

ATURDIMENTO

Luca Aprea e André Pita

Aturdimiento, do alemão *benommenheite*, é um termo usado por Martin Heidegger para definir a condição do animal no seu ambiente de vida. Esta palavra, como refere Giorgio Agamben na sua obra *O Aberto* (2013), surge no contexto do curso intitulado *Fundamentos de Metafísica. Mundo. Finitude. Solidão*, de 1929, em que Heidegger apresenta a sua tese sobre a diferença animal a partir do conceito de *pobreza de mundo*, em virtude do qual a acção animal é entendida como um agir em função de um automatismo, sendo este incapaz, em todo o momento, de apreender como um facto objectivo o ambiente em que nasce, vive, morre, se desenvolve, etc. Esta visão é colocada por Heidegger (1984) em oposição à de *formador de mundo*, que ele destina ao modo de abertura do humano, ou do seu ser, enquanto *ser-aí*, ao mundo. Na reflexão que Heidegger realiza em torno da dinâmica da vida animal, ressoam os dados das investigações do biólogo Jakob Johann von Uexküll. Para Uexküll (1956), cada ambiente animal constitui-se à volta de uma série mais ou menos ampla de elementos chamados *marcas*. O animal encontra-se numa condição de entrega absoluta às marcas que o ambiente carrega em si e que funcionam como gatilhos, ou activadores, da acção instintiva animal. O ambiente envolve o animal como se a natureza se oferecesse numa espécie de musicalidade muda, que opera

pelo acorde de frequências intensivas com que o animal se sintoniza, sem poder, todavia, apreender como “qualquer coisa” aquilo que a ele se refere. O que não pertence ao seu ciclo funcional vital, fica num estado de obscuridade perceptiva, relegado a uma contiguidade à qual o animal é constitutivamente insensível. Segundo Heidegger, a absorção absoluta às marcas submete o animal a uma condição de aturdimento: o animal não escolhe as marcas, não tem espaço para a decisão, é imerso no fluxo de energia que se estabelece entre ele e os desinibidores e que o impele para sequências comportamentais irresistíveis. O animal não tem revelação, como também não suspende a fruição do desinibidor como o faz o humano enquanto *formador de mundo*. Como indica Agamben:

O animal é, simultaneamente, aberto e não aberto – ou melhor, não é nem uma coisa nem outra: está aberto num não-desvelamento que, por um lado, o aturde e desloca com veemência inaudita para o seu desinibidor e, por outro, não desvela de modo algum como um ente aquilo que ainda por cima o tem tão cativado e absorvido. (2013, 64)

A condição de aturdimento equivale a um ver-cego, a uma visão sem nome, uma visão aberta a uma não-revelação: para o animal, o ambiente é aberto mas não acessível. O conceito *pobreza de mundo*, que Heidegger destina à relação do animal com o ambiente, diz respeito à incapacidade do animal para se *ver agir* num ambiente percebido como *mundo*, ou seja, na incapacidade constitutiva deste poder-lhe dirigir a palavra, de dar nome às forças que o atingem e que o constituem.

Ver

Embora no estudo de Heidegger ressoem elementos das investigações de Uexküll, o desenvolvimento que este autor dá às noções que foram referidas anteriormente subverte, digamos assim, os pressupostos filosóficos dos estudos de Uexküll, baseados no abandono da concepção antropocêntrica da evolução da natureza e das espécies vivas e apoiadas no entendimento do *vivente* como multiplicidade de mundos perceptivos, submetidos a temporalidades e formas de percepção distintas, assentes em modos plurais de mundividências, autónomos, completos em si e, entre si, incomunicáveis. Ao estabelecer o conceito de *pobreza de mundo*, Heidegger define a orientação e, provavelmente, também os limites da sua investigação, assumindo a estrutura fundamental do ser-no-mundo (Dasein) como único modelo de referência para a análise da diferença animal. Neste sentido, ao proceder à análise da vida animal, Heidegger parece estar, sobretudo, interessado em definir, por contraste, o que faz com que o homem seja como é e o que fundamenta a especificidade da sua abertura ao mundo. Curiosamente, no curso da sua investigação, há momentos em que Heidegger parece olhar para a abertura humana como portadora de uma limitação estrutural, simétrica à pobreza de mundo animal e que se substanciaria na incapacidade do homem, enquanto ser-no-mundo e agente na sua formação, de aceder sem fissuras à imediatez da vida como *vivente*. Quando, por exemplo, observa que o animal só pode estar absorvido absolutamente pelo marcador, porque não dispõe da possibilidade de o apreender enquanto tal, Heidegger parece reconhecer, na incapacidade do animal em se subtrair à aderência absoluta à sua vida, uma abertura para a expressão vital de uma certa *potência*

que se gera no interior do *vivente*; uma *potência* de vida que remete para o reconhecimento de um limite, de uma falha, no dispositivo humano de abertura ao mundo. Neste sentido, a extraordinária capacidade de dar nome à pluralidade de modos de vida que ele pode perceber afigura-se, para o homem, não apenas como capacidade que o institui como ser-no-mundo, mas também como o saber que o mantém à margem da aderência imediata às forças da vida. Mas o que pode ser, neste caso, ver através do nome? Que pode, afinal, isto significar para lá do projecto antropomórfico da natureza e da sua constituição enquanto sistema que nomeia?

A linguagem é uma dádiva, mas também é outro tipo de cegueira. Faz com que não olhemos com atenção para as coisas. Quando não temos linguagem precisamos tocar as coisas [...] O plural é do mundo do abstracto. Não tem em conta cada um, cada coisa isolada. Algumas das pessoas com problemas na linguagem fazem-nos compreender que não existem pedras. Existe esta pedra. Aquela pedra. Estão ligadas ao concreto. Os plurais têm uma potência de violência muito grande, esvaziam as coisas da sua intensidade. (Tavares 2016)

Ver através do nome é ver a coisa enquanto ente, para lá do fenómeno. No nome, a coisa permanece, persiste como sendo apenas uma; enquanto que a sua apreensão sensível acompanha o devir inerente à sua permanência. O modo sensorial de ver é um ver-tocar repleto de detalhes hápticos, de percepções ínfimas, obscuras. Ver detalhes nas coisas é deter o poder de esvaziamento do plural. Ver detalhes é ver diferenças antes de ver coisas em si. O modo sensorial de ver implica uma abertura a uma zona de indiscernibilidade espectral.

O psicólogo russo Lev Vygotskij afirma que o ambiente do recém-nascido caracteriza-se pela plenitude e pelo sentido de imanência. Para este autor, o exterior confunde-se com o interior, no sentido em que o mundo não está constituído por entres, mediadores, enquanto entes, mas de corpos agarráveis, que servem para entrar e sair, atravessar, chupáveis e apertáveis (Vygotskij 1987, 136-137). As pesquisas neurológicas dizem-nos que, pelo menos no que diz respeito aos viventes dotados de mãos, ao vermos um objecto que é possível agarrar, não activamos apenas as áreas visuais mas, também, as áreas motoras. Nesta fase de *infante* vê-se com as mãos e os objectos percebidos constituem *hipóteses de acção* (Gibson 1966). Com o tempo, o pequeno homem descobre o poder de distinguir e capturar tudo o que sente e que o rodeia, desenvolvendo a capacidade de nomear. Nisto ecoa a questão que a animalidade coloca à vida humana: a distância que a linguagem cria entre a mão e aquilo que ela agarra, e que se reflecte também na distância que separa o eu que me olha e que diz mim, do corpo daquele mesmo *eu*.

Deste modo, o Homem é capaz de se ver e de se sentir viver a vida que vive, porque comporta em si a capacidade de criar um mundo comungado que pode nomear. O Homem é o animal que pode ver a animalidade dos outros animais e, por isso, se pode nomear enquanto tal. O animal não se vê enquanto animal, pois ele é a vida que o vive fora do espaço comum que a linguagem articula e em que o *vivente* não pode coincidir com a velocidade daquilo que o impele, desborda e lhe escapa (Pelbart 2013, 387). Se ele se localiza no espaço fora da linguagem, é porque ele está imerso no avesso que constitui o seu *fora*, nessa zona de indefinição, de demarcação, de indiscernibilidade, de não-revelação, entre *vida nua* e o mundo, entre a abertura animal e a do homem, entre a imanência e a transcendência, mas sem a figura possível da

outridade, até mesmo para a linguagem.

As notas que se seguem propõem hipóteses de leitura para as noções de aturdimiento e abertura sem-revelação no quadro das experimentações singulares e artísticas de Antonin Artaud e Romeo Castellucci. Neste sentido, o que procuraremos na linguagem são os seus elementos a-significantes, os seus acoplamentos: uma boca que chupa, por exemplo. O objectivo imanente não é mais significar, mas produzir. Como indica David Lapoujad: “só é considerado real o que não quer dizer nada, a pura produtividade maquínica do Ser. E isso é tanto mais real precisamente porque não quer dizer mais nada” (Lapoujad 2017, 143).

Phoné

Phoné [*fonia*, de *phoné*, “som” + *ia*: som; o timbre da voz]¹ é palavra dita.

Segue-se uma exploração do pensamento em torno do termo aturdimiento, que temos estado a colocar como problemática, a partir das experimentações de Antonin Artaud sobre a palavra e a linguagem e inserido no seu *Teatro das Forças*. A pesquisa de Artaud é um projecto de desactivação da linguagem através da voz. O que Artaud faz é desactivar, suspender, aturdir a linguagem pela *phoné*. Aturdir é ficar suspenso de si, é ficar entregue às forças que as marcas emanam no ambiente. Mas em que medida é possível colocar e dispor a palavra para funcionar como uma *força*? Como realizar operações dentro do jogo que a *força* constitui em si mesma, de limite, fuga e de perfuração da própria linguagem?

¹“Fonia” in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019.

Para Artaud, é servirmo-nos da linguagem:

[...] de uma maneira nova, excepcional e inacostumada, é devolver-lhe as suas possibilidades de abalo físico, é dividi-la e reparti-la activamente no espaço, é tomar as entoações de uma maneira concreta absoluta e restituir-lhes o poder que teriam de rasgar e de manifestar realmente alguma coisa, é virarmo-nos contra a linguagem e as suas origens baixamente utilitárias, poderíamos dizer alimentares, contra as suas origens de animal encurralado, é enfim consideramos a linguagem sob a forma da Encantação. (Artaud em Gil 2018, 149)

Para realizar o seu projecto, Artaud entrega-se ao poder da palavra dita, a qual ele denomina de *sopro*, porque “é nela que residem as forças que o som, o timbre, a intensidade, o ritmo, emitem e comunicam ao auditor [...]”(Gil 2018, 130). Artaud renega a submissão teológica do actor ao texto e recusa-se bajular os autores que, desde longe, operam e castram as palavras, para obrigarem os actores a representá-los, definindo o tempo e o sentido da representação; é essa a expressão teológica que também não pode operar no aturdimento. Para Artaud, não pode haver submissão do actor ao texto e ao significado, que determinaria a separação da vida dos corpos e a do surgimento da existência *real* (Gil 2018, 139). Neste sentido, Artaud não reflecte sobre a linguagem, mas pela linguagem e, mais precisamente, através de um certo uso da palavra dita (*phoné*). A *phoné* é a via que lhe permite desativar o poder denotativo da linguagem e operar a intensificação energética da palavra a partir da sua forma sonora. Pela imanência do espaço ao corpo, esta produz uma especial relação entre o tom e o sentido, transformando a palavra em espaço. Através do “deslocamento de *ar* que a sua

enunciação provoca” (Artaud 2006, 152) o espaço pode devir voz, sendo que, como indica Agamben, a “voz, em si mesma, não diz nada, não significa, ela nomeia a própria significação” (2013, 29). Se um devir é sempre duplo, real e delirante, sem que seja real o que se devém, o que significa *uma voz*? Que sentido pode ela ter e como nomear o seu som? Que espaço é este onde a voz espalha o seu sentido polinizador próprio?

No projecto de Artaud,

O ator lança a sua veia de ar, cada vez mais profundamente, cada vez mais ferozmente, nas convulsões anatómicas da atmosfera; / mas o que exatamente caracteriza as sílabas lançadas neste ímpeto assustador, é que elas podem tirar todo o seu valor de perfuração, todo o seu poder de reprovação, coagulação, dissolução, volatilização, só se lançadas com uma intenção de perfuração real, / se o seu poder de dissolução é aplicado a uma espécie de volatilização, que de repente se torna milagrosamente visível, / deste mundo abominável dos espíritos, do qual todo ator eterno, / qualquer poeta não-criado pelo sopro sempre sentiu as partes vergonhosas abjectar o seus impulsos mais puros. (Artaud em De Marinis 2006, 166-167)

Em Artaud, o espaço, onde a voz projecta o seu sentido próprio, não é o espaço objectivo; este espaço é antes uma atmosfera que faz do uso do *ar* um espaço peculiar. Para nós, enquanto maneira estética de poder pensar o aturdimiento, este espaço do *ar* “não desenha uma forma, não traça figuras, mas antes indica a lógica das forças, que podem nascer num espaço vazio e limitado. Traçado virtual do vazio” (Gil 2018, 110). Esse espaço é o espaço cénico que traça entre os seus membros, o *ar*, e as perspectivas de um determinado número

de gritos, cores e movimentos como trajectos das intensidades que a palavra liberta (Artaud 2006, 69). Para nós, este é o espaço do toque, o espaço do contacto, mas para revirar a estrutura do avesso, e não para produzir um espaço mediado pela linguagem e muito menos pela representação. O toque adere e move-se aderindo às mudanças que o seu movimento intensivo produz. O toque não se move de um centro para outro centro. O toque não tem saltos. Ele alimenta-se de uma continuidade pulsante (desejo de tocar), que preenche, releva, da nova presença em avesso, o espaço intercalar entre os nomes (centros de significação plena).

Neste espaço do toque, a voz actua simultaneamente em duas direcções: uma para fora, na relação com o espaço (o espaço do toque é o primeiro interlocutor); outra em direcção a si mesma, ao corpo que a emite no espaço interno de ressonância do toque vocal. O toque vocal tem esta dúplice vertente, divergente e convergente, actuante em simultâneo, num único movimento. O sentido divergente do toque diz respeito à voz e à sua acção de tocar o *outro* como um gesto, como uma mão. Mas se a figura do *outro* falta absolutamente, no caso do animal, por exemplo, o que acontece? Sabemos da importância que é sermos ouvidos enquanto falamos, como sabemos, também, que este ser ouvido não depende apenas do volume da nossa fala e que o acto de dizer, e sobretudo o continuar a dizer-se, não depende unicamente da clareza do que está a ser dito. Há algo essencial que alimenta o dizer no tempo e que diz respeito à energia desprendida pela voz no seu desejo de tocar; melhor: coincide com a energia que a relação desprende quando ressoa ao toque da voz, mas para fazer do seu meio, o seu som, pouca mensagem. Esta circulação de energia gerada pelo toque vocal é energia que não repousa, é energia que acumula mais energia a cada toque. Desejo de tocar; potência da voz que suspende o acto que a realizaria por completo. Também aqui, dois modos de potência, actuantes, se dão em simultâneo:

a) potência na iminência de dizer, quando a palavra/som já é vibração do corpo no corpo, e apenas se afigura ou se intui por uma espécie de intensificação do silêncio-tempo e do silêncio-espço à volta do falante, ainda na pausa; b) potência que se desprende do contacto efectivo, quando a voz toca o *vivente* do corpo. O outro sentido do toque, que poderíamos chamar de convergente, remete para a propriedade da matéria vocal (e da matéria singular do corpo na sua totalidade transmodal) de ser sensível a si própria. Mas como é que a palavra pode *durar* em si auto-poieticamente?

Ao aderir a si própria, a voz move-se no fluxo da diferença a si. Neste fluxo, a voz acumula diferença, toma a forma sonora das mudanças que, espontaneamente, a cada instante, renovam o movimento diferencial. O aderir da voz a si mesma comporta o avesso do fluxo, mas já dado como o seu *Fora*. Para Peter Pál Pelbart,

O Fora é essa pluralidade de forças. O Fora, que é o exterior da força, é também a sua intimidade, pois é aquilo pelo que ela existe e se define. O Fora não é a plenitude de um vazio onde viriam alojar-se as diferentes forças previamente constituídas. O Fora é a distância entre as forças, isto é, a Diferença. O Fora será sempre um Entre, e se as metáforas espaciais ainda forem imprescindíveis, acrescentemos: não um espaço, mas vertigem do espaçamento. (1989, 121)

Este espaçamento é uma das figuras da *phoné*, que podemos definir como murmúrio: “a voz do murmúrio não tem figura: é antes a ausência da figura da qual a figura pode emergir. [...] Nas imagens da tradição, esse zumbido indistinto é de facto toda a voz da natureza” (Noferi 1985, 137). O murmúrio é a voz-som da natureza. É o som omnipresente da natureza que se nomeia a si. Aplicado ao corpo, no corpo dito

sonoro, este murmúrio é o silêncio que abre os campos do contágio e da vertigem, da osmose, contaminação, do encontro da natureza do *vivente* com a prática vocal. Este murmúrio é o silêncio tateante, onde se gesta a *phoné*. Uma espécie de ritmicidade, uma certa pulsação, para lá do pré ou pós dizível, num movimento que subjaz à sintaxe da escrita oral, e que engendra e leva em si todos os modos de dizer. Um silêncio no som, que leva a voz a devir, a tocar e a tocar-se, mas para não dizer nada mais que o som do murmúrio como potência do devir. “O ser enquanto ser é dado inteiro em cada uma de suas fases, mas com uma reserva de devir” (Pelbart 2013, 58-59). É esta reserva que murmura o que pode ser apenas dito pelo som: a *phoné*. Ele nomeia essa espécie de música calada para o mundo exterior, onde elementos heterogêneos se ligam uns aos outros, sem mediação de suportes de representação ou do projecto do corpo como mediador da linguagem.

Em várias ocasiões, Artaud refere-se às práticas de respiração, baseada no *souffle*, como suporte da abertura da voz no corpo. Estas práticas estão, desde o princípio, inseridas numa dinâmica acelerada, por vezes violenta. A abordagem da respiração em Artaud está sujeita à ideia de abano (*forsenner*): trata-se de começar abanando (e abanado), sair da inércia, ir até ao limite, colocar-se em perigo:

Na respiração humana há oscilações e quebras de tom, e de um grito para outro grito repentinas transferências / pelas quais aberturas e impulsos do corpo inteiro das coisas podem ser subitamente evocados, e que podem permanecer ou liquefazer um membro, como uma árvore que se apoiaria na montanha da sua floresta (...) É uma operação onde nas profundezas do choro orgânico e da respiração lançados / passam todos os estados do sangue e possíveis humores, / toda a luta das lascas e estilhaços do corpo visível / com os falsos monstros da psique, / da

espiritualidade, / e da sensibilidade. (Artaud em De Marinis 2006, 56)

Artaud compunha as novas palavras através de enérgicas percussões ritmadas com facas, ou outros objectos, que batia em cima de um cepo de madeira, ou na mesa de refeição. Indispensável, neste trabalho de pesquisa sobre a escrita de novas palavras, estava a voz, mas ligada ao gesto manual. O próprio Artaud referia-se à sua procura, das palavras para lá da sintaxe, feita sílaba a sílaba e em voz alta, ou cantando frases bastante marcadas ritmicamente. Desde o grito, passando pela extraordinária variedade de timbres e de tons das *xilofonias verbais*, até à grande sabedoria linguística das *glossolalias*, o trabalho de Artaud consistia em fazer nascer o movimento no interior das palavras, para que elas chegassem a exprimir a sua força, mas como fragilidade de um espaço que tem em si a sua fraqueza implícita. Um trabalho das forças nas formas e para além das formas. Como indica Artaud,

[É] preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, no qual o homem impavidamente se torna o mestre do que ainda não é e o faz nascer [...] Além disso quando pronunciamos a palavra vida, devemos entender que não se trata da vida reconhecida pela parte externa dos factos, mas desse tipo de habitação frágil e inquieta na qual não se tocam as formas. (Artaud 2006, 17-18)

Durações

“Os acontecimentos não existem por si, mas dependem da velocidade a que se dão” (Tavares, 2019). Gonçalo M. Tavares poderia também ter dito, em acorde com Uexküll, a fórmula: a vida acontece a velocidades diferentes; para cada velocidade, um mundo. O biólogo alemão concebia o vivente como uma pluralidade de mundos perceptivos, unidades espacio-temporais, completas em si e entre si incomunicáveis. O que é relevante nas suas notas, é a ideia de limiar perceptivo. A incomunicabilidade entre os diferentes mundos perceptivos não diz respeito apenas à continuidade mineral que os liga, mas também ao limiar perceptivo que os define singularmente enquanto ambiente. O que determina os contornos do ambiente na vida animal é a insensibilidade da unidade funcional marca-animal a tudo o que não afecta o seu ciclo biológico vital. Um ciclo com um tempo e um espaço próprios em que o tempo não discorre, mas onde tudo acontece de um modo vital. Para Uexküll, é o já-aí do mundo.

Pensamos junto com Romeo Castellucci que “a good performance should condense itself in an image, an image of an organism, an animal” (Castellucci 2000, 23). Uma imagem, um mundo em si mesmo. Pensamos nas imagens de algumas criações de Castellucci e na duração que as atravessa. No seguimento do que anteriormente já foi pensado relativamente a Artaud, reconhecemos nelas uma mesma intenção de fundo na concepção da criação teatral. Castellucci questiona o dispositivo teatral quando submetido à representação ou à necessidade imediata de conceber um espaço único, de comunicação, e convida-nos para a necessidade primordial de um teatro que renuncia à significação, um teatro da não-revelação e produzido com especial

atenção à imagem. Não um teatro que se desfaz do seu dispositivo semiótico, mas um teatro que pode abrir uma via para ir ao encontro da sua potência muda. Nas palavras de Castellucci:

O teatro mais forte, mais interessante, mais radical, é privado de conteúdos. É uma forma em si, uma energia em si. O trágico é continuamente actual, algo parado no tempo e no espaço. Como uma estrela polar. Uma estrela que te pode orientar: imóvel. E sobretudo, muda. Não diz nada. A força do teatro está nesta capacidade de renunciar ao conteúdo, de libertar-se do conteúdo, renunciar ao significado. Não se pode compreender, não se pode conhecer o teatro. Eu não sei o que é. Ninguém sabe o que é. Ninguém sabe a que corresponde a sua necessidade. [...] O teatro é um espelho negro da nossa existência. [...] Há um aspecto da arte que é similar à invasão, a uma energia obscura. Uma energia que não pertence diretamente ao artista; o artista não pode gerir esta energia desconhecida; é assim. É esta necessidade, esta fome de descobrir o vazio. Religião e teatro nasceram juntos por isto. (Castellucci, 2013)

Como é que Castellucci opera esta renúncia? Como é que efectua a aproximação a esta energia muda, a este vazio não revelado? O dispositivo *theatron* de Castellucci assenta numa certa utilização da imagem no tempo. As imagens criadas por Castellucci são atravessadas por uma certa *duração*. Uma *duração* como acontecimento em si, uma acção em si, outra imagem. Uma duração interior à imagem, que vem dela como permanência, com uma consistência própria, como um outro corpo. Uma duração que até, por vezes, parece sobrepor-se à imagem da qual emerge. Uma duração-pele que se situa entre a imagem e quem vê, colocando, nesse espaço do entre, a possibilidade de uma suspensão do olhar que lê. Fica-se a olhar uma duração. Ver

uma duração é ficar entregue a uma visão sem mensagem, a uma intensidade olhante, entregue a uma luz sem nome; é oferecer uma presença a uma pergunta não ouvida:

There is nothing to hold on to. We are in front of what is there. Even if I do not understand it. It is the visual narrative. It is the phantom's primary art. The arrival of infancy. (Latin infants = unable to speak). (Castellucci 2000, 25)

Paradoxalmente, as imagens apresentam-se abertas e imediatamente acessíveis e a sua aparente simplicidade e clareza caligráfica convida à leitura. Porém, embora imóvel, aliás, justamente por isso, por ficar numa estranha imobilidade vibrante, a imagem continua a acumular força, como uma potência que a primeira leitura não conseguiu esgotar. Esta acumulação não é apenas movimento da imagem no tempo; ou seja, é movimento do tempo, sem dúvida, mas não é o tempo a passar que se sente. O que se sente é o diferir em si, no tempo, daquela imobilidade vibrante. O acto de ver-se vendo, como experiência do visual, é absorvido pela *duração*, como se o olhar não conseguisse ir para além da primeira leitura e passasse a repetir, quase mecanicamente, o mesmo gesto como num ritornelo.

Este foco atencional para com a imagem e as suas micro-articulações (interior/exterior) contribui também para compreender que cada vez que o movimento começa, começa um tempo e não uma forma. A mudança de foco para uma dimensão *micro* tem um devir particular do ponto de vista atencional; a atenção, energia sensível a si própria, torna-se sempre mais porosa, e detalhada, activando em si a qualidade que lhe permite, em cada instante, reconfigurar-se globalmente à volta de detalhes sempre mais pequenos. Esta

potência expansiva dispõe a atenção à captura das micro mudanças que compõem, como no caso do animal, o gatilho do aturdimiento que o alcança.

Vivente

No que temos traçado, em torno do aturdimiento e do pensamento de uma abertura como não revelação, poderíamos expressar uma primeira visão concludente deste modo: os animais não existem. E se os animais não existem, o que fica? Poderíamos dizer: os *viventes*. O que é um vivente? O vivente não é aquela coisa vista com os olhos do homem, que é dita com a palavra do homem, que é objecto de estudo do homem, e ao qual o homem chama de *animalitas*. *Vivente* é o mundo, na *sua* perspectiva ou ponto de vista que expressa e instaura. Há *viventes* que realizam uma vida, cada qual sendo um *Outro* dos outros. Cada um, na relação com todos os outros, é mundo, na sua perspectiva solitária e não-revelada. Cada um é o seu mundo, cada um é a expressão vivente do mundo, de todo o mundo, visto na sua perspectiva. Há uma pluralidade de relações entre os agenciamentos destes viventes e cada relação é o que é em relação a todas as outras; cada uma constitui um horizonte de mundo. Ver esta relação, onde a totalidade está em cada um, seguindo a perspectiva particular de cada um, faz a totalidade tornar-se uma relação vivente, dinâmica entre todos, que continuamente se move, continuamente se transforma, continuamente em luta, continuamente produtiva e destrutiva, e que se dá nas passagens de uns a outros; em suma: nas suas diferenças. Trata-se de ver os animais desvinculados deste

saber ligado à superstição da diferença, da linguagem adâmica arcaica (Adão que dá nome aos animais), e de os passar a ver como unidades de força em movimento, num mundo que continuamente se move com eles, que se contamina incessantemente das suas perspectivas, ainda que estes não possam formar *um mundo*.

Não há um homem com um corpo animal, mas um homem com um corpo que pode devir todos os elementos heterogêneos da natureza. Vivo e espectral, numa relação temporal infinita e espacial, considerável e considerado, com todos os outros corpos viventes. Eu tenho dentro de mim, sempre, a vida vivente, e que a minha é uma perspectiva de corpo no vivente geral configurado pela união de todos os viventes. Neste sentido, a palavra do homem, seja onde for que ela aconteça, é o mundo que fala, é o mundo que se desperta na palavra, levando o seu murmúrio, e que se continua a transformar na palavra. É o mundo que *fala* através do homem, que se move, grita, uiva, nas mais diversas formas de vida que o contém.

Mas insistimos: é preciso entrar na perspectiva do *vivente*, na *sua* perspectiva como uma coisa e em que cada modo de existência possa deter o seu ponto de vista próprio. Esta operação é a antítese da fenomenologia, pois não opera pelo ponto de vista do fenómeno nem da redução. Mas trata de encontrar elementos impuros, microscópicos, que se abrem ao máximo das suas disposições de *força*, para entrarem em processos de diferenciação e preencherem os intervalos da visão. Pois trata-se de fazer ver o material e as *forças* dos movimentos que operam nele, de tornar visíveis, sob um trabalho do olhar, novas classes de seres opacos, até aos mais invisíveis, os que são não-revelados para o lugar da visão.

A intenção inicial destas notas era verificar as possibilidades de uma leitura do dispositivo *teatro* e do processo criativo do intérprete à luz das noções de aturdimento e de abertura sem revelação. Tentar,

pois, perceber em que medida estes termos podem desvendar aspectos que colaborem do dispositivo *teatro* e também, no mesmo gesto, ir ao encontro da sua potência muda. À partida, o termo aturdimiento parece abrir a possibilidade de uma reflexão que se pode desenvolver numa área situada à sombra dos discursos que associam o trabalho sobre a presença a uma certa prática performativa do devir consciente, ou que exploram o dispositivo teatral enquanto dispositivo de comunicação, alicerçado na voz como Mimese. A *mimesis* imita a acção e só a *kinesis* a incorpora e lhe dá o lugar da não revelação, como lugar da experiência de uma perda. E parece existir uma abertura no limite da não-revelação, em que o homem parece surgir, mas já aturdido, nesse *tédio profundo* do animal, “que experiencia um abrir-se para um mundo que, por algum motivo, parece ter perdido o significado, a relevância, ou, mais precisamente, parece ter-se fechado à nossa abertura, nada tendo a oferecer” (Ferreira 2011, 211).

Em tom de conclusão, o animal está *fora* de todo o conflito entre revelação e não-revelação; entre ocultamento e desvelamento. A compreensão do mundo humano é possível por meio da experiência de um fechamento extremo, que parte do que Heidegger nomeia como *tédio profundo* do humano. E o aturdimiento do animal é uma abertura mais intensa e arrebatadora que qualquer experiência humana.

Referências

Agamben, G. (2013). *A Potência do Pensamento*. Lisboa: Relógio D'Água.

----- (2011). *O Aberto: o homem e o animal*. Trad. André Dias, Ana Bigotte Vieira. Lisboa: Edições 70.

Artaud, A. (2006). *O Teatro e o Seu Duplo*. Trad. Fiama Brandão. Lisboa: Fenda.

Castellucci, R. (2000). "The Animal Being on Stage", *Performance Research*, 5:2, 23-28, DOI: 10.1080/13528165.2000.10871727

----- (2013). *Questions of Practice: Theater Artist Romeo Castellucci On His Re-relationship To Audiences*. Conversation with Carlos Basualdo, curator at the Philadelphia Museum of Art. Filmed at The Pew Center for Arts & Heritage on September 13. Aces-so: 3 de Março de 2019.

Disponível em: <https://www.pewcenterarts.org/post/questions-practice-theater-artist-romeo-castellucci-his-relationship-audiences>

De Marinis, M. (2006). *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*. Roma: Bulzoni.

Fernandes, S., Guinsburg, J. (2006). *Linguagem e vida – Antonin Artaud*. Trad. J. Guinsburg; Silvia Fernandes; Regina Rocha; Maria Pereira.

Org. Jac Guinsburg; Sílvia Fernandes Telesi; Antônio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva.

Ferreira, J. (2011). "Heidegger, Agamben e o animal". *Revista Tempo Social*. vol.23; nº.1: 199-221. São Paulo: USP.

"Fonia" in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019.

Gibson, J. (1966). *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Oxford, England: Houghton Mifflin.

Gil, J. (2018). *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio d'Água.

Heidegger, M. (1984). *Gesamtausgabe, XXIX-XXX: Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt - Endlichkeit - Einsamkeit, Klostermann, Frankfurt*

a. M. (trad. it. I concetti fondamentali della metafisica. Mondo - Finitezza - Solitudine, Il Melangolo, Genova 1999) [«Os conceitos fundamentais da metafísica. Mundo - Finitude - Solidão. (Semestre de Inverno 1929/30)»].

Lapoujad, D. (2017). *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições.

Noferi, A. (1985). “Le figure della voce”. In *Foné La voce e la traccia*. Florença: La casa Usher, 131-141.

Pelbart, P. P. (1989). *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura – Loucura e Desrazão*. São Paulo: Brasiliense.

----- (2013). *O avesso do niilismo – cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições.

Tavares, G. M. (2019). “Ser humano é a nossa mão tremer”. Entrevista revista Expresso.

[Disponível em: <https://vidaextra.expresso.pt/artes/2019-04-07-Entrevista-a-Goncalo-M.-Tavares-Ser-humano-e-a-nossa-mao-tremer>] Acesso: 7 abril 2019.

Uexküll, J. v.; Kriszat, G. (1956). *Streifzüge durch Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten. Bedeutungstehre, Rowohlt, Hamburg* (1a ed. 1934; trad. it. Ambiente e comportamento, Il Saggiatore, Milão, 1967) [Dos animais e dos homens: digressões pelos seus próprios mundos, trad. port. Alberto Candeias e Aníbal Garcia Pereira, Livros do Brasil, Lisboa, 1983].

Vygotskij, L. S.; Lurija, A. (1987). *La scimmia, l'uomo primitivo, il bambino*. Florença: Giunti.



UMA
ETERNIDADE
EM
MOVIMENTO

The text is written in large, bold, green and red letters. To the left of the word "UMA" are several curved lines. To the right of "MOVIMENTO" are several concentric, semi-circular lines.

