nos restituem com as suas forças e a estas forças põem nomes que saudamos como símbolos.”<sup>494</sup> Deste modo, diante de nós, dá-se uma batalha de imagens projectadas umas contra as outras, pelo afecto da percepção, num impossível atropelamento. Só pode haver teatro aí, “a partir do momento em que o impossível realmente começa e a poesia, que se desenrola no palco, alimenta e sobre-aquece”<sup>495</sup> imagens retaliadas plasticamente. É, deste modo, que a personagem, “ainda que fora da norma, ainda que explosiva e com aspecto de imagens sonoras incríveis, recupera o seu direito de cidadania e de existência, em actos por natureza hostis à vida das sociedades.”<sup>496</sup> É aí que o corpo, longe da prótese imagética que o tende a representar, pode recuperar a palavra e revolucionar. A *persona* é aquele corpo que conquistou, não a palavra, mas a fala.

Como Artaud, um teatro cruel, cheio de vida sonora, que toca o corpo à distância. José Gil chama simplesmente: magia. Uma vez que para haver linguagem tem de existir um meio, um suporte, no caso da magia, esse suporte simplesmente desaparece. A comunicação deixa de ser mediada pelo signo e é mediada pelo afecto do corpo. O corpo surge como o canal, ou a matéria transdutora, entre os regimes de linguagem. *Ele* é o meio em si mesmo e produtor de um corpo entre os corpos. O corpo é tocado na sua totalidade, à distância, mas sem mediação de um código linguístico. O meio será o espaço do corpo, agora flutuante, onde os corpos dançam, virtualmente, por entre uns dos outros.

---

<sup>493</sup> ARTAUD, Antonin (2007) *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim (p.37)

<sup>494</sup> Id.

<sup>495</sup> Id.

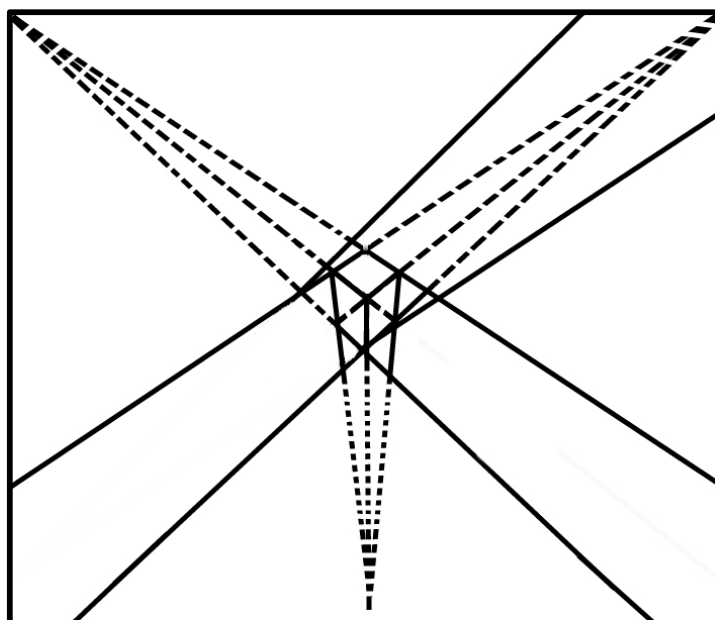
<sup>496</sup> Id.

## Anexo 7 - E Assim Acostumei-me com as Palavras

### - Variação em Tese -

*“Interrogamo-nos acerca da poesia? Desejaríamos saber o que pretende ela, aquilo que pretende de nós. É que muitas vezes não nos diz nada. Palavras, fragmentos de frases, balanceadas, hesitantes, versáteis, palavras que não conseguimos reter. [...] Estas palavras, todas as palavras inquinadas e falsas, inflamando, obstruindo as mucosas, impedem que o ar chegue até nós. Tantas palavras: tantas paredes. [...] Ou éramos nós que não tínhamos corpo, e temos agora o corpo e Iniji. Não sabíamos falar. [...] Longe deste poema, a vida era surda, sussurrada, pois todas as palavras da linguagem normativa (a linguagem das teses e das antíteses, a linguagem das análises, dos juízos e proclamações solenes) eram unicamente um lento nevoeiro roçando a face da matéria. Era possível que nos confundissem com os torrões de açúcar e calhaus. [...]”<sup>497</sup>*

Jean-Marie Gustave Le Clézio



<sup>497</sup> MOURA, Camila de (2012, Maio). *Womanwho*. [blog de internet]. Portugal  
Disponível em: <http://womanwho.blogspot.pt/2012/05/um-poema-iniji-que-nao-e-como-os-outros.html>  
Acesso em: 10 Maio de 2016

Na sua raiz etimológica, tese significa “acção de pôr”. A acção de pôr é uma “posição”. Deste a tradição grega, até à sua dobra pela abordagem pós-moderna, a tese tem vindo a sofrer algumas variações no uso do seu termo. Mas, ao longo do tempo, nela ressoa sempre o mesmo *ritornelo*: o de colocar algo numa posição. Este gesto de colocar em posição, pode ser visto, também, como a construção de leis, doutrinas, ou, mais especificamente, de proposições, como produtos de juízos, segundo os quais se afirma ou nega algo. O movimento que está na origem da tese é um movimento de afirmação que serve uma determinada demonstração.

“As teses podem ser de duas espécies: definições na medida de aclarações semânticas de um termo, e definições de posições ou afirmações da existência de uma realidade. Neste último caso chamam-se, antes, hipóteses.”<sup>498</sup> A tese exerce uma função dentro de um idealismo transcendental, representando a posição de um conceito, que deve ser negado pela antítese, para produzir uma síntese. Neste movimento dialéctico, a síntese vem criar uma “ reacção equilibrada dos contrários.”<sup>499</sup> Neste equilíbrio podemos ouvir a ressonância do pensamento de Heráclito, de que tudo flui dentro deste jogo dos contrários.

É a tese que vai colocar o meu corpo em posição, para que possa ser demonstrado. *Ele* vai construir uma estrutura que permita afirmar a sua posição. Nesta variação, o trabalho é feito sobre diversos retratos. Esses retratos irão construir pequenos quadros, que serão organizados em torno de um eixo central. Nesta variação, há toda uma reflexão acerca da aquisição, pelo corpo, da linguagem. A dramaturgia é feita de acções físicas e vocais, que surgem de uma reflexão acerca desta aquisição. Se é pela reflexão, acerca de como o meu corpo está organizado, no mundo e pelo mundo, então o trabalho terá de começar pela construção dessa percepção como uma tese performativa. Ao longo do processo de ensaio, a reflexão acerca do meu corpo-quotidiano irá lançar o corpo numa zona que cria, inevitavelmente, relações com as minhas leituras. O ensaio em Estado Cénico actualiza as leituras e vice-versa, encontro as leituras na prática. Essas leituras aparecem inseridas nesta variação, em textos editados por mim e têm origens variadas. Serão usados textos desde Gordon Craig, Artaud, Peter Handke, Heiner Muller, Almada Negreiros, até textos/artigos acerca de arte e filosofia. Essas leituras serão, no final do processo, inseridas nos retratos, junto com as acções físicas e vocais.

Os materiais que surgem ao longo do processo são estruturados em torno de uma perspectiva vista de cima. Esta perspectiva irá servir de reflexão acerca das relações espaciais que estruturam o espaço cénico da tese performativa. Ela contém, em si, a construção de um

---

<sup>498</sup> MORA, José Ferrater (1978). “Tese.” In *Dicionário de Filosofia*. Trad. António Manuel. Lisboa: Dom Quixote (p.281)

<sup>499</sup> Id.

volume, ou seja, a afirmação de um espaço concreto. Este espaço contém em si uma série de relações, que irão constituir um centro e quatro pontos de fuga laterais. Toda a tradição espacial, na construção de uma geometria do espaço, figura sobre esta relação básica. Esta perspectiva é transversal a muitas áreas, não só artísticas, como também sociais, uma vez que o espaço é um “parceiro afectivo”.<sup>500</sup> Estas relações formais irão servir de reflexão acerca da tese performativa. Este espaço de tese espacial é, também, o espaço do corpo, uma vez que “a par do movimento dos corpos no espaço, existe o movimento do espaço no corpos.”<sup>501</sup> É no meu corpo-quotidiano que habita toda uma tradição renascentista, que corresponde aos modos de composição, tanto artística, como social, política, religiosa, filosófica, etc. O corpo-quotidiano é, ele mesmo, um espaço onde habitam múltiplos corpos. Ele corresponde

*“a um espaço medível e medido, examinável e geométrico, [...] uma representação de espaço, susceptível de definir as regras das coisas de forma homogénea, onde cada coisa e cada corpo ocupam o seu lugar segundo regras de uma escala comum.”*<sup>502</sup>

Este é o espaço *euclidiano* por excelência, que revela a maravilha do olhar humanista sobre si mesmo, no seu aqui e agora, sempre medível e quantificável. Esta tradição é fruto de uma atitude que centra o homem no meio da relação espacial. Especialmente na tradição ocidental, onde habita o meu corpo-quotidiano, “o espaço é construído, pré-determinado e mesmo pré-compartimentado de acordo com as subdivisões quantificáveis, todas mais ou menos análogas aos planos de acomodação entre o horizonte e o olho do espectador.”<sup>503</sup> Neste espaço, o olhar do espectador cria a 3ª dimensão, ou a profundidade. A profundidade é dada pela ilusão de um mundo, ou representação de mundo, que está para lá do plano de superfície observável. Todo um plano subjectivo é construído sob esta perspectiva, uma “arquitectura celeste e racional do mundo, a partir da qual se desenvolverão [...] todos os espaços onde o imaginário reorganizará e regulará as projecções do mundo, no interior de um recinto espacial constituído.”<sup>504</sup> É a era dos *Rectângulos de Ouro* e da razão áurea. Ao longo do tempo de ensaio, no trabalho sobre o cubo, observo que “o pensamento e o próprio imaginário constituem-se teatralmente como produção fantasmática do sujeito sobre uma área de

---

<sup>500</sup> LOUPPE, Laurence (1981). *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro (p.189)

<sup>501</sup> Id.

<sup>502</sup> Ibid. (p.191)

<sup>503</sup> Id.

<sup>504</sup> Ibid. (p.192)

transferência de resistência figurativa.”<sup>505</sup> Aparecem todos os tipos de clichês que são assumidos durante o momento espectacular. *Ele* irá assumir os clichês e evidenciá-los, criando gestos que se contaminam, como se de um vírus se tratasse. O clichê que mais se evidencia é a atitude de uma Figura que repete, ironicamente: “*e todas essas coisas que vocês gostam...*” Esta expressão é sempre acompanhada de um gesto recorrente com as duas mãos na direcção do espectador. Assim como este, mais estruturas aparecem como automatismos, mas é esta a que ganha mais destaque. Essas mesmas estruturas são evidenciadas no momento espectacular, servem de tese acerca do corpo-quotidiano e apresentam o modo *como Ele* tende a escapar à edição da estrutura geométrica. É na criação dos retratos, dentro da perspectiva vista de cima, que os automatismos aparecem. Estes são vistos como pontos de fuga, ou mesmo buracos, por onde o corpo tende a escapar e que o actor aproveita para compor numa Dramaturgia do Actual.

Esta variação tem uma estrutura modular, que contém, essencialmente, quatro retratos: *Eu enquanto eu mesmo; Eu enquanto o meu país; Eu enquanto Édipo; Eu enquanto humanista.* Ao longo desta variação, *Ele* canta, ainda, músicas como *La Llorona* e *Song of Sophia*, assim como toca pequenas composições em piano. Todo o conjunto resultará num percurso onde uma Figura se constrói e se reconstrói, multiplicando-se em torno de um eixo central. A luz ilumina o plano visível da perspectiva vista de cima. Essa luz corresponde a esse plano transcendente, que dará vida ao iluminismo e que, nesta variação, funciona como uma 4ª pessoa do singular e com quem a Figura dialoga. A Figura cria vários quadros em cada posição lateral, sendo que o centro funciona como catalizador de uma mudança. Não há uma história a ser contada, apenas a construção de uma tese performativa acerca da posição do corpo na geografia espacial. Uma geografia onde o corpo se acostuma com as palavras e constrói um mundo apático como significante.

O corpo, assente sobre a sua relação ascendente-descendente, constrói o seu espaço. *Ele* constrói, em suma: a sua tese performativa. Esta tese irá revelar a sua posição na cartografia mundana, onde o corpo se sujeita às doutrinas ditadas pela voz silenciosa de uma autoridade. Autoridade, por sua vez, assente num plano construído por uma perspectiva vista de cima. É a tese de que a relação entre a terra e o céu só se faz por meio da linguagem. *Ele* adquire a linguagem como o poder de falar ao mundo. Linguagem que vem dar à carne um meio, um suporte, ou seja, a sua prótese. Uma linguagem que vem transfigurar a imagem do corpo, pela palavra e construir o signo como mediador entre um corpo sujeito e a matéria de que é feito.

---

<sup>505</sup> Id.

Uma matéria que, nesta variação, é constantemente sugada por um espaço perspectivista, verticalizado, que se mantém sempre fixado numa linha do horizonte.

“Mas, a realidade não está ainda construída, porque os órgãos verdadeiros do corpo humano não estão ainda compostos e colocados.”<sup>506</sup>

---

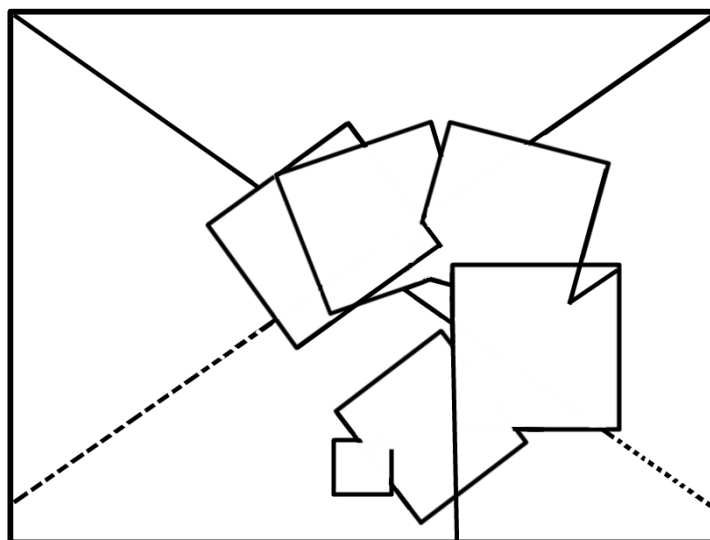
<sup>506</sup> ARTAUD, Antonin apud. ROSA, Márcia (2009). “Antonin Artaud: de poeta do teatro da crueldade a tradutor.” In *Revista Mal Estar e Subjetividade*, vol. 9, nº2. Fortaleza: Fundação Edson Queiroz - UF (p.442)

## Anexo 7 – E a Morte das Letras

### - Variação em Antítese -

*“Senti verdadeiramente que rompias a atmosfera à minha volta, que fazias o vazio para me permitir avançar, para dar o lugar a um espaço impossível aquilo que em mim era, senão, algo em potência, a toda uma germinação virtual, que deveria nascer, aspirada pelo lugar que se oferecia. Submeti-me muitas vezes a esse estado de absurdo impossível, para tentar fazer nascer pensamento em mim. Somo alguns, nesta época, a querer atentar às coisas, a criar em nós espaços de vida, espaços que não existam e que não pareciam encontrar lugar no espaço. Uma impotência de cristalizar inconscientemente, o ponto de ruptura do automatismo em qualquer grau que seja.”<sup>507</sup>*

**Antoine Marie Joseph Artaud**



<sup>507</sup> ARTAUD, Antonin (1956). *O Pesa-Nervos*. Trad. Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena (p.45)

Na sua raiz etimológica, antítese, encontra vários significados. Todos os significados remontam a uma mesma acção: pôr contra. Como contraponto à tese, a antítese é a acção de uma contra-posição. Ela oferece uma resistência ao movimento positivo da tese e produz uma proposição não lógica, ou negativa, mas, contudo, existencial. A antítese “é a existência que se apresenta como dilacerada, presa numa tensão que a lógica especulativa deve exprimir nas suas categorias.”<sup>508</sup> A antítese revela o seu fundamento mais profundo “no momento da morte, no mundo do espírito.”<sup>509</sup> Esta variação é, neste sentido, o momento da morte do actor. Ao contrário da tese, a antítese é a total ruptura com o organismo que habita no corpo. Ela é a destruição da boca que nos une ao mundo. Esta variação é a morte das letras, uma ruptura com o mundo das palavras. Ao contrário da tese, esta variação não se desenvolve dentro de um espaço que pretenda colocar o corpo numa posição. Este é um espaço de revolta, desequilibrado, contra um espaço de afirmação. É nesta variação que se vai constituir um espaço, em que as relações formais não compõem um volume, mas sim uma superfície intensiva de inscrição. Um plano sem profundidade, ou perspectiva, mas que ainda mantém o ponto de fuga do olho do espectador. Neste ponto de fuga, o que se joga já não é uma profundidade subjectiva, mas sim um encontro. Encontro entre a profundidade e a superfície. A antítese é o assumir da superfície, como contradição, com relação à profundidade. “A unidade das coisas encontra-se sob a superfície, ela depende de uma relação equilibrada entre os contrários.”<sup>510</sup> Cria-se, então, um ponto central, que toma a forma de uma mesa quadrada. Esta mesa surge por um dever do quadrado, como superfície, ao longo do plano de inscrição. Não há oposição entre um centro e uma periferia, mas sim um dever do centro sobre si mesmo, multiplicando as suas superfícies, numa perspectiva frontal.

O actor será o elemento que criará este espaço, perdendo a fala com o mundo e levando a sua língua a uma jornada de possíveis sempre actuais. Usa-se a paródia da conferência e *Ele come os livros* que cita. Os textos usados são de Marcelino Mesquita, Antonin Artaud e Valère Novarina e permitem um trabalho de detalhe sobre o rosto e o olhar, que será executado na mesa. A mesa contém um espelho onde se reflecte a luz que incide nela, como a reminiscência de uma relação vertical. Os pontos de fuga são, agora, os vértices da mesa, que incidem sobre os vértices do *Rectângulo de Ouro* do espaço envolvente. O espaço torna-se todo focado num

---

<sup>508</sup> RENAUD, Michel (1990). “Antítese.” In *Logos - Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 4. Org. Roque Cabral, et al. Lisboa: Verbo (p.299)

<sup>509</sup> Id.

<sup>510</sup> KIRK, Geoffrey; RAVEN, John; SCHOFIELD, Michael (1966). *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Trad. Carlos Fonseca, Beatriz Barbosa, Maria Pegado. Lisboa: Calouste Gulbenkian (p.195)

único plano, o plano da superfície da mesa, onde se insere o espelho e por onde todas as linhas se desenvolvem, até encontrar a fuga na sua diagonal vertical. Não se trata de fugir ao centro, onde acontece o turbilhão do movimento, mas antes abandonar-se a ele, esgotá-lo na sua imobilidade aparente, para libertar linhas de força restritivas espaciais.

Não há mudança de Figura nesta variação. A Figura que se construiu na variação em tese vai agora saltar para este quadro, como segundo momento do Tríptico. Esta Figura, agora, está mais próxima de um ser larvar que se deixa embalar pelo peso da gravidade e abraça o solo como seu amante. A desorganização do corpo é levada ao seu limite e a desarticulação da linguagem levada ao seu esgotamento. É neste momento que o rosto adquire a sua fina camada de ouro e que o actor se mata ao falar. O piano permanece e *Ele* canta agora *La Martiniana* de Andrés Henestrosa. Todo o trabalho é feito em torno do peso e *Ele* vai permitir refazer o seu corpo diante do visitante. É neste momento que o corpo sonoro assume o seu papel de protagonista, uma vez que o trabalho é todo feito em torno da musicalidade da acção. Os silêncios habitam o espaço acústico e só a mesa permite a palavra.

Esta variação é a devolução da vida ao corpo, retirando-o da apatia da linguagem. É um movimento que o actor realiza para se esvaziar, “como um bailarino que quer dançar mais, dançar mais longe, dançar até ao fim, dançar até que não houvesse mais ninguém no espaço.”<sup>511</sup> *Ele* constrói uma paisagem deserta de si.

Neste movimento de tudo contrariar e esvaziar, o actor devolve a si mesmo a produção do seu corpo. *Ele* já não depende de uma relação geométrica que define a posição de tudo nomear, uma vez que “*Ele* oferece a sua língua às coisas. *Ele* renunciou a nomear.”<sup>512</sup> É nesta variação que surge todo o trabalho sobre a presença, uma vez que se dá primazia à imobilidade e ao silêncio, como potencialidade sonora. O *Esgotado* será essa Figura que aparece para lá do homem da história. Um ser larvar, sem linguagem, sem nada para dizer, mas que contém, em si, a reminiscência da linguagem: consoante e vogal.

Dentro das doutrinas dos contrários, esta variação é a que permite uma dobra da força sobre si mesma. É o corpo da tese performativa que vai ser dobrado pelo corpo da antítese performativa. Por isso, Heráclito refere que não nos banhamos no mesmo rio duas vezes<sup>513</sup>,

---

<sup>511</sup> NOVARINA, Valère (2011). *O Teatro dos Ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras (p.19)

<sup>512</sup> Ibid. (p.26)

<sup>513</sup> “Segundo a interpretação platónica, aceite e desenvolvida por Aristóteles, Teofasto e os Doxógrafos, esta imagem do rio é empregada por Heráclito para sublinhar a absoluta continuidade da mudança em cada uma das coisas: tudo está em perpétuo devir como um rio.”

KIRK, Geoffrey; RAVEN, John; SCHOFIELD, Michael (1966). *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Trad. Carlos Fonseca, Beatriz Barbosa, Maria Pegado. Lisboa: Calouste Gulbenkian (pp.198-199)

uma vez que a antítese vai introduzir o elemento desestabilizador, o que difere, o silêncio no intervalo da linguagem que permite a variação da força sobre ela mesma. Esta variação é como o *informe* da forma, como em Bataille. É a criação de um vacúolo de solidão dentro do mundo comunicacional.

Ainda para Heráclito: “todas as coisas são uma troca do fogo, e o fogo, uma troca de todas as coisas, assim como o ouro é uma troca de todas as mercadorias e todas as mercadorias são uma troca do ouro.”<sup>514</sup> Nesta variação, o rosto ira ser dourado como se de uma moldura se tratasse. Uma maquiagem que permite a troca entre a profundidade do sujeito e a superfície formal que o compõe. Este rosto, como uma antítese, cospe no seu próprio espelho, criando a forma escarro, como talvez em Bataille. Essa forma tem cheiro, que emana da ação de mastigar e cuspir (gritar como Artaud) as páginas dos livros. “Toda a escrita é porcaria”<sup>515</sup> nesta variação, e o cheio dessa porcaria:

*“é um veículo mais confiável do que a transmissão de conceitos [...]. Primeiramente, somos tomados pelo nariz e então o corpo é lançado para dentro do seu covil e mantido prisioneiro. O cheiro é mais que um signo; ele dá forma a uma presença invasiva.”*<sup>516</sup>

O cheiro irá ganhar o seu próprio rosto, criando um espaço cinestésico de desequilíbrio.

Esta variação, contém em si, uma contra-posição com relação às pessoas de letras. E, desse modo, *Ele* re-cria o simulacro de um evento conferencista e de confessionário.

*Ele*, na sua imobilidade aparente, tal como um cubo, irá dançar o automático de si mesmo, ao mesmo tempo que cria a ação de conferenciar.

---

<sup>514</sup> PIZZINGA, Rodolfo (s.d.). *O pensamento de Heráclito de Éfeso – o pai da dialética*. Brasil Disponível em: <http://paxprofundis.org/livros/heracefeso/heracefeso.htm>  
Acesso em: 10 Outubro de 2016

<sup>515</sup> ARTAUD, Antonin (1956). *O Pesa-Nervos*. Trad. Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena (p.64)

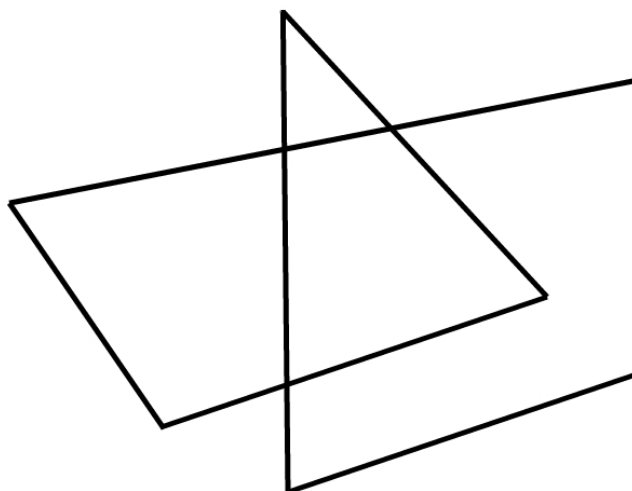
<sup>516</sup> PORTUGAL, Ana (2006). *O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. [tese de mestrado inédita]. Brasil

## Anexo 8 – E o Actor Nuvem

### - Variação em Síntese -

*“É hora de inverter e começar a olhar o que é vivo, mutante, em transformação. São os fluidos, as comunicações, as relações, o que está prestes a desaparecer na primeira lufada de vento. Todo o objecto/energia, partículas, bioquímica genética, informação, conexões geográficas, assim como qualquer domínio são, pois, nuvens, isto é, formas fechadas e abertas, estáveis e instáveis, onde o que importa são as interconexões, as membranas, as vizinhanças, as passagens e as encruzilhadas. O que é volátil não pode ser capturado, ele escapa à linguagem. Pode-se apreender uma língua, uma ciência, um conhecimento, mas não o sensual. Apesar disso, pode-se compor fora do sólido, no flexível, no flutuante, da mesma forma que a natureza compõe.”<sup>517</sup>*

**Michel Serres**



<sup>517</sup> FILHO, Ciro (2005). “Michel Serres e os Cinco Sentidos da Comunicação.” In *Revista Novos Olhares*, vol.1, nº16. São Paulo: Grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos - ECA/USP (p.6)

A síntese, em sentido geral, significa “composição”. Ela remete para o movimento de junção de uma posição com outra. Ela é uma “união, unificação e integração.”<sup>518</sup> Esta composição unificadora que a síntese permite é “uma operação que procede do simples para o complexo, e, simultaneamente, o resultado dessa operação.”<sup>519</sup> Para Kant, a síntese é, ainda, o momento da união do sujeito com o predicado. Este filósofo entende a síntese como “o acto de reunir as diferentes representações umas com as outras e apreender o diverso delas num só acto de conhecimento.”<sup>520</sup> Pela tradição filosófica, é na síntese que as contradições entre tese e antítese são superadas e onde se abre um espaço novo, um espaço para a criação de um elemento inovador como união dos contrários.

Esta variação é o nascimento do trabalho acerca do Actor Nuvem e da sua Dramaturgia do Actual no seu corpo. *Ele* cria um espaço onde se reúnem a tese e a antítese performativa, num evento sempre novo e sem ensaio prévio. É a constituição plena do Tríptico e dos seus polípticos. *Ele* irá criar um espaço onde o próprio espaço e o próprio tempo possam ser dobrados e re-configurados. A forma espacial é um plano único e paradoxal onde co-existem duas perspectivas. É um movimento de osmose entre dois planos que co-habitam a mesma superfície. Este é um processo de simultaneidade onde o cubo se apresenta como um cubo paradoxal.

*“O cubo paradoxal pode ser visto de várias perspectivas. À primeira vista, olhamo-lo de baixo, mas, olhando de novo, o quadrado do fundo parece saltar para a frente, dando-nos a impressão de que vemos o cubo de cima. Num terceiro olhar, o objecto sólido achata-se, e em seu lugar parece emergir uma figura abstracta de doze linhas. Contudo, nunca podemos ter as três visões ao mesmo tempo. No acto da observação, o paradoxo do cubo é resolvido momentaneamente e, de acordo com a mecânica quântica, os paradoxos do mundo físico são resolvidos de maneira análoga.”*<sup>521</sup>

Esta variação é uma variação em constante criação, onde a sua forma e o processo de formação confluem um continuo dramático. Este pode ser visto como um espaço de imanência, onde “o movimento do exterior do corpo no cubo coincide com o movimento

---

<sup>518</sup> KANT, Immanuel apud. MORUJÃO, Alexandre (1990) “Síntese.” In *Logos - Enciclopédia Luso-brasileira de Filosofia*, vol. 4. Org. Alexandre Morujão et al. Lisboa. Verbo (p.1164)

<sup>519</sup> Id.

<sup>520</sup> Ibid. (p.1165)

<sup>521</sup> V.A.D. (2007, Agosto 1). *O meu entendimento*. [blog de internet]. Portugal Disponível em: <http://omeuentendimento.blogs.sapo.pt/2007/08/?page=2> Acesso em: 23 Agosto de 2016

interior do corpo.”<sup>522</sup> É nesta criação que todo o trabalho conflui e é onde tende a permanecer, uma vez que a própria síntese vai criar modificações na variação em tese e antítese, de modo a que o Tríptico seja um processo circular, autopoiético, como uma nuvem.

Nesta variação, todas as acções físicas e vocais, os quadros, as reflexões, etc, encontram-se em potência de serem actualizados e abrem-se a que, essa actualização, aumente a capacidade virtual do vir a ser do próprio material. A síntese vai ser, então, não a reunião dos contrários, mas a Zona de Fronteira, sempre em movimento. O movimento circular que esta variação permite é um movimento sem progressão, que apenas serve para se destruir e re-criar no momento espectacular. A posição do corpo, neste espaço, é sempre precária e está em constante transformação. *Ele* vai criar a sua morte como potencialidade afectiva de auto-gerar o espaço. “Não existe espaço excepto o que se abre diante dos olhos e que, a cada instante, reinventa quer o mundo quer a circulação do real.”<sup>523</sup> Assiste-se sempre a uma repetição e a uma diferença que se abre nessa mesma repetição. Assiste-se, em suma, a uma vida, “como uma sucessão de eventos imprevisíveis, mas também como uma sucessão de múltiplas direcções, que são precisamente os tantos actos de presença anteriores a esta imprevisibilidade.”<sup>524</sup>

É nesta Zona de Fronteira que se irá alargar a estrutura, vista até então como o terceiro elemento, a síntese, e que irá revelar o reverso do rosto do Actor Nuvem. Um rosto que está para lá do outro lado do espelho e por onde as forças interagem, para criar um mundo sempre em transformação. Como uma nuvem, a vida lança as suas propostas que se-inventam em cada jogada. Deixa de existir o progresso do homem que, agora esgotado, pode renascer para si, criando o seu próprio tempo, fora de uma metafísica barata e cheia de bolor. Morre, em suma, o homem da história e, com *Ele*, esse entidade actual, nasce o homem sem homem, ou o homem sem si mesmo.

É por esta variação que o Tríptico atinge o seu expoente máximo como força destrutiva. *Ele* torna-se um objecto minimalista, que parece inerte ou dormente, na sua essência, mas que pode apresentar-se como agressivo ou em território hostil, quando visto entre outros objectos fabricados.<sup>525</sup> *Ele* torna-se um objecto destituído de função. Toda uma agressividade espacial, também, porque, estas obras minimalistas,

---

<sup>522</sup> GIL, José (2002). *Movimento Total*. Trad. Miguel Pereira. São Paulo: Iluminuras (p.136)

<sup>523</sup> LOUPPE, Laurence (1981). *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro (p.194)

<sup>524</sup> Id.

<sup>525</sup> SMITH, Tony apud. DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *O que nós vemos, O que nos olha*. Trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo. Porto: Dafne (p.84)

*“não se acomodam facilmente a ambientes comuns e para receber esses ambientes precisam de certas adaptações. Se não forem suficientemente fortes, elas desaparecerão pura e simplesmente; em sentido inverso, elas ameaçam destruir tudo o que está em seu redor, ou obrigar o que está em seu redor a conformar-se às suas exigências. Elas são negras e provavelmente maléficas. O organismo social não pode assimilá-las, senão em lugares que ele próprio abandonou, lugares desertados.”*<sup>526</sup>

E, tal como em Kantor, esta variação re-faz o teatro sobre si mesmo através do actor, porque *Ele* abandona o território da colectividade. *Ele* é a morte e o actor o morto, que “revela, como um segredo guardado no rio, as armas da passagem da outra margem para a nossa vida.”<sup>527</sup> A peste é a imagem deste massacre, desta essencial separação da forma quotidiana. Ela deslinda conflitos, liberta forças, provoca possibilidades. Não um mero possível fora da existência, mas um possível para lá do esgotamento, emergindo no perigo, no desejo invencível do vir-a-ser. “Um teatro instaurado que se dá na imobilidade do instante e irrompe esse instante. Não há começo, não há fim, não há linearidade, não há ponto fixo. Um teatro que faz acontecer a suspensão de certezas inabaláveis.”<sup>528</sup>

---

<sup>526</sup> Id.

<sup>527</sup> *Tadeusz Kantor e Artaud* (s.d.). Caleidoscópio, Portal Cultural. Brasil  
Disponível em: <https://goo.gl/l66lwy>  
Acesso em: 3 de Agosto de 1016

<sup>528</sup> Id.

## Referências

### - Bibliografia -

- AGAMBEN, Giorgio (2008). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícios Honesko. Chapecó: Argos
- ALVIM, Davis Moreira (2012). “O que é um contradispositivo?” In *Cadernos de Subjetividade*, nº14. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica – UCSP (pp.78-85)
- APREA, Ciro Luca (2014). *O Toque e a Diferença*. Universidade de Lisboa/Faculdade de Motricidade Humana. [tese de doutoramento inédita]. Portugal
- ARTAUD, Antonin (1988). *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena
- ARTAUD, Antonin (2007). *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim
- ARTAUD, Antonin (1956). *O Pesa-Nervos*. Trad. Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena
- ARTAUD, Antonin (1935). *O Teatro e Seu Duplo*. Trad. Fiama B. Lisboa: Fenda
- BADIOU, Alain (1998). *Pequeno Manual de Inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade
- BALTAZAR, Márcia (2013). “Máscara, simulacro e território: uma experiência de teatro na Fundação Casa.” In *Revista Linha Mestra*, nº23. Campinas: Associação de Leitura do Brasil – UNICAMP (pp. 196-201)  
Disponível em: [https://linhamestra23.files.wordpress.com/2014/03/lm\\_13\\_12\\_final.pdf](https://linhamestra23.files.wordpress.com/2014/03/lm_13_12_final.pdf)
- BARBA, Eugénio (1994). *A Canoa de Papel*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec
- BARTHES, Roland (1957). *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza, Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel
- BONNET, Sabine. (1994). *História do Espelho*. Trad. José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro
- BURNIER, Luís Otávio (2006). “A Arte de Ator.” In *Corpos em Fuga, Corpos em Arte – Uma Odisséia do Corpo Pesquisador*. Org. Renato Ferracini. São Paulo: Hucitec (pp.14-16)
- DANTAS, Alexsandro (2009). “A crueldade do corpo. Antonin Artaud.” In *Acta do XXVII Congresso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología  
Disponível em: <https://1drv.ms/b/s!ApYL6qsIE8mjdOs5wRIPmiaUemM>
- DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro
- DELEUZE, Gilles (2010). *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Trad. Roberto Machado, Ovídeo Abreu, Fátima Saadi. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1987). *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol.5. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1991). *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Munoz. São Paulo: Editora 34
- DIAS, Sousa (2012). *Lógica do Acontecimento*. Lisboa: Documenta
- ECO, Umberto (2013). *Sobre os Espelhos e Outros Ensaio*s. Trad. Helena Furtado. Lisboa: Relógio D'Água
- ELIAS, Marina (2012). “O ficcional e o virtual no corpo com órgãos de Novarina ou a não-construção da personagem.” In *Revista do LUME-Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*, vol. 2. nº1. Campinas: LUME-UNICAMP (pp.1-11)  
Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/106>
- FERRACINI, Renato (2009). “Ação Física: Afeto e Ética.” In *Urdimento - Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas*, vol.1, nº 13. Florianópolis: UDESC/CEART (pp.123-133)  
Disponível em: <https://goo.gl/rB6P8W>
- FERRACINI, Renato (2006). “Apresentação.” In *Corpos em Fuga, Corpos em Arte – Uma Odisséia do Corpo Pesquisador*. Org. Renato Ferracini. São Paulo: Hucitec (pp.5-11)
- FERRACINI, Renato (2011). “Atuações, Fronteiras e Micropercepções.” In *Revista Sala Preta*, vol.10. São Paulo: USP (pp. 229-242)  
Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57452>
- FERRACINI, Renato (2003). “O Trabalho de Ator e a Zona de Turbulência.” In *Revista Sala Preta*, vol.3. São Paulo: USP (pp. 125-131)
- FERRACINI, Renato (2006). “Invisibilidade e Virtualização do Corpo-em-Arte: Presença = Não-Presença.” In *Memória ABRACE - Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIU*. Org. Maria de Lourdes Rabetti. Rio de Janeiro: 7Letras (pp. 297-298)  
Disponível em: <http://portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20X%20digital.pdf>
- FERRACINI, Renato (2003). “O Corpo Cotidiano e o Corpo-Subjêtil: relações.” In: *Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, vol.1. Florianópolis: IOSC – Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina (pp.101-103)  
Disponível em: <http://portalabrace.org/Memoria%20ABRACE%20VII%20.pdf>
- FERRACINI, Renato (2007). “Preparação do atador: limite, virtual, memória e vivência.” In *Acta do GT: Territórios e Fronteiras - VI Reunião Científica da Abrace*. Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: UFMG (pp.1-3)  
Disponível em: <https://goo.gl/qzQRi0>
- FILHO, Ciro (2005). “Michel Serres e os Cinco Sentidos da Comunicação.” In *Revista Novos Olhares*, vol.1, nº16. São Paulo: Grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos - ECA/USP (pp.5-19)  
Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/51418/55485>
- FLUSSER, Vilem (1966). *Ficções Filosóficas*. São Paulo: USP
- GIL, José (1996). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água

- GIL, José (1994). *Monstros*. Trad. José Luna. Lisboa: Relógio D'Água
- GIL, José (2002). *Movimento Total*. Trad. Miguel Pereira. São Paulo: Iluminuras
- GIL, José (2002). "O Corpo Paradoxal." In: *Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo*. Org. Daniel Lins e Sylvio Gadelha. Rio de Janeiro: Relume Dumará (pp. 131-147)
- GIL, José (2005). «*Sem Título*». *Escritos Sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água
- GODARD, Hubert (1995). "Gesto e percepção". Trad. Silvia Sorer. In *La Danse ou XXeme Siècle*. Org. Marcelle Michel e Isabelle Ginot. Paris: Bordas (pp.11-35)
- GODINHO, Ana (2010). "Como desfazer para si próprio o seu rosto?" In *Cadernos de Subjetividade*, nº12. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica – UCSP (pp.68-77)
- GLUSBERG, Jorge (2005). *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva
- HANDKE, Peter (1967). "Gaspar; Grito de Socorro." Trad. Anabela Mendes. In *Colecção Teatro Vivo*, nº8. Org. Carlos Porto. Corroios: Plátano
- HENZ, Alexandre (2010). "Uma política do Esgotamento entre Beckett e Deleuze." In *Cadernos de Subjetividade*, nº12. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica – UCSP (pp.79-85)
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *O que nós vemos, O que nos olha*. Trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo. Porto: Dafne
- JUNIOR, Carlos (2008). "O corpo e o devir-monstro." In *Revista Lugar Comum*, n.25-26. Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômada (pp.245-255)  
Disponível em: <https://1drv.ms/b/s!ApYL6qsIE8mjgQWqjKTA6vkZKA9Y>
- KIRK, Geoffrey, RAVEN, John, SCHOFIELD, Michael (1966). *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Trad. Carlos Fonseca, Beatriz Barbosa, Maria Pegado. Lisboa: Calouste Gulbenkian
- LOUPPE, Laurence (1981). *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro
- MIRA, Ana (2014). *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança*. Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. [tese de doutoramento inédita]. Portugal
- MIRANDA, José Bragança de (2012). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Passagens
- MORA, José Ferrater (1978). *Dicionário de Filosofia*. Trad. António Manuel. Lisboa: Dom Quixote
- MORAES, Marcelo (2005). Georges Bataille e as formações do objecto. In *Revista Outra Travessia*, nº5. Santa Catarina: UFSC (pp.107-120)  
Disponível em: <https://1drv.ms/b/s!ApYL6qsIE8mje-uEKLnGegm1zgA>
- MORUJÃO, Alexandre et al. (1990) *Logos - Enciclopédia Luso-brasileira de Filosofia*, vol. 4. Lisboa. Verbo

- NETO, José (2005). “A Distinção Aion X Cronos em Deleuze.” In *Revista de Filosofia GAMA digital*. Rio de Janeiro: UGF (pp.1-6)  
Disponível em: <https://goo.gl/WKfzAl>
- NIETZSCHE, Friedrich (s.d.). *Assim Falava Zaratustra*. Trad. José Souza  
Disponível em: <https://1drv.ms/b/s!ApYL6qsIE8mjqQgR-weNdtaalq4V>
- NOVARINA, Valère (1999). *Ante La Palavra*. Trad. Fernando Gómez Grande. Valencia: Pre-Textos
- NOVARINA, Valère (2011). *O Teatro dos Ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras  
Disponível em: <https://goo.gl/tNSq05>
- PASTOUREAU, Michel. (2008). *Preto – História de uma cor*. Trad. José Justo. Lisboa: Orfeu Negro
- PAVIS, Patrice (1996). *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Pereira. São Paulo: Perspectiva
- PELBART, Peter Pal (1993). *A Nau do Tempo-Rei: Sete Ensaios Sobre o Tempo da Loucura*. Rio de Janeiro: Imago
- PONCZEK, Roberto (2000). “A polémica entre Leibniz e os cartesianos: mv ou mv<sup>2</sup>?” In *Cadernos Brasileiro de Ensino de Física*, vol. 17, nº3. Santa Catarina: UFSC (pp.336-347)  
Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fisica/article/view/6765>
- PORTUGAL, Ana (2006). *O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. [tese de mestrado inédita]. Brasil
- ROSA, Márcia (2009). “Antonin Artaud: de poeta do teatro da crueldade a tradutor.” In *Revista mal estar e subjetividade*, vol. 9, nº2. Fortaleza: Fundação Edson Queiroz – UF (pp. 437-457)  
Disponível em: <https://1drv.ms/f/s!AhWRUNFTD4jFmj2acTwtatzMWUjj>
- SLOTERDIJK, Peter (1999). *Regras para o Parque Humano*. Trad. José Marques. São Paulo: Estação Liberdade
- TUCHERMAN, Ieda (1999). *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*  
Disponível em: <https://1drv.ms/b/s!AhWRUNFTD4jFmg9bed-WQRsuUcRe>
- VITTORI, Ceres (2012). “Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro.” In *Cadernos do IL*, nº45. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS (pp.4-18)  
Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/35819>

#### - Sitiografia –

- *Arché* (2003-2017). Artigos de apoio Infopédia. Portugal  
Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$arche](https://www.infopedia.pt/$arche)
- *Tadeusz Kantor e Artaud* (s.d.). Caleidoscópio, Portal Cultural. Brasil  
Disponível em: <https://goo.gl/l661wy>
- *Che Guevara* (2016). Wikiquote.  
Disponível em: [https://pt.wikiquote.org/wiki/Che\\_Guevara](https://pt.wikiquote.org/wiki/Che_Guevara)

- Cristiano (2013, Outubro 29). *Montagem Dialética*. [blog de internet]. Brasil  
Disponível em: <http://montagemdialectica.blogspot.pt/2013/10/boca.html>
- FAITANIN, Paulo (s.d.). *A Antropologia Tomista*. Instituto Sapientia de Filosofia. Brasil  
Disponível em: <https://goo.gl/tRJ499>
- GASPAR, Luís (2012, Maio 13). *Estudio Raposa*. [blog de internet]. Portugal  
Disponível em: <https://goo.gl/wjEC5Z>
- MIRANDA, José Bragança de (2003). *Breve reflexão acerca do especular*. Portugal  
Disponível em: [http://www.rae.com.pt/jbm\\_espeelhos.htm](http://www.rae.com.pt/jbm_espeelhos.htm)
- MOURA, Camila de (2012, Maio). *Womanwho*. [blog de internet]. Portugal  
Disponível em: <https://goo.gl/v7sdzp>
- PIZZINGA, Rodolfo (s.d.). *O pensamento de Heráclito de Éfeso – o pai da dialética*. Brasil  
Disponível em: <http://paxprofundis.org/livros/heracefeso/heracefeso.htm>
- TRINDADE, Rafael (2016, Março 27). *Razão Inadequada*. [blog de internet]. Brasil  
Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2016/03/27/afetos-biopoliticos-esperanca/>
- TRINDADE, Rafael (2016, Abril 10 ). *Razão Inadequada*. [blog de internet]. Brasil  
Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2016/04/10/afetos-biopoliticos-indignacao/>
- TRINDADE, Rafael (2016, Agosto 17). *Razão Inadequada*. [blog de internet]. Brasil  
Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2016/08/17/espinoza-o-conhecimento-e-o-mais-potente-dos-afetos/>
- V.A.D. (2007, Agosto 1) *O meu entendimento*. [blog de internet]. Portugal  
Disponível em: <http://omeuentendimento.blogs.sapo.pt/2007/08/?page=2>

### - Videografia –

- FUGANTI, Luiz (2013, Agosto 1). *Ação Cultural como Produção de Subjetividade*. [suporte em vídeo]  
Disponível em: <https://youtu.be/O1oPkCL9piI>
- FUGANTI, Luiz (2014, Setembro 3). *Corpo, Linguagem e Máquina de guerra / aula I*. [suporte em vídeo]  
Disponível em: <https://youtu.be/0OKIZpomaso>
- FUGANTI, Luiz (2012, Outubro 27). *Corpo sem órgãos*. [suporte em vídeo]  
Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=IIwxWe\\_Tvo4&t=1602s](https://www.youtube.com/watch?v=IIwxWe_Tvo4&t=1602s)
- FUGANTI, Luiz (2013, Setembro 24). *Criação de Si como Obra de Arte*. [suporte em vídeo]  
Disponível em: <https://youtu.be/8jMcywa-HUE>
- PELBART, Peter Peter (2012, Outubro 3). *Como Viver Só* [suporte em vídeo]  
Disponível em: <https://youtu.be/-8wh6LKLRIY>