

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUCSP

Paulo Carneiro Maia

Criação e Corpo Sem Órgãos

MESTRADO EM FILOSOFIA

São Paulo/SP
2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUCSP

Paulo Carneiro Maia

Criação e Corpo Sem Órgãos

MESTRADO EM FILOSOFIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia, sob a orientação do Prof. Dr. Peter Pál Pelbart.

São Paulo/SP
2018

Banca Examinadora

Prof. Dr. Peter Pál Pelbart (Orientador)

Suplentes:

Agradeço ao apoio do CNPq. Processo nº 153227/2016-8

AGRADECIMENTOS

Peter Pál Pelbart, Salma Tannus Muchail, Celso Favaretto, Sandro Kobol Fornazari (Grupo de Estudos), Christine Greiner, Cassiano Sydow Quilici, Ana Godoy, Filipe Ferreira, Annita Costa Malufe, Francisco Freitas, Marina Monteiro, Azael Rodrigues (em memória), Dinho Gonçalves, Haydee Alexandre, Fernando Biava, Thalita Leal, Alexandre Mate, Vivian Karnick Nahas, Vivian Catarina, Clara Carvalho, Eduardo Tolentino, Aurora Fornoni Bernardini, Arlete Cavaliere, Noé Policarpo, QG Produções Culturais, MOOB Produções Culturais (Catherin Rodriguez), André Fontes, Yara Lima, Ana Carolina Souza, Giorge de Santi, Luiz Fuganti, ECLA, Renata Viacava, Companhia D'Alma (Sandra Corveloni e Angela Fernandes), Exu do Raul, Cristiano Terra, Ricardo Fabbrini, Jeanne Marie Gagnebin, Yolanda Gloria Gamboa Muñoz, Cíntia Vieira da Silva, Presidenta Bar & Espaço Cultural (Márcia Chiochetti e Camila Possolo), Luciano Corta Ruas (Equipe Estúdio Lâmina), Teatro & Bar Cemitério de Automóveis, Diogo Rios, Valentin Teplyakov, Ilka Marinho Zanotto, Casa Amarela Quilombo Afroguarany (Wanessa Sabbath), Rodrigo Vaz, Marina Franco, Lapeju Bar, Joana Camelier, Nana Oliveira, Talita Olivieri, Fernando Poli, Fernando Rocha, Isabella Mazzeo, Débora Aoni, MMR Studio (Julio Pazinato), INCA Aromas (Susana Longuini), Noise Box Store, Márcio Gabriel e Ateliê Editorial (Senise Fonzi). Grato!

MAIA, P. **Criação e Corpo Sem Órgãos**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2018.

RESUMO

O trabalho a seguir gira em torno da noção de Corpo Sem Órgãos tal como aparece em Artaud e é retomada por Deleuze, Guattari e Uno. Ao percorrer distintos planos propostos por esses autores (linguagem, multiplicidade, desejo, corpo, teatro, gênese, etc.), aparece sua dimensão transversal e a variação conceitual que lhe é própria. Ao final, uma experimentação cênica dá a ver uma das implicações possíveis no campo do teatro.

Palavras-chave: Corpo sem órgãos. Plano de consistência. Atletismos afetivos. Liberação. Subjetividade.

MAIA, P. **Creation and Body Without Organs**. 2018. Dissertation (Master in Philosophy) - Pontifical Catholic University, São Paulo, 2018.

ABSTRACT

The following work revolves around the notion of Body Without Organs as it appears in Artaud and is taken up by Deleuze, Guattari and Uno. Going through different plans proposed by these authors (language, multiplicity, desire, body, theater, genesis, etc.), appears its transversal dimension and the conceptual variation that is its own. In the end, a scenic experimentation gives one of the possible implications in the field of theater.

Keywords: Body without organs. Subjectivity. Consistency Plan. Affective Athletics. Liberation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
LINGUAGEM E PENSAMENTO	10
SUBJETIVIDADE	15
MULTIPLICIDADE E RIZOMA	19
MEMÓRIA, CONSCIÊNCIA E ESQUECIMENTO	24
DESEJO E DESEJO IMANENTE	28
CORPO E VULNERABILIDADE	33
ARTAUD – TEATRO	37
PLANO DE CONSISTÊNCIA, CAOS E JUÍZO	46
SOBRE “A GÊNESE DE UM CORPO DESCONHECIDO”	55
ANEXO - SOBRE TCHÉKHOV	74
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

O que é um *corpo sem órgãos*¹ (CsO)? Ou, muito mais importante que isso, como criar um para si mesmo? A expressão, apresentada ao público pelo escritor francês Antonin Artaud, foi longamente utilizada por Gilles Deleuze, Félix Guattari e Kuniichi Uno. Através destas linhas interpretativas e junto da poética artaudiana, busca-se aqui perceber o incessante combate entre organismos e corpos sem órgãos expresso em diferentes dimensões da existência humana e inumana. O conflito é permanente: não há resolução nem término. A tentativa de explicar o conceito para quem lê apresenta limitações, pois um CsO é tanto alheio e indiferente como rebelde as demandas conceituais impostas pela opressão do sentido. O caos da vida sem órgãos é grito livre de corpos singulares – que são permanentemente atacados pelos juízos da norma. Da palavra ao teatro, do pensamento à vida, da multiplicidade acêntrica à imagem viva, da subjetividade consciente ao esquecimento ativo, do desejo imanente à vulnerabilidade do corpo, do caos ao plano de consistência, do organismo filosófico ao corpo sem órgãos, das formas à criação infinita - até a interpretação teatral e a noção de um corpo rítmico no anexo sobre Tchékhov – a expressão de Artaud segue absolutamente impossibilitada de suprimir-se aos organismos e/ou aos seus órgãos. No ano de sua morte, alerta: “Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado de seus automatismos e devolvido a sua verdadeira liberdade.”²

¹ ARTAUD, A. *Para por fim ao juízo de Deus* apud DELEUZE, GUATTARI. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 09.

² Trecho extraído da emissão radiofônica de Artaud, *Para por fim ao juízo de Deus*, apud QUILICI, C. *Antonin Artaud, Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, p. 200.

LINGUAGEM E PENSAMENTO

A linguagem torna-se um organismo sempre que cristaliza e resseca as possibilidades de sentido, encerrando numa palavra ou numa construção gramatical as diversas expressões emocionais, psíquicas e espirituais que alguém gostaria de comunicar escrevendo, pensando, falando, para si ou para outras pessoas. A guerra de Artaud contra a linguagem não teve fim. Pois as palavras não são capazes de alcançar a experiência vivida ou almejada. Nas “Cartas sobre a Linguagem”, o escritor afirma: “Tenho por princípio que as palavras não pretendem dizer tudo [...] por causa de seu caráter determinado, fixado de uma vez para sempre, elas detém e paralisam o pensamento ao invés de permitir e favorecer seu desenvolvimento.”³ Mas essa guerra aconteceu através da própria linguagem, num combate insistente e incessante. Artaud debatia-se com a insuficiência da língua: “[...] digo então que a linguagem separada é um raio que fiz vir agora no fato humano de respirar, o qual meus golpes de lápis sobre o papel sancionam. E desde certo dia de outubro de 1939 nunca mais escrevi sem também desenhar.”⁴ Neste caso, escrever como se desenha é romper o organismo da linguagem que fixa palavras em sentidos estabelecidos. O desenho libertaria a palavra de sua clausura. A “linguagem separada”, à qual ele se refere, é sua distância em relação à carne e ao espírito humano. Essa separação é um terrível abismo na concepção de Artaud, uma desesperante impossibilidade em meio à existência. “[...] é preciso admitir que a palavra se ossificou, que as palavras, todas as palavras, se congelaram, se enfurnaram no seu significado, numa terminologia esquemática e restrita.”⁵ Um raio, tal qual a respiração, é a imagem do instante que poderia reunir as partes separadas. Para Artaud, este raio pode ser a ação teatral. O escândalo aqui é haver qualquer separação ou hierarquia entre espírito, mente e o corpo. É necessário, portanto, aproximar as coisas, interrogar se estão de fato separadas e provocar a diminuição do abismo entre elas. São os *atletismos afetivos*, rituais teatrais para o desenvolvimento

³ ARTAUD, A. Cartas sobre a Linguagem. In: *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 130.

⁴ ARTAUD, A. apud KIFFER, A. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016, p. 51.

⁵ ARTAUD, A. Cartas sobre a Linguagem. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 138.

espiritual através da fisiologia. Neles, a respiração penetra nos sentimentos pois aqui a alma é afetiva e compreendida como matéria fluídica. Este esforço tem como fundamento uma vida na qual pensamento, corpo, consciência e espírito possam não ser mais quatro termos distintos que alguma estranha elaboração humana nomeou e classificou. Ora, isso é muito inusitado para nós, uma vez que não vivemos dessa maneira. Acreditamos que a consciência decide para o corpo, o qual, por sua vez, obedece, incorrendo em erro caso não o faça. Mas e se essa classificação não existisse, ou melhor, fosse apenas um hábito cultural? E se a relação entre pensamento e corpo fosse outra? E se o modo dessa relação fosse tal qual a linguagem, uma mera convenção que forma “[...] as paredes da prisão epistemológica [...]”⁶ na qual os seres humanos persistissem em acreditar e, através dela, viver? Qualquer dualidade é tipicamente compreendida como possuidora de polos que se pressupõe recíprocos e mutuamente necessários. Assim, eles estariam presentes em qualquer fenômeno, afirma Viveiros de Castro. Desse modo, “é necessário desfazer os dualismos porque, antes de mais nada, eles *realmente* foram feitos. E é possível desfazê-los pela mesma razão, porque eles foram *feitos* realmente; [...]”.⁷ Ora, se essas concepções existem, é porque foram criadas, e por esse mesmo motivo podem ser desfeitas ou recriadas. Todas as pessoas pensam e agem, mas parece haver algum tipo de hierarquia entre as partes, uma estranha obediência estabelecida ao longo do tempo. Porque não é o corpo o primeiro a dar os alertas daquilo que compreendemos e aceitamos como existente e verdadeiro? “[...] Artaud dá um giro [...]; a verdade nua é a verdade que é totalmente material. Artaud define o teatro como um lugar onde as facetas obscuras do ‘espírito’ são reveladas numa ‘projeção real, material’.”⁸ Pode-se dizer que temos um comportamento cultural há muito incrustado em nós que prioriza os horizontes e perspectivas do raciocínio e da consciência nas interpretações e percepções pelas quais julgamos a existência. No entanto, a categorização faz sentido? Torna nossas vidas melhores? Ou torna nossa existência mais submissa, fraca e num certo sentido organizada, ordenada, pretensamente previsível? O teatro para Artaud restauraria e unificaria tais

⁶ VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify; n-1 edições, 2015, p. 114.

⁷ Ibidem, p. 126.

⁸ SONTAG, S. *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1973, p. 32.

‘partes’, criando “[...] uma arena alquímica que operasse na carne tanto quanto no espírito.”⁹ Esse tipo de experiência busca ganhar algo a mais para um indivíduo, alcançando seu cotidiano, assim como uma operação alquímica é capaz de transmutar a matéria. Mas, para isso, o grau de realidade da experiência não pode ser imitativo ou representativo. Precisar-se-á, ao contrário, relacionar-se diretamente com a existência do sujeito, de modo integral. É nesse aspecto que a experiência teatral artaudiana é ritualística, pois envolve todos os níveis do humano: sociais, biológicos, espirituais, físicos, psicológicos e políticos. O ritual traria consigo a possibilidade radical da transmutação, tão almejada pelo escritor. A experiência é metafísica pois traz “[...] em si tanto sua finalidade quanto sua realidade.”¹⁰ Rompe-se, portanto, outra distinção tradicional, entre intenção e execução ou objeto. Abre-se caminho para um heterogêneo indiscernível que não é coordenado por nenhuma instância mais central e privilegiada. O ser é rústico: “A metafísica é fazer o meta, por alguma coisa a mais na rusticidade do seu ser, e não elevar-se até as grandes ideias conceituais universais que fazem perder a física e deixam apenas o meta sem nada.”¹¹ A experiência ritualística é sagrada e fisiológica ao mesmo tempo, conectando a matéria ao não manifesto, através do corpo. Magia primitiva e ciência poética fundem-se nos atletismos afetivos. Para Artaud, a alma é um novelo físico vibratório e por isso pode ser desenvolvida. Ela também é afetiva, de tal modo que pode ser alcançada empiricamente. O instinto do atleta afetivo adensa sua alma penetrando nos sentimentos tanto quanto os faz durar e existir.

Falamos acima da linguagem como organismo, quando esta se caracteriza não pela sua plena expressividade, mas pela contenção e aprisionamento das possibilidades de sentido. Assim, no caso da linguagem, seu corpo sem órgãos emerge quando consegue quebrar os sentidos comuns da língua, apresentando novos. Ora, se a linguagem é a convenção que, mediante as palavras, gera comunicação, o CsO da linguagem questiona seu alcance e suficiência. Não basta inventar palavras, mas aproximar a linguagem do caos que é o nascimento do pensamento. Artaud falava repetidas vezes

⁹ Ibidem, p. 48.

¹⁰ ARTAUD, A. O Teatro Alquímico. In: *O Teatro e seu Duplo*, op.cit., p. 49.

¹¹ ARTAUD, A. OC XIV, 177 apud ARANTES, U. *Artaud: teatro e cultura*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1988, p. 110.

sobre a impossibilidade de pensar que constituía o pensamento, pois sempre que a linguagem-organismo chega, o impulso reflexivo é destituído de seu vigor. O movimento indomável do pensamento, rebelde às interpretações, perde vitalidade quando é domado pela linguagem, uma vez que esta o enclausura para fins sociais.

Se a linguagem falada existe, ela deve ser apenas um meio de retomada [...] O gesto é sua matéria e sua cabeça; [...] Ele parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formada. Mas, encontrando na linguagem um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo. [...] Mergulha na necessidade. Refaz poeticamente o trajeto que levou à criação da linguagem. Mas com uma consciência multiplicada dos mundos revolvidos [...] traz novamente à luz as relações incluídas e fixadas nas estratificações da sílaba humana [...]¹²

O trajeto do qual fala Artaud é entre a linguagem falada e a necessidade do gesto criativo. A ação tem um ponto de partida ou um surgimento espontâneo que advém da necessidade da palavra e não da sua forma final. Através do gesto que refaz o percurso as “[...] relações incluídas e fixadas nas estratificações da sílaba [...]” ressurgem revolvidas através de uma consciência poética. Isso ocorre pois ao alcançar a palavra, depara-se com todas as suas limitações e insuficiências. Assim, volta a buscar inspiração num ponto silencioso “[...] mais recôndito e mais recuado do pensamento.”¹³ Mas o homem civilizado está tão impregnado deste regime de sentidos, signos e representações estabelecido que parece quase incapaz de se comportar diferentemente. Vivemos numa espécie de modo que interpreta e significa permanentemente. Artaud rejeita esse regime: “[...] um civilizado culto é um homem informado sobre sistemas e que pensa em sistemas, em formas, em signos, em representações. É um monstro [...] uma infecção do humano.”¹⁴ Nas palavras de Artaud, “Isto quer dizer que o cérebro deve cair [...]”¹⁵, ou seja, deve-se abandonar esse modo doentio e infeccioso de representar, julgar e sistematizar a realidade, o conhecimento e a vida. Nesse momento, não há representação, pois “[...] não há pontos de vista sobre as coisas; as coisas e os

¹² ARTAUD, A. Cartas sobre a Linguagem. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 127/129.

¹³ Ibidem, p. 128.

¹⁴ ARTAUD, A. O Teatro e a Cultura. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 3.

¹⁵ ARTAUD, A. apud KIFFER, A. *Antonin Artaud*, op. cit., p. 238.

seres é que são os pontos de vista.”¹⁶ Outra vez o corpo sem órgãos da linguagem surge como liberação da expressividade e aproximação do ponto no qual nasce o pensamento.

E assim fazendo reivindico o direito de quebrar com o sentido usual da linguagem, romper de uma vez por todas a armadura, explodir a carcaça, voltar, enfim, às origens etimológicas da língua [...] ¹⁷

Não é possível crer, com Artaud, que o pensamento seja da ordem do significado estabelecido. Pensar é outra coisa, e por mais que façamos uso da linguagem e do sentido comum que a acompanha, trata-se “apenas” de um uso que visa a vida em sociedade e a segurança. Mas este uso não é suficiente para os desígnios de um corpo sem órgãos; este força o ato de pensar para outros lugares possíveis, mas menos no sentido de uma permanente apologia da novidade, ou seja, como se houvesse uma imposição de ter que fazer ou revelar algo novo a qualquer custo, e mais naquele de forçar um embate, este sim perpétuo, contra a fixidez do sentido aliado à linguagem. O escritor deseja “[...] um silêncio em que possamos ouvir melhor a vida [...]”¹⁸, ou seja, suas vibrações e palpitações pretensamente ressecadas pela palavra.

¹⁶ VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Canibais*, op. cit., p. 117.

¹⁷ ARTAUD, A. apud KIFFER, A. *Antonin Artaud*, op. cit., p. 58.

¹⁸ ARTAUD, A. Cartas sobre a Linguagem. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 139.

SUBJETIVIDADE

Um indivíduo vive como um organismo quando sua personalidade ou modo de ser se encontra enclausurada em si mesma, terminada, encerrada em seus próprios limites, de modo que tal pessoa – pretensamente – “é isso ou aquilo” e nada mais, e não outra coisa. Por mais flexível e adaptável que seja um organismo, nele um corpo perde vitalidade e sofre com o cancelamento ou a apropriação das suas singularidades. Diz-se apropriação, pois há captura social de forças originárias que, nesse caso, acabam por persistir pouco ou menos naquilo que são ou se multiplicam a partir de si mesmas – em suas próprias reverberações. Muitas vezes são descaracterizadas, perdendo ou sofrendo diminuição da sua originalidade vital. É o que Artaud chamará de *automatismos* socialmente desenvolvidos e biologicamente arraigados. Assim, um corpo sem órgãos é sempre uma batalha numa guerra. Pois ele possui um senso de vitalidade que não cessa de se relacionar de modo conflituoso com a aparente cristalização do organismo. A subjetividade, portanto, também pode se transformar num organismo que oprime a vida na sociedade, caso de uma identidade estabelecida com contornos definidos. A pessoa diz ser “isto” e não “aquilo outro”. Identifica, para si, sua personalidade, e nela investe sua vida. O corpo sem órgãos de uma subjetividade provoca uma fissura, uma fenda nesta concepção daquilo que o *eu* acredita ser e deixar de ser. Quando isso acontece, abrem-se novos espaços na existência subjetiva. Não se trata aqui de elogiar a total dissolução de uma identidade transformando-a em nada ou em qualquer outra coisa. Deleuze e Guattari são claros nesse aspecto. Buscar um corpo sem órgãos não tem a ver com o total desfazimento em direção ao vazio, ao corpo de nada ou à morte total. No entanto, é importante atentar para quais esvaziamentos e dissoluções importam nesse processo. Pois não se trata de manter-se a mesma pessoa, mas de desfazer aspectos que estão colados em nossa subjetividade por conta de diversos processos históricos e sociais. São rastros de processos sociais inevitáveis, independentemente de serem desejados ou não. Eles colam no corpo, no pensamento, na consciência, no inconsciente, no desejo... “A significância cola na alma assim

como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se.”¹⁹ Mas, por vezes, nosso desejo mais vital quer vê-los ir embora. A realidade como “[...] matéria intensa [...]”²⁰ é um critério importante num CsO, pois este é uma grandeza mais intensiva que outros aspectos da realidade subjetiva formada por tantas coações e influências sociais e históricas. Aí se inicia a batalha: o CsO já espera por você, ao mesmo tempo em que precisa ser criado. É “[...] uma experimentação inevitável [...]”²¹ que distingue vida e morte, vitalidade e controle. Eis a necessidade da experimentação, pois não parece suportável viver determinado por tantas circunstâncias externas e não fazer algo pela construção criativa de si mesmo, pela descoberta das nossas singularidades, da qual um CsO pode se tornar aliado. Regina Schopke descreve com clareza essa dinâmica tanto necessária como arriscada:

Em todo caso, é preciso que se entenda que uma desconstrução demasiado grosseira e imprudente arrebatada o corpo e o faz ser tragado por linhas e conexões que o destroem. [...] Trata-se antes de desfazer-se da ordem humana no corpo para encontrar nossas próprias zonas de intensidade [...]. Quanto aos que não tem limites, os que não podem senão se entregar à uma desconstrução desesperada, estes nunca se constituirão plenamente. Não é por outra razão que toda linha de fuga, que, em princípio, é uma linha de vida possível, pode se transformar rapidamente em linha de morte. Sabemos que isso pode soar moral, mas não é de moral que falamos. Estamos falando aqui de fisiologia, de política e de potência de vida. [...] Não se trata, então, de uma destruição da ordem simplesmente; trata-se muito mais de se chegar ao próprio cerne da produção do corpo, para então rearranjá-lo em novas conexões e agenciamentos. É isso que significa a produção de si mesmo.²²

A vida humana em sociedade é a história da repressão e da castração, da canalização de toda existência para fins sociais, profissionais e de sobrevivência. Tais repressões se encontram em todas as esferas da existência: no corpo humano, no pensamento, na afetividade e no desejo; nas relações sociais e profissionais; no cotidiano, nas instituições, nas famílias e

¹⁹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 22.

²⁰ Ibidem, p. 13.

²¹ Ibidem, p. 22.

²² SCHOPKE, R. Corpo sem órgãos e produção da singularidade. *Aurora*, São Paulo, v. 26, n. 46, jan./abr. 2017, p. 264-265.

nas amizades. O corpo sem órgãos é a possibilidade de revolta em relação às várias opressões, a emergência de práticas singulares que lutam contra as diversas tentativas de normatizar moralmente a vida.

Os ensinamentos do feiticeiro Dom Juan narrados por Carlos Castaneda em “Viagem a Ixtlan”²³ mostram como a concepção habitual e próxima de mundo e individualidade é tão somente uma descrição que nos é socialmente inculcada desde o nosso nascimento biológico. A realidade da vida diária é um conjunto de “[...] interpretações perceptíveis [...]”²⁴ partilhadas em comum de acordo com os aprendizados específicos de cada tipo de sociedade e civilização. Deter esse fluxo ininterrupto de percepções é aquilo a que Dom Juan chama de “parar o mundo”²⁵. Partindo dessa perspectiva, afirma não possuir mais uma história pessoal pois num dado momento sentiu não haver mais necessidade de manter-se preso a ela. O fato de apagá-la o livra dos pensamentos alheios. Para Dom Juan, “as pessoas não se dão conta de que podemos cortar qualquer coisa de nossas vidas, a qualquer momento, assim. – Estalou os dedos.”²⁶ O conhecimento que as pessoas possuem umas das outras gera considerações e pensamentos sobre elas. Assim, esses fios de informação, entre amizades de longa data, por exemplo, carecem daquela liberdade de ser desconhecido. Relacionar-se com as pessoas e com as coisas como se fossem já sabidas faz com que elas se tornem muito certas e reais, de modo tal que é possível fiar-se nelas, ou em si mesmo. Ora, o feiticeiro interroga: “Como posso saber o que sou, quando sou tudo isso?”²⁷ Dom Juan recomenda que Castaneda comece “[...] a se apagar.” “Ninguém sabe quem sou nem o que faço. Nem mesmo eu”²⁸, ele afirma. Ou seja, também “sou” insondável inclusive para mim; e o mundo é misterioso. Assim é mais emocionante e faz com que permaneçamos sempre alertas e atentos, pois não vivemos como se soubéssemos de tudo. Outro empecilho a ser abandonado é a concepção pessoal de importância própria, o fato de levar-se por demais a sério, o senso convencido em torno de si mesmo. Para Dom Juan, são

²³ CASTANEDA, C. *Viagem a Ixtlan*. Rio de Janeiro: Record, 1972.

²⁴ Ibidem, p. 8.

²⁵ Ibidem, p. 12.

²⁶ Ibidem, p. 23.

²⁷ Ibidem, p. 29.

²⁸ Ibidem, p.29.

mesquinhas de pessoas “[...] que vivem suas vidas como se a morte nunca os viesse tocar.”²⁹ Vivendo assim, acreditam poder anular ou se arrepender de decisões. No entanto não há tempo para dúvidas ou remorsos desse tipo, pois a morte permanece no enalço. Como então dar-se tanta importância? O feiticeiro afirma ser necessário possuir o propósito inflexível de um caçador, de modo que muita pouca coisa é deixada ao acaso. “Mostrar-se e esquivar-se no momento exato. [...] tornar-se propositadamente disponível e não disponível [...]”³⁰ é um segredo para tornar-se inacessível. Sentir-se forçado a “[...] explicar tudo a todo mundo [...]”³¹ bem como “preocupar-se é tornar-se acessível [...]”³² A relação de um caçador com seu mundo é tanto de intimidade como de inacessibilidade. A consciência da ausência de tempo confere poder e dinamismo aos atos da caça. Trata-se de uma disposição que exige tanto controle e cálculo como entrega e abandono, pois um caçador não está vulnerável “[...] como uma folha a mercê do vento. Ninguém pode empurrá-lo.”³³ Assim sobrevive sem ser obrigado a agir contra si. É este seu poder, ou melhor, assim um caçador faz crescer seu poder pessoal.

A subjetividade transforma-se conforme as forças imprevisíveis e assombrosas que, no caso do poder, tanto comanda as pessoas como obedece a elas. Nesta revolução, cada ato é como a batalha final e, portanto, merece avaliação e respeito. Naturalmente, o último ato é o melhor que se pode oferecer. Viver assim é melhor e mais vantajoso, afirma Dom Juan.

²⁹ CASTANEDA, C. *Viagem a Ixtlan*, op. cit., p. 74.

³⁰ Ibidem, p. 74.

³¹ Ibidem, p. 31.

³² Ibidem, p. 78.

³³ Ibidem, p. 121.

MULTIPLICIDADE E RIZOMA

Corremos o risco de perceber no CsO e no organismo outra oposição dualista que nos cansaria conceitual e filosoficamente? Mas como isso poderia ser, já que sua interpenetração não cessa? Ou seja, se o corpo sem órgãos “[...] não para de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera?”.³⁴ Na verdade, a noção de multiplicidade intensiva e singular irá destronar ontologicamente os dualismos tradicionais. Estes também podem ser vistos como um organismo filosófico, um modo de ordenar tanto o pensamento quanto a vida em sistemas supostamente acabados e completos, teoricamente capazes de abarcar as experiências no interior das partes de um dualismo. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, em seu texto “Uma Anti-Sociologia das Multiplicidades”, apresenta a seguinte reflexão sobre a noção de multiplicidade a partir de Gilles Deleuze:

[...] a ideia de multiplicidade é o fruto de uma decisão inaugural de natureza antiessencialista e antitaxionomista [...] Ela é o instrumento principal de um ‘prodigioso esforço’ para pensar o pensamento como uma atividade outra que a de reconhecer, classificar e julgar, e para determinar o que há a pensar como singularidade intensiva antes que como substância ou sujeito. [...] A imbricação dos conceitos de multiplicidade, implicação e intensidade é, como se sabe, um ponto longamente elaborado por Deleuze [...] ‘a implicação é o movimento lógico fundamental da filosofia de Deleuze.’³⁵

Um dualismo tradicional é a relação ou diferenciação entre unidade e multiplicidade, masculino e feminino, cheio e vazio, verdade e falsidade, certo e errado, vida e morte, etc. No entanto, diferente de algo ser múltiplo, ou seja, algo possuir a multiplicidade como atributo, como, por exemplo, “Isto é múltiplo, aquilo é múltiplo, nós somos múltiplos” –, a multiplicidade, se concebida lógica e ontologicamente, cancela o pivô constituído por qualquer noção de unidade, raiz e hierarquia. A experiência, a deflagração dos eventos é bem diversa quando não há remissão permanente e necessária à raiz originária de qualquer

³⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 23.

³⁵ VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Canibais*, op. cit., p. 115-116.

coisa. Ao contrário, a unidade é justamente subtraída, retirada, como assinala a fórmula $n-1$. O um é tanto uma totalização generalizada quanto um sujeito, uma sociedade, a história, a moral etc., que também são organismos unitários do pensamento, códigos estabelecidos. Na constituição do múltiplo, é preciso “subtrair o único”, “escrever a $n-1$ ” :

Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. [...] É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões que se dispõe, sempre $n-1$, (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele.). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas.³⁶

Mesmo assim, a multiplicidade existe antes de ser constituída, pois qualquer existência é essencialmente múltipla. As noções de estrutura profunda gerativa e eixo, raiz ou pivô ordenador e originário são estranhas a este movimento, pois a multiplicidade daquilo que Deleuze chamou de *rizoma* opera como erva-daninha subterrânea, para usar a imagem do filósofo, não possuindo algo que funcione como suporte principal. Partir de um suporte, ir ao seu encontro ou operar através dele, permanecer em torno de um eixo fixo configurador nada tem a ver com o modo do múltiplo. Ou seja, a origem, destino ou estrutura de um pivô cancelaria o movimento do rizoma, caso este encontrasse no pivô um centro, alternativa que não corresponde às características rizomáticas. O pensamento é um exemplo de rizoma próximo ao humano. Convivemos incessantemente com sua incerteza rizomática bem como as tentativas arborescentes de identificar e significar esse fluxo – ou seja, buscando raízes, origens e unidades anteriores aos galhos nascidos e ramificados daí e dependentes, portanto, de uma origem. Nesse caso, os galhos seriam a imagem do pensamento enquanto fluxo psíquico ou mental.

O pensamento não é arborescente e o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada. [...] não assegura uma conexão dos neurônios num tecido contínuo. A

³⁶ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 21.

descontinuidade das células, [...] o funcionamento das sinapses, a existência de microfendas sinápticas, o salto de cada mensagem por cima destas fendas fazem do cérebro uma multiplicidade que, no seu plano de consistência ou em sua articulação, banha todo um sistema probalístico incerto, uncertain nervous system.³⁷

Mas não fugimos das dualidades, mesmo que ambivalentes. Rizoma e raiz, corpo sem órgãos e organismos... É possível que o corpo sem órgãos necessite do organismo para se proteger do próprio descontrole, como as razões de subjetividade e significância das quais falavam Deleuze e Guattari, a fim de não soçobrar e desfazer-se, sem desenvolver, assim, seu plano de consistência – do qual falaremos mais adiante. No entanto, o organismo não era justamente o inimigo do corpo sem órgãos? Trata-se aqui de um inimigo necessário?

Existem nós de arborescência nos rizomas, empuxos rizomáticos nas raízes. [...] Há deformações anárquicas no sistema transcendente das árvores; [...] Invocamos um dualismo para recusar um outro. [...] É necessário cada vez corretores cerebrais que desfaçam os dualismos que não quisemos fazer e pelos quais passamos. [...] o inimigo necessário, o móvel que não paramos de deslocar.³⁸

Ou seja, há aqui uma estratégia filosófica: usar os dualismos com os quais estamos habituados para subvertê-los. Isso porque não é fácil fugir deles, tamanha sua impregnação cultural em nós, que os produzimos. Na verdade, talvez não se trate de fugir deles, mas de explorá-los ao limite, até virarem outra coisa, e/ou fazer passar uma fuga liberadora, antes forças do que contornos. Chegar, por exemplo, ao limiar de uma raiz e expandir a partir daí uma multiplicidade. A noção praticada seria a de implosão, ou seja, quando algo explode a partir de seu interior e com seus próprios elementos. Ora, a raiz possui limites, ela se encontra presa à própria arborescência, à identificação unitária, ao retorno a um pivô. A dinâmica das experiências via aliança é alheia a hierarquia das descendências, que nos é mais habitual. As conexões ocorrem por implicação, de modo que as noções tradicionais de semelhança e identidade não funcionam como causas de nada. Aqui, a natureza das coisas é

³⁷ Ibidem, p. 32.

³⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, vol. 1, op. cit., p. 42.

justamente indiscernível, não há nenhum “[...] fundo invariável [...]” ou um “[...] centro de coordenadas privilegiadas [...]”³⁹ ao qual possa se referenciar. As multiplicidades variam e diferem de modo centrífugo e não circular, afastando-se permanentemente do centro. A mudança diferindo é o próprio fim de si mesma, é esta sua necessidade. Trata-se de um perspectivismo divergente que compõe e caracteriza qualquer existência múltipla, “[...] a diferença na prática.”⁴⁰ Aliança aqui é da ordem da epidemia, do roubo e do contágio – e não da filiação sociável, da troca ou do altruísmo. Estamos no ambiente caótico e físico da captura instantânea, da “[...] simbiose, conexão transversal entre heterogêneos.”⁴¹ Mas vejamos na citação a seguir como Deleuze e Guattari tratam essa questão no caso da personalização do indivíduo:

[...] o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade.⁴²

Nesta passagem, a individualidade, ou o “verdadeiro nome próprio”, emerge através da despersonalização severa. É justamente quando um organismo subjetivo, ou seja, quando uma noção encerrada de indivíduo – pivô unitário – se abre às multiplicidades que pode surgir um elemento mais real capaz de designar esse indivíduo. Ora, sabemos que

Não existe enunciado individual, mas agenciamentos maquínicos produtores de enunciados. [...] Cada um de nós é envolvido num tal agenciamento, reproduz o enunciado quando acredita falar em seu nome, ou antes fala em seu nome quando produz o enunciado. [...] Não existe enunciado individual, nunca há.⁴³

A subjetividade compõe-se socialmente. Muitas vezes o indivíduo acredita falar por si mesmo ou em seu próprio nome, no entanto cada enunciado, aparentemente fruto de um pensamento apenas individual, carrega consigo

³⁹ VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Canibais*, op. cit., p. 122.

⁴⁰ Ibidem, p. 183.

⁴¹ Ibidem, p. 186.

⁴² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, vol. 1, op. cit., p. 66.

⁴³ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, vol. 1, op. cit., p. 64-65.

muitos agenciamentos sociais que fazem desse discurso uma imensa polifonia – como mistura de vozes externas – disfarçada de individualidade. Não é simples produzir um enunciado individual, e, conforme a citação acima, isto sequer existe. Um indivíduo jamais está isolado, mesmo quando sozinho. Portanto, todo enunciado é resultado e mistura da história pessoal e das condições sociais e biológicas, bem como da geografia e do tempo histórico no qual se vive e se viveu. Daí a importância de um corpo sem órgãos do discurso, que poderá livrar-se de referências e memórias e provocar um discurso ausente de premissas fixas e modelos. Poder pensar, fazer com que o pensamento possa nascer, como tantas vezes Artaud demandou aos gritos. É preciso voltar ao escritor e ao seu “centro frágil e turbulento”⁴⁴ que constitui a reciclagem geral do pensamento, da linguagem, do corpo e da vida. Esta ausência de premissas e modelos não implica dissolver-se no nada, no vazio, mas em constituir e dar consistência às singularidades livres e pré-individuais, ou seja, forças anteriores à constituição das individualidades. Para tanto, é preciso um jogo permanente entre destruição e construção criativa: desfazer moldes e criar caminhos, abandonar conceitos estabelecidos, unidades prévias e criar um corpo sem órgãos. Daí também a luta de Artaud contra sua biografia biológica: “Não sou Antonin Artaud, não nasci em Marselha em 4 de setembro de 1896, não nasci jamais, o corpo de Antonin Artaud vivo é somente uma caricatura de mim [...]”.⁴⁵ O escritor combate a representação da própria individualidade histórica – o nome próprio, a memória biográfica –, a qual chama “caricatura de mim”.

⁴⁴ ARTAUD, A. O Teatro e a Cultura, op. cit., p. 8.

⁴⁵ ARTAUD, A. apud MÈREDIEU, F. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 35.

MEMÓRIA, CONSCIÊNCIA E ESQUECIMENTO

O CsO também investe contra a memória e sua duração na consciência. Esquecemos daquilo que não lembramos, e lembramos daquilo que não esquecemos, numa variação sem fim. Entre memória e esquecimento, há uma permanente seletividade de acordo com inúmeros fatores pessoais, tanto aqueles desconhecidos, ocultos, ao acaso quanto os previsíveis ou mais comuns, que não causam surpresa. O CsO da memória é talvez sua ausência, ou seja, a impossibilidade de reter qualquer informação na lembrança consciente, pois nada se fixa para que possa ser lembrado, nada sofre armazenamento, o esquecimento é perpétuo. Assim, por um lado, o CsO não tem memória, não pode tê-la, pois a memória identifica, perpetua e carrega algo que aconteceu através da lembrança – enquanto o CsO não lembra, somente esquece. Por outro lado, sua relação com as lembranças pode ser caracterizada pela aleatoriedade e falta de sentido e conexão daquelas memórias que surgem feito um acaso incompreensível, transversalmente. A consciência identifica a lembrança no interior da história pessoal – não se trata de uma ficção – mas é incapaz de compreender qualquer origem ou conexão com o fio dos eventos mentais no contexto cotidiano da sua ocorrência, por mais oculta ou extravagante que possa ser a interpretação posterior acerca dessa lembrança. A memória é um dos principais elementos na constituição da existência subjetiva, ela é responsável pela formação e manutenção das identidades, pela afirmação do que foi feito e vivido, proporcionando ao sujeito a possibilidade de ser isto e não aquilo, além de crer conhecer a si. Memória e consciência são elementos supremos da categorização identitária da vida, e contra elas luta um anônimo corpo sem órgãos. No livro de Deleuze sobre Nietzsche, encontramos esta citação extraída de *Ecce Homo*, seguida de um comentário.

Não consegue desembaraçar-se de nada, não consegue rejeitar seja o que for. Tudo fere. Os homens e as coisas aproximam-se indiscretamente para demasiado próximo; todos os acontecimentos deixam marcas; a recordação é uma chaga

purulenta.⁴⁶ O homem do ressentimento é por si mesmo um ser doloroso: a esclerose e o endurecimento da sua consciência, a rapidez com a qual qualquer excitação se condensa e se congela nele, o peso das marcas que o invadem são tantos outros sofrimentos cruéis. E mais profundamente a memória das marcas é odiosa em si mesma por si mesma. É venenosa e depreciativa [...].⁴⁷

A memória marca a consciência, condensa e congela os eventos no sujeito, o qual se torna permanentemente preso a ela. O que poderia ser encarado como história e subjetividade é visto aqui como prisão, enclausuramento, dureza, marca. Todavia, ao corpo sem órgãos não aderem marcas. Sua característica é justamente não se fixar em marcas e formas, mas livrar-se delas. Trata-se de uma libertação, em que memória, história e consciência são inimizadas constantes, pois constituem organismos que não cessam de querer se impor e se cristalizar. “O que caracteriza o homem do ressentimento é a invasão da consciência pelas marcas mnêmicas, a entrada da memória na própria consciência.”⁴⁸, pois a consciência é formada em grande medida pela memória, pelo preenchimento desta naquela. O organismo consciência-memória também é uma inimizada para o CsO. O esquecimento é a saída necessária para uma melhor saúde, caso contrário a consciência estaria sempre atolada pela memória, repleta e saturada de modo insuportável, e ressentida. Assim como a memória, as noções de promessa, confiabilidade e responsabilidade também são marcas de um organismo para o CsO. Este, por sua vez, esquece e cria, limita-se ao instante e não carrega marcas consigo, muito menos promessas ou expectativas que garantiriam qualquer tipo de comportamento.

Na Segunda Dissertação da “Genealogia da Moral”⁴⁹, Nietzsche nos apresenta o esquecimento como um zelador e guardião da paz e da ordem. Esquecer é uma necessidade forte para que, em alguns casos, o passado não mais penetre em nossa consciência, possibilitando um tempo presente jovial e esperançosamente orgulhoso. No entanto, sempre que promete, a criatura humana suspende o auxílio do esquecimento e faz prevalecer a força contrária

⁴⁶ NIETZSCHE, F. *Ecce Homo* I, 6 apud DELEUZE, G. *Nietzsche e a Filosofia*. Lisboa: Res, 2002, p. 174/175.

⁴⁷ DELEUZE, G. *Nietzsche e a Filosofia*. Lisboa: Res, 2002, p. 175.

⁴⁸ NIETZSCHE, F. *Ecce Homo* I, 6 apud DELEUZE, G. *Nietzsche e a Filosofia*, op. cit., p. 173.

⁴⁹ NIETZSCHE F. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

da lembrança. Durante o *farei* incluso na promessa, permanece ativo um “[...] não – mais – querer - livrar-se, um prosseguir querendo o já querido [...]”⁵⁰ Ora, exclama Nietzsche, “Mas quanta coisa isso não pressupõe!”⁵¹ Relacionar-se dessa maneira com o futuro implica pensar constantemente de modo causal, acreditar na distinção entre acontecimentos casuais e necessários, antecipar para o presente aquilo que é distante, assegurar-se sobre o fim e os meios de alcançá-lo, “[...] calcular, contar, confiar – para isso, quanto não precisou antes tornar-se ele próprio confiável, constante, necessário, também para si, na sua própria representação, para poder enfim, como faz quem promete, responder por si como porvir !”⁵² Eis o privilégio orgulhoso da responsabilidade consciente, espécie de livre instinto desse animal que promete. Seu poder sobre si o torna confiável, e para tanto sua vontade necessita de constância e uniformidade desde o *quero* primitivo até o ato no qual se descarrega, mesmo em meio a “[...] um mundo de novas e estranhas coisas.”⁵³ Ao confiar, distingue; se despreza ou honra, o faz a partir de si, possuidor que é de uma vontade “[...] duradoura e inquebrantável [...]”⁵⁴ pela qual seu valor é medido. Mas, para tanto, é preciso que seja feita uma memória. Nietzsche nos interroga: “Como gravar algo indelével nessa inteligência voltada para o instante, meio obtusa, meio leviana, nessa encarnação do esquecimento?”⁵⁵ Para que certas ideias se tornem fixas, onipresentes e hipnotizem o sistema nervoso muitas outras terão sua concorrência omitida e negada. Assim, é o passado que nos alcança e reflui dentro de nossa consciência séria e avara, a mesma que faz da palavra algo forte e seguro contra as várias adversidades.

Nietzsche chama de “má consciência”⁵⁶ a consciência moral de culpa, que é na verdade um “[...] sentimento de culpa, de obrigação pessoal [...]”⁵⁷ que se originou num conceito menos moral e mais “[...] material de dívida.”⁵⁸ Trocar, equivaler, valorar, precificar ocupou de tal modo a atividade humana em

⁵⁰ NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*, op. cit., p. 44.

⁵¹ Ibidem, p. 44.

⁵² Ibidem, p. 44.

⁵³ Ibidem, p. 44.

⁵⁴ Ibidem, p. 46.

⁵⁵ Ibidem, p. 46.

⁵⁶ Ibidem, p. 48.

⁵⁷ Ibidem, p. 54.

⁵⁸ Ibidem, p. 48.

sociedade que provocou o surgimento e conseqüentemente a restrição nessa consciência que calcula, pensa, infere e combina causas com efeitos. Mas isso não se desenrolou sem boas quantidades de inibição instintiva e interiorização de impulsos. O início da má consciência se dá quando o “[...] instinto de liberdade reprimido, recuado, encarcerado no íntimo [...]” é “[...] por fim capaz de desafogar-se somente em si mesmo. [...]”⁵⁹ Esse animal que sofre de remorso e fere-se na própria jaula, padece de uma doença sinistra quando inflige sofrimento, toma partido e volta-se contra si mesmo, torturando-se, desejando “[...] sentir-se culpado e desprezível [...] insana e triste besta que é o homem!”⁶⁰

Assim, para Nietzsche, o máximo de sentimento de culpa que a consciência endividada pode possuir encontra na transcendência divina – a hierarquia ancestral transfigurada nessa transcendência - seu maior temor. Agigantada, a consciência da dívida atinge uma dimensão inconcebível: torna-se impagável e impenitenciável. A culpa e o castigo são eternas perante o juízo divino. Desse modo, a criatura humana aprende a envergonhar-se dos próprios instintos, afirma o filósofo. Tanto se enraivece consigo e se dilacera quanto o animal em si não se sente divinizado. Quanto maior o poder do credor e sua estirpe maior é o temor que intimamente acompanha a dívida. Assim, quanto maior a veneração maior o medo.

⁵⁹ NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*, op. cit., p. 70.

⁶⁰ Ibidem, p. 75.

DESEJO E DESEJO IMANENTE

O corpo sem órgãos tem relação direta com um tipo específico de desejo. Trata-se de uma noção de desejo muito estranha para nós, um desejo, sem órgãos e imanente, pois quer apenas a si mesmo e não possui objeto externo que o realiza. O CsO necessita da experiência desse outro tipo de desejo, para suspender a vida e o desejo comuns. *Quando um desejo quer apenas a si mesmo e não outra coisa, temos aí uma pequena grande revolução.* Pequena e grande porque ela acontece num lugar muito íntimo da subjetividade e tão social ao mesmo tempo. Um lugar conhecido, experienciado, e ao mesmo tempo desconhecido e inabitado, e que não cessa de se movimentar, embora possua muitos modos de persistência. O desejo comum – se é possível usar essa expressão – é um desejo-função: existe para algo ou para que algo aconteça. Visa um objeto, um alvo. Jamais se satisfaz apenas de si próprio. Não possui essa ambiguidade de uma intensa atividade imóvel própria ao desejo imanente. Quando experimentamos um desejo que não quer absolutamente nada além de si próprio – ou seja, quer apenas sua permanência ativa ou a própria expansividade –, habitamos um lugar estranho ao senso comum. E não se trata de uma subjetividade que deseja a si mesma, mas a extensão do próprio desejo, “o desdobramento de um desejo para além de um eu”⁶¹. O momento de atividade deste tipo diferenciado de desejo é dotado de uma plenitude peculiar: para ele, *nada falta*. Tudo aquilo que quer já está ali, naquele momento. Não há outra coisa naquilo que quer além dele próprio, o desejo. Ainda que este momento/duração acabe, a passagem por ele transforma a existência posterior, tornando-a mais concentrada em si. Mas também pode sofrer o resultado inverso: uma espécie de “nostalgia do mais”⁶². É quando aquele tipo de intensidade deixa de durar e sabe-se da necessidade de persegui-la ao longo da existência, obsessivamente – se considerarmos a perspectiva do indivíduo. Não como uma nova obrigação imposta, um novo poder que surgiu daí e exige seu direito de existência, um tipo de órgão da imanência. Ao contrário, uma espécie de consciência da vitalidade necessária:

⁶¹ Colocação de Peter P. Pelbart durante a orientação deste trabalho.

⁶² LUCCHESI, M. *Artaud: a nostalgia do mais*. Rio de Janeiro: Numen, 1989.

Artaud dizia que a crueldade do teatro é uma rigorosa necessidade da “[...] criação que se impõe a si mesma.”⁶³ A frase descreve uma atividade imanente.

Um CsO não está desesperado para ser saciado, pelo contrário: deseja antes a si mesmo, numa incidência que é na verdade seu *plano de consistência*, sua reverberação própria, seu modo de vida e sobrevivência. Como foi dito, não se trata de um sujeito que deseja a si mesmo, mas do próprio desejo persistindo na sua expansão e consistência. Não possui objeto externo – mas como conceber algo ausente de objeto externo e finalidade? –, sua intenção é manter aceso a si mesmo, perseverando em sua existência – “[...] ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenche-lo.”⁶⁴ Uma dependência fantasmagórica exterior, por exemplo, cancelaria a intensidade do corpo sem órgãos, caso ele sucumbia ao modo comum do desejo, preso à “[...] falta interior, o transcendente superior, o exterior aparente.”⁶⁵ Nestes três modos de aprisionamento, o prazer do desejo pode ser descoberto externamente. Desejar é sempre algo negativo, pois carece de algo que virá ou não, mas que com certeza ainda não se possui, a “falta interior.” No entanto, o exterior é aparente, ou seja, aquilo que falta pode ser acessado, uma vez que recebo sua aparência exterior e acredito poder alcançá-lo. O “transcendente superior” coroa metafisicamente a tríade através de um deus ou alguma instância acima de nós que tudo rege e à qual se deve eternas satisfações, promessas etc. Para o corpo sem órgãos, não se trata de remediar perpetuamente uma falta, mas de aumentar a positividade do desejo.

Na perspectiva de Deleuze, o desejo não visa retornar ou ir em direção a nenhuma natureza subjetiva ou externa. O contato com ele não significa o encontro ou reencontro com uma origem essencial. Não há aqui nenhuma relação entre desejo e nostalgia ou saudades. Ele tampouco está preso à subjetividade, como se dependesse do sujeito ou como se este o controlasse. Ao contrário, seu processo ultrapassa o sujeito organizado ao operar uma desterritorialização. Se operações normalizantes orientam ao fluxo desejante parar e reencontrar “seu eu”, seria preciso dizer: continue, “[...] vamos mais

⁶³ ARTAUD, A. A Jean Paulhan. In: *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

⁶⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 15.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 18.

longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu.”⁶⁶ O desejo não é o sujeito e o sujeito não controla nem possui conhecimento pleno e acabado do desejo – ele é um afeto vivo. A noção comum de desejo ligado à falta e ao prazer, ou seja, a ideia de que se deseja algo que não se possui e que o desejo será prazerosamente saciado, é uma concepção que, para Deleuze, interrompe e bloqueia o processo do desejo. O desejo-afeto é, na verdade, uma linha de fuga que acontece através do sujeito que a experimenta, mas que não o controla nem o determina e vice-versa. Trata-se de “um agenciamento que funciona”⁶⁷, ou seja, prolifera o desejo, faz com que este reverbere. Já o prazer não é esta reverberação, mas justamente o impedimento do desejo, pois proporciona ao sujeito o reencontro consigo, uma reterritorialização. Diz Deleuze: “Não posso dar ao prazer qualquer valor positivo, porque o prazer parece-me interromper o processo imanente do desejo.”⁶⁸

O desejo de nada carece. Desse modo, ele “[...] se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior.”⁶⁹ Muitos são os processos políticos e sociais que fabricam e inscrevem desejos no corpo biológico, no desejo e no pensamento. Tais inscrições tentarão repetidas vezes instaurar no corpo sem órgãos funcionalidades, intenções, faltas e prazeres que viriam saciá-lo – ou seja, reterritorializar o desejo numa perspectiva moralizante e social. Mas é justamente na persistência do desejo e na impossibilidade de enquadrar o corpo sem órgãos que consiste sua rebeldia, reinvenção, resistência, resiliência, amoralidade ou simplesmente sua característica vital. Vitalidade esta que pode muito bem ser sutil e julgada menor.

[...] o desejo, que de nada carece, resguarda-se tanto quanto possível de prazeres que viriam interromper seu processo. Parece-me que o prazer é o único meio para uma pessoa ou sujeito ‘reencontrar-se’ num processo que o transborda. É uma reterritorialização. Do meu ponto de vista, é da mesma maneira que o desejo é relacionado à lei da falta e à norma do prazer.⁷⁰

⁶⁶ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 11.

⁶⁷ DELEUZE, G. Desejo e prazer. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 1, n. 1, 1993, p. 22.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, vol. 3, op. cit., p. 15.

⁷⁰ DELEUZE, G. Desejo e Prazer, op. cit., p. 23.

Uma falta preenchida e/ou um prazer saciado significam, portanto, a interrupção do processo. Se o prazer interrompe o desejo, a ejaculação masculina é um exemplo explícito desse bloqueio. O prazer proporcionado ao ejacular põe fim ao desejo anterior que o fez existir. Assim, reter a ejaculação ao máximo é a condição sexual, nesse caso, para manter o desejo intensamente satisfeito. Mais prazeroso que alcançar o prazer é, portanto, intensificar o desejo. “São precisamente as organizações do corpo, em seu conjunto, que quebrarão o plano de imanência e imporão ao desejo um outro tipo de ‘plano’, estratificando a cada vez o corpo sem órgãos.”⁷¹ Assim, um prazer saciado significa a estratificação do desejo e uma tentativa de enquadrá-lo, encerrando-o. Pois o desejo opera de outro modo, só quer sua permanência, uma vez que não possui objeto externo que virá satisfazê-lo. É como se ele gritasse: *Deixem-me em paz. Não preciso de nada disso. Fiquem vocês com suas funções e objetivos exteriores e exteriorizáveis. Não cessarei de buscar meu próprio deserto.* Mas esta é uma descrição ainda demasiadamente humana, subjetiva, de um conflito entre indivíduo e realidade. No entanto, o desejo não é humano, existe além do humano, mesmo que possamos experienciá-lo. Qualquer existência - humana ou inumana – deseja antes de tudo perseverar em si e repelir aquilo que bloqueia ou diminui sua continuidade, guerreando pela sobrevivência do próprio ser.

Vejamos, por exemplo, o caso dos exercícios vocais e respiratórios normalmente associados as práticas meditativas. A pretensão intencional de cada inspiração é tão somente inspirar e permanecer inspirando, e o mesmo vale para cada expiração. Se há aí um objetivo, consiste em permanecer atento à respiração voluntária o máximo de tempo possível. Não há objeto externo a ser alcançado, senão ampliar a própria vibração daquele corpo presente e, através da continuidade das respirações, provocar e permitir a passagem, interrupção e/ou desintegração de qualquer elemento psíquico e/ou emocional pertencente à história pessoal passada. A inclusão de vocalizações voluntárias durante a expiração amplia a ressonância energética dos exercícios, bem como a dissolução citada acima. Fluído e solitário, estes esforços conectam desejo, corpo e pensamento ao tempo presente. A cada

⁷¹ DELEUZE, G. Desejo e Prazer, op. cit., p. 22.

inspiração, um CsO é evocado nas diversas atmosferas meditativas. Se estas resultam em objetos, objetivos ou intenções, certamente não diminuem ou enfraquecem a imanência do meio e a necessidade de voltar a ele.

CORPO E VULNERABILIDADE

Há sempre o risco de ser tragado por uma experimentação brutal. Isso acontece por conta do envolvimento com a experimentação, ou seja, o grau de relação entre ela e o sujeito. Quanto mais representativo for esse relacionamento, menores serão os riscos, os efeitos tanto nocivos quanto benéficos. Quem experimenta está permanentemente lidando com diferentes graus da própria vulnerabilidade que inclui corpo, pensamento, consciência e espírito. A experimentação pode ser uma leitura, uma atividade artística, uma aula, um passeio no parque, se for possível construir e fazer durar aí um plano de consistência, uma vez que as noções de espaço e procedimento são muito relativas. De todo modo, quando ela acontece, dirige-se à vida da própria pessoa e não possui distanciamento representativo, como um objeto externo a ser produzido, uma forma ou uma imagem exterior. Por isso a vulnerabilidade. Sua importância se relaciona com a eficiência da experimentação, que pode ser tanto boa como ruim. O mesmo corpo, quando vulnerável, é produtivo, numa produtividade sem objeto. Um corpo singular que persegue e persiste na própria peculiaridade se encontra, ao mesmo tempo, suscetível, em plena vulnerabilidade – ambas características imprescindíveis para a sobrevivência da experiência. Este corpo desconhece o instante seguinte e é causa de si mesmo. A descrição é ambígua, pois intersecciona o conhecimento de si com uma provocação desconhecida, misturando tudo aquilo que já foi visto e investigado com as novas possibilidades porvir. A consciência humana acredita conhecer o corpo, mas isto é uma ilusão. Não sabemos o que pode um corpo. “O corpo ultrapassa o conhecimento que dele temos, e o pensamento não ultrapassa menos a consciência que dele temos.”⁷² Assim, os riscos da experimentação não têm um teor necessariamente negativo, pelo contrário. É uma questão de conhecimento de si. Se o corpo ultrapassa o conhecimento que dele temos, é porque cremos na nossa consciência do corpo, mas ela é limitada e ilusória. Ora, do que um corpo é capaz? Não se sabe de antemão! Sua capacidade, ou seja, aquilo que um corpo pode vir ou não a fazer é algo

⁷² DELEUZE, G. *Espinosa, Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002, p. 24.

que, embora falemos e muito dos decretos da consciência, dos efeitos da vontade, do domínio sobre o corpo e sobre as paixões e “[...] dos mil meios de mover um corpo [...]”⁷³, tanto a consciência como a vontade sequer sabem sobre a capacidade deste corpo. Um corpo extrapola, ultrapassa o conhecimento que a consciência crê possuir e aumentar e/ou diminuir sobre esse mesmo corpo. Do mesmo modo, o pensamento ultrapassa a consciência – ilusória, portanto, que temos dele.

Ora, como são possíveis as sensações recorrentes e aparentemente sem trégua de velocidades tão diversas entre a mente – pensamento e consciência – e o corpo? Como é possível que possa haver distâncias, sobreposições e tantas diferenças de ritmo entre corpo e mente? A tal ponto que, muitas vezes, a mente possa pensar como que isolada do corpo, com ritmos próprios? Tentar controlar a mente exercitando sua aproximação ao corpo “[...] inevitavelmente revela que a mente é uma furiosa tempestade de atividade.”⁷⁴ E não se trata de parar a mente em busca de silêncio mental ou cessar o pensamento, mas justamente de pensar, ou seja, esforçar-se para que esse corpo pense, e não que a mente pense por ele. Veremos em anexo como a interpretação teatral e o ritmismo são atividades que, quando exercidas, é o corpo que pensa – ou, o que pensa é o corpo. Pois há pensamento, e muito, mas a diferença é justamente essa: aqui, é o corpo pensando; tanto a mente quanto a consciência parecem subordinar-se ao corpo. As operações cognitivas existem, mas permanecem voltadas aos impulsos do corpo, de modo tal que o pensamento se torna algo físico. Ora, tais atividades mesmo em meio as suas diversas reverberações na mente e no corpo, quando exercidas possuem duração, início e fim, antes e depois. Os graus de transformação vão desde um sopro até um renascimento. Após o término do exercício no qual prevaleceu o corpo que pensa, a mente consciente, mesmo transformada, tenta reestabelecer sua primazia ilusória perante o corpo, movida pela crença generalizada de que é através da sua vontade e comando que irá mover e/ou repousar o corpo. Mas a crença é enganosa pois corpo insiste em surpreender a consciência.

⁷³ DELEUZE, G. *Espinosa, Filosofia Prática*, op. cit., p. 24.

⁷⁴ CARROLL, P. *Liber null e psiconauta*. São Paulo: Penumbra, 2016, p. 17.

A mente consciente também parece ser uma imensa confusão repleta de vozes que provém da história pessoal, do inconsciente, do pensamento que a extrapola e das várias neuropatologias ou psiconeuroses que também aí se expressam. Busca-se, no fundo, pela intuição, por forças intuitivas, comunicações intuitivas entre corpo, mente, pensamento e consciência. Exemplificaremos em anexo momentos explícitos de manifestações intuitivas nos relatórios de ensaio. Mas essas forças ou comunicações não se mostram sempre assim. Por vezes, em meio a confusão, o acesso a elas é difícil, obscuro ao mesmo tempo que direto e distinto... Trata-se da convivência conflituosa entre a atividade da mente consciente e as comunicações intuitivas. Além disso, as percepções intuitivas são sensíveis, ou seja, seu trajeto também é afetivo, emocional e outra vez tanto obscuro como distinto.

* * *

“O corpo é o corpo. Ele é sozinho.”⁷⁵ Pois o corpo não é o organismo. O organismo é uma espécie de funcionalização do corpo, ou seja, uma categorização contra a qual o corpo se rebela. Nas palavras de Quilici,

Um corpo assim vivido ultrapassa também os contornos que normalmente atribuímos a um corpo individual. O indivíduo que carrega a ‘imensidão inteira dentro de si’ [...] não é mais uma entidade destacada do ambiente [...]. Ele descobre-se ‘vazado’, atravessado pelo infinito de fora, e por isso mesmo, pode-se ver na imensidão inteira. Um indivíduo que não é mais um indivíduo, mas um lugar, habitado por uma ‘multidão’. Multidão de impulsos, sensações, excitações, pensamentos, num movimento veloz e perpétuo de aparição e dissolução. Um corpo – multidão, onde circulam uma miríade de experiências, impossíveis de serem completamente catalogadas e fixadas.⁷⁶

Este corpo singular procura pela “[...] terra que vem antes ou depois do homem, uma terra esvaziada dos homens que a povoam. O deserto é a terra sem pressuposto, que só pressupõe a si mesma, e nada mais. [...] É o mundo

⁷⁵ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, vol. 3, op. cit., p. 21.

⁷⁶ QUILICI, C. *Antonin Artaud*, op. cit., p. 198.

que desmorona.”⁷⁷ Sua solidão, no entanto, é excessivamente povoada. Se ela nada pressupõe, é também porque invoca, espera, se entrelaça e só existe graças a um povo ainda por vir. O desejo por deserto persiste, porque

Um Cso é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. [...] Ele é a matéria intensa e não formada [...] intensidade = 0, mas nada há de negativo nesse zero, *não existem intensidades negativas nem contrárias*.⁷⁸

“Matéria igual à energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero.”⁷⁹ Não existem intensidades negativas ou contrárias, pois sua condição de existência e persistência é justamente a dinâmica energética de aumento das potências. Não há nada de contrário neste movimento, é pleno de positividade. “É em intensidade que é preciso interpretar tudo”⁸⁰, e não em negatividade ou moralmente. Por isso assistimos ao desmoronamento do mundo – o mundo do organismo – quando um deserto exerce sua consistência pressupondo apenas a si mesmo: pura intensidade.

⁷⁷ LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 292.

⁷⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, vol. 3, op. cit., p. 13, grifo nosso.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 13

⁸⁰ DELEUZE, G. apud VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Canibais*, op. cit., p. 8.

ARTAUD – TEATRO

No livro *O Teatro e Seu Duplo*, Artaud nos apresenta diversas reflexões sobre teatro através daquilo que chama seus duplos, como a peste, a metafísica, a alquimia e a crueldade. O teatro, para Artaud, é um conflito dotado de perigos decisórios. Através dele operam-se transmutações nas quais se busca desintegrar diversos antagonismos culturais e civilizatórios, como aquele entre espírito e matéria. A ação teatral deseja e promete reintegrá-las, numa espécie de revolução nostálgica – embora nostalgia soe estranho aqui, trata-se de recuperar ou reativar algo que foi perdido –, bem como o antagonismo entre inteligência e sensibilidade. Vale lembrar que, assim como os dualismos apresentados anteriormente, tais antagonismos foram construídos pela cultura humana, e por isso mesmo podem ser desfeitos. A ação teatral seria uma destruidora vibração ancestral que se dá em múltiplos níveis. Haveria nela um perigo definitivo, almeja Artaud, de modo que não seria possível sair ileso do teatro.

No texto “Gaguejou...”,⁸¹ o procedimento apresentado por Deleuze - a construção da língua menor talhada no interior da maior, daquela vigente, para fazê-la gritar e vibrar - pode avizinhar-se daquele utilizado pelo ator que, além do próprio corpo, também lida com a voz e a palavra.

*Quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio. Quando a língua está assim tensionada, a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio.*⁸²

Linguagem aqui é corpo. É precisamente este o procedimento vibracional do teatro, para que o ator permaneça em contato com a vida. Vida entendida como um momento ou um instante que não cessa de desaparecer ao ser permanentemente engolido por outro instante – afirmação válida para qualquer tipo de instante. Neste caso, a investigação se debruça sobre um tipo de produção, um plano teatral de consistência que reúne instantes específicos.

⁸¹ DELEUZE, G. *Crítica e clínica*, op. cit.

⁸² Ibidem, p. 145.

Uma perseguição obsessiva, necessária para exercer um grau ou tipo de morte que nos transforma e nos torna outros no cotidiano. Uma passagem, portanto, na qual a produção do outro se dá através do trabalho permanente sobre o mesmo. Pois há repetição, mesmo que a repetição seja impossível – constituindo um paradoxo sem fim, conforme também veremos em anexo com Tchêkhov.

No teatro, podem ser as mesmas palavras ditas, as mesmas movimentações físicas, os mesmos objetos manipulados, as mesmas notas tocadas. Ainda assim jamais são as mesmas – trata-se da produção do outro através do mesmo. É como diz Deleuze sobre Péguy: “Em Péguy a gagueira desposa tão bem a língua que deixa as palavras intactas, completas e normais, mas serve-se delas como se fossem os membros disjuntos e decompostos de uma gagueira sobre-humana.”⁸³ A vibração gaga apresentada por Deleuze na linguagem, através de escritores como Artaud também é a vibração do teatro, este trêmulo ponto de transmutação. Mas como é possível esse tipo de experiência através da repetição? Basta que ela não seja representativa nem imitativa. Basta que a vibração se mantenha viva e acesa em níveis diversos – físico, psicológico, espiritual – enquanto se está agindo ou interpretando. Esta vibração é anterior às palavras e movimentações que serão repetidas. A vibração atinge e alcança a repetição. O espírito também atinge as paixões e a fisiologia, através daquilo que Artaud chama *um atletismo afetivo*⁸⁴, experiência criadora de paixões e estágios do espírito baseada em diferentes séries respiratórias voluntárias. Diz Artaud em “O Teatro Alquímico”: “Espécies de estados de tão intensa acuidade, de uma argúcia tão absoluta, que é possível sentir através dos estremecimentos da música e da forma as ameaças subterrâneas de um caos tão decisivo quanto perigoso.”⁸⁵ A descrição assemelha-se à concepção do autor acerca da vida como um “centro frágil e turbulento.”⁸⁶ Acuidade é a percepção aguçada de estímulos específicos através de uma sensibilidade atenta a estes estados desenvolvidos e treinados, dado que o atletismo afetivo também é o treinamento das afecções. Na medicina, trata-se da percepção dos estímulos ditos menores, pouco

⁸³ DELEUZE, G. *Crítica e clínica*, op. cit., p. 143.

⁸⁴ ARTAUD, A. Um Atletismo Afetivo. In: *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 151.

⁸⁵ ARTAUD, A. O Teatro alquímico. Ibidem, p. 54.

⁸⁶ ARTAUD, A. O Teatro e a Cultura. Ibidem, p. 8.

expressivos e que aqui são percebidos em sua intensidade e bem valorizados: “Grande sensibilidade dos órgãos dos sentidos.”⁸⁷ O treinamento necessita argúcia, ou seja, perspicácia e sagacidade em relação ao movimento de um caos subterrâneo que faz as formas e os organismos tremerem, ameaçando-os, a fim de

Aniquilar todos os conflitos produzidos pelo antagonismo entre a matéria e o espírito, a ideia e a forma, o concreto e o abstrato [...]

Aspecto transcendente e definitivo do teatro alquímico [...]

Evocar a transfusão ardente e decisiva da matéria pelo espírito [...]

O ângulo vertiginoso e escorregadio em que toda verdade se perde ao realizar a fusão inextrincável e única do abstrato e do concreto.⁸⁸

Pensamento e corpo como realidades distintas é um abismo para Artaud, uma doença da civilização também responsável pela cisão entre civilização e cultura. O mesmo raciocínio que, não satisfeito, desenvolve a noção de arte, designando, assim, através de três termos uma única ação.

[...] a civilização é cultura que se aplica e que rege até nossas ações mais sutis [...]; e é artificial a separação entre a civilização e a cultura, com o emprego de duas palavras para significar uma mesma e idêntica ação.

Julga-se um civilizado pelo modo como se comporta e ele pensa tal como se comporta; mas já quanto a palavra civilizado há confusão; para todo mundo, um civilizado culto é um homem informado sobre sistemas e que pensa em sistemas, em formas, em signos, em representações.

É um monstro no qual se desenvolveu até o absurdo a faculdade que temos de extrair pensamentos de nossos atos em vez de identificar nossos atos com nossos pensamentos.⁸⁹

É preciso refazer o ser humano, transformar as relações acima em algo menos dividido. O fato de o civilizado culto pensar em formas, signos e representações mostra sua condição distante de vibrações, estas sim mais próximas daquilo que de fato é pensar ou viver. A vibração teatral alquímica que impulsiona tantas atividades filosóficas – como o encerramento orgânico da divisão entre pensamento e corpo – é descrita em inúmeras ocasiões por

⁸⁷ Fonte: *dicionariomedico.com*

⁸⁸ ARTAUD, A. O Teatro alquímico. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 54 e 53.

⁸⁹ ARTAUD, A. O Teatro e A Cultura. Ibidem, p. 2 e 3.

Artaud. Nessas descrições, é possível captar diversas manifestações conceituais de suas investigações:

A operação teatral de fazer ouro, pela imensidão dos conflitos que provoca, pela quantidade prodigiosa de forças que ela lança uma contra a outra e que convulsiona, pelo apelo a uma espécie de remistura essencial transbordante de consequências e sobrecarregada que existe e que poderíamos conceber como uma espécie de nota-limite, apanhada em pleno vôo, e que seria como a parte orgânica de uma indescritível vibração.⁹⁰

Outra vez o teatro é uma “nota-limite”, um instante “apanhado em pleno vôo”⁹¹, vibração indescritível na sua parte orgânica que, sobrecarregada, transborda efeitos quando realiza sua convulsão – “remistura essencial” –, na qual lança uma imensidão de forças umas contra as outras. A narração artaudiana aponta para uma espécie de canalização de forças tal que, após misturadas, transbordam liberações e efeitos próprios ao risco teatral, onde não há impunidade. Ou seja, encenar de modo metafísico, já que metafísica aqui se conecta diretamente com a carne, a matéria e a palavra:

Para mim, o teatro se confunde com suas possibilidades de realização quando delas se extraem as consequências poéticas extremas, e as possibilidades de realização do teatro pertencem totalmente ao domínio da encenação, considerada como uma linguagem no espaço e em movimento. Ora, extrair as consequências poéticas extremas dos meios de realização é fazer a metafísica desses meios [...] se encontrar com o tempo e o movimento.⁹²

Nada mais filosófico que um procedimento intencionado e capaz de conectar a experiência humana com o tempo e o movimento, já que o desenvolvimento cultural do pensamento em signos e representações insiste em aí tentar produzir distâncias, perdendo-se certa quantidade do movimento da vida e do pensamento quando a forma é posta em primeiro plano. Daí também a necessidade de atentar com agudeza aos movimentos ditos

⁹⁰ ARTAUD, A. O Teatro alquímico. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 53.

⁹¹ Ibidem.

⁹² ARTAUD, A. A Encenação e a metafísica. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 45-46.

menores, às micro - percepções. São “Elementos de um estilo por vir que não existe.”⁹³; uma operação permanentemente inédita, em que se inventa

[...] um *uso menor* da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles *minoram* essa língua [...] não mistura outra língua à sua, e sim talha *na* sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma.⁹⁴

A vibração é tanto gagueira como grito da língua, do corpo, do teatro e da vida: faz-se necessária uma espécie de plataforma de lançamento ou plano de consistência capaz de gerar dinâmicas desse porte. Trata-se do teatro, um ponto limítrofe, um grito, uma transmutação que pode usar a cena teatral e a interpretação não imitativa como recurso e meio, mas que não depende exclusivamente dela. Na verdade, usa-a como passagem, é um local de experimento. As descrições de Artaud sobre o teatro explicitam o quanto esta noção extrapola a materialidade cênica, desenvolvendo, ao mesmo tempo, um modo peculiar de compreender a cena. Diz ele:

O teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. [...] pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível [...] Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades [...].⁹⁵

A poesia teatral é anárquica, filosófica, exorcista e mágica a um só tempo; realiza a fusão entre o que está por vir – e ainda não existe – e a manifestação da natureza liberando forças. O inexistente é matéria prima inesgotável da sua atividade. Artaud descreve diversas vezes um movimento criativo caótico e essencial no qual a canalização espiritual está em curso – purificação é termo corrente neste aspecto, embora soe estranho pensar aqui em pureza – no relacionamento entre o humano e a natureza, ainda distintos em nosso imaginário e existência. Ir ao encontro e produzir o contato com o impossível⁹⁶,

⁹³ PROUST, M. apud DELEUZE, G. *Crítica e clínica*, op. cit., p. 128.

⁹⁴ DELEUZE, G. *Crítica e clínica*, op. cit., p. 141.

⁹⁵ ARTAUD, A. O Teatro e a Peste. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 24.

⁹⁶ Esperar pelo inesperado, como dizia Heráclito, é condição para a descoberta do indescobrível inacessível. Cf. HERÁCLITO. Fragmentos. In: *Os Pré-Socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 81.

condição de existência do teatro conforme a citação acima, é criação de realidade que *desenreda, libera e desencadeia conflitos, forças e possibilidades*. Do que serão capazes, aonde poderão chegar tais liberações? Conseguirá o ator se transformar “num verdadeiro curandeiro”⁹⁷, estabelecendo “[...] sua superioridade sobre o império da possibilidade”⁹⁸? Esse ator opera trocando e conduzindo várias perspectivas através do próprio corpo afetivo, sem representantes que formalizariam sua atividade. Como um xamã, ele encarna substancialmente, relaciona os diversos pontos de vista e relata “[...] as diferenças de potencial inerentes às divergências de perspectivas que constituem o cosmos [...]”.⁹⁹ Seu poder provém dessas diferentes perspectivas e o relato das suas transformações é vivencial e não meramente descritivo. Ele é quem terá que passar de um ponto ao outro. Se o xamã correlaciona e ativa equivalências entre várias espécies animais, naturais, vegetais e espirituais, comunicando-se de modo “[...] transversal entre incomunicáveis [...]”¹⁰⁰, o ator curandeiro é quem alcança as paixões, os afetos, as emoções e os sentimentos “[...] através de suas forças em vez de considerá-las como puras abstrações [...]”¹⁰¹. Seu instinto capta e irradia essas forças fazendo-as influir sobre um duplo espectral que tem uma vasta memória afetiva própria. Nesse duplo vive a alma afetiva. Através da respiração é possível penetrar nos sentimentos e aumentar sua densidade e volume. Ora, para Artaud a alma vibra, flui, ela é física. Os sentimentos e as paixões flutuam, “[...] tem seu trajeto material [...]”¹⁰², e crer nisso “[...] amplia nossa soberania”¹⁰³ diante das diversas possibilidades afetivas. “O que a respiração voluntária provoca é uma reaparição espontânea da vida.”¹⁰⁴ Assim, a respiração pode cultivar as emoções no corpo, já que elas tem tempos próprios, ou seja, durações e batimentos. Tudo para ativar substancialmente a vida através desse corpo vibrante e essencialmente metafísico ao trazer em si o princípio da reunião entre o manifesto e o não-manifesto. São questões a serem exercitadas. A

⁹⁷ ARTAUD, A. Um Atletismo Afetivo. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 154.

⁹⁸ ARTAUD, A. O Teatro da Crueldade apud VIRMAUX, A. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 328.

⁹⁹ VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Canibais*, op. cit., p. 173.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 171.

¹⁰¹ ARTAUD, A. Um Atletismo Afetivo. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 154.

¹⁰² Ibidem, p. 153.

¹⁰³ Ibidem, p. 154.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 155.

operação – “metamorfose orgânica verdadeira do corpo humano”¹⁰⁵ – é chamada pelo escritor de secreta, antiga, ancestral, abandonada, ao mesmo tempo que não cessa de apresentar as coisas em termos práticos, descrições e imagens movimentadas e principalmente *exercitáveis*. Ler Artaud estimula, provoca, assim como ele desejou que o teatro fizesse:

Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; [...] sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior¹⁰⁶ [...] Um teatro que nos desperte: nervos e coração.¹⁰⁷

No entanto, sua construção não é uma “simples questão de arte.”

O espírito acredita no que vê e faz aquilo em que acredita: esse é o segredo do fascínio. [...] No entanto, há certas condições a serem buscadas para fazer nascer no espírito um espetáculo que o fascine; e esta não é uma simples questão de arte.¹⁰⁸

Fascinar o espírito, buscar condições capazes de fazer nascer nele algo que o fascine. Há uma grande diferença entre “acreditar no que vê” e fazer “aquilo em que acredita” enquanto procedimento comum de interpretação, e fazer dessa crença e atividade algo mágico em termos de criar a fascinação. A revolução pelo teatro, para Artaud, dizia respeito aos seres humanos e a como mudá-los, tornando-os mais livres e despertos em relação às diversas opressões sociais e históricas que atingem diretamente a biologia ou fisiologia e o pensamento – sendo que o pensamento vai além das operações cognitivas da mente consciente. Ele é fisiológico, na medida em que não se restringe ao cérebro. No entanto, é evidente que o cérebro, embora localizado no crânio, vive no interior do organismo humano e está em constante conexão com todo ele de modo influenciável, sangue, músculos, ossos e órgãos, respiração, alimentação e excreção, decomposição e morte. Não se trata apenas de colocá-lo em movimento. Uma das ações teatrais vitais para Artaud reside no

¹⁰⁵ ARTAUD, A. O Teatro e a Ciência apud VIRMAUX, A. *Artaud e o Teatro* op. cit., p. 324.

¹⁰⁶ ARTAUD, A. O Teatro e a Peste. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁷ ARTAUD, A. O Teatro da Crueldade. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 96.

¹⁰⁸ ARTAUD, A. O Teatro e a Peste. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 23.

problema de o pensamento e corpo serem noções distintas. A experiência teatral pode melhorar o descompasso existencial. Talvez a criação seja um lugar onde não há esse discernimento. Corpo e pensamento alinham-se de modo tal que dá na mesma afirmar que o corpo pensa ou o pensamento se incorpora. A criação, o teatro, “[...] cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral”¹⁰⁹, é descrita da seguinte maneira por Artaud:

Um desastre social tão completo, um tal distúrbio orgânico, esse transbordamento de vícios, essa espécie de exorcismo total que aperta a alma e a esgota indicam a presença de um estado que é, por outro lado, uma força extrema em que se encontram em carne viva todos os poderes da natureza no momento em que ela está prestes a realizar algo essencial.¹¹⁰

O atletismo afetivo da alma é um exorcismo essencial através do qual a natureza exerce poderes desastrosos para o organismo social. Desse modo, Artaud fala da criação, uma poesia anárquica e caótica:

Compreende-se assim que a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos.¹¹¹

A anarquia poético-teatral da revolução artaudiana promove um caos essencial comparado ao exorcismo enquanto liberação de forças, intensificando o conflito entre forças e formas significativas, conclamando poderes da natureza e provocando um distúrbio tal que faz convergir espírito, pensamento, corpo e natureza ao produzir uma transmutação no real que é cheia de consequências – para a vitória e para a vingança. Afinal, não haverá liberação sem guerra, e esta guerra não termina, está em todas as partes. Falar de teatro com Artaud implica uma zona de produção do desconhecido através de diversos exercícios que podem enxergar, no espaço teatral, um lugar inclusive ruim para seu desenvolvimento. Pois mais importante que o

¹⁰⁹ ARTAUD, A. O Teatro e a Crueldade. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 97.

¹¹⁰ ARTAUD, A. O Teatro e a Peste. Ibidem, p. 23.

¹¹¹ ARTAUD A. A Encenação e a Metafísica. Ibidem, p. 42.

teatro é sua função como medicina terapêutica da alma – na maneira artaudiana de compreendê-lo. Luta-se contra o aprisionamento da existência de um corpo sem órgãos da Vida, que o teatro pode auxiliar a consistir, se for a maneira de criar fascínio ao espírito. No entanto, outra vez, os propósitos dessa medicina são anteriores aos mecanismos possíveis, pois o teatro é uma epidemia:

Não consideramos a vida tal como é e tal como a fizeram para nós seja razão para exaltações. Parece que através da peste, e coletivamente¹¹², um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social, é vazado; e, assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente.¹¹³

Inclusive, vai mal o teatro que acaba por reforçar o valor repressor das representações. É preciso, ao contrário,

[...] um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insuffle-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer. [...] Cujas amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades. [...] Além disso, saindo do domínio dos sentimentos analisáveis e passionais, pensamos fazer com que o lirismo do ator sirva para manifestar forças externas – e com isso fazer a natureza voltar ao teatro, tal como queremos realizá-lo.¹¹⁴

¹¹² Coletivo porque há relacionamento humano, independentemente da quantidade de pessoas. Pode ser algo numeroso ou não. A eficiência da extravasão dos abscessos morais e sua relação com a quantidade de pessoas depende do tipo de construção.

¹¹³ ARTAUD, A. O Teatro e a Peste. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 28.

¹¹⁴ ARTAUD, A. O Teatro da Crueldade. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 96-97.

PLANO DE CONSISTÊNCIA, CAOS E JUÍZO

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari escrevem sobre o plano de imanência no segundo capítulo da primeira parte. Neste texto, encontramos as seguintes afirmações sobre o pensamento, o caos e o plano: “[...] o problema do pensamento é a velocidade infinita, mas ela precisa de um meio que se mova em si mesmo infinitamente, o plano [...]”¹¹⁵ Em seguida dirão: “O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. O problema da filosofia é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha [...] Dar consistência sem nada perder do infinito [...]”.¹¹⁶

O corpo sem órgãos aciona o caos, desencadeando-o. A velocidade infinita, assim como o movimento caótico, é imprescindível ao pensamento e à filosofia. O caos infinito, ou seja, a complexa e inominável relação de forças em perpétuo movimento é uma espécie de corpo sem órgãos pré-filosófico da filosofia, se compreendermos a filosofia como um organismo filosófico. Pois é aí que todas as nossas considerações humanas são ressignificadas, seja naquilo que preenche a memória, a linguagem, a subjetividade, ou qualquer tipo de relação. É no veloz caos infinito que toda condensação de sentido pode sofrer sua plena dissolução. No entanto, tais forças necessitam de um plano de consistência – sem que esse plano perca o mergulho infinito caracterizado pelo pensamento. Sem essa qualidade de mergulho, o pensamento se limitaria aos conceitos e suas formulações. Mas estes não são suficientes para o pensamento, não abarcam todas as suas possibilidades, embora auxiliem na comunicação. Os conceitos podem povoá-lo, mas são incapazes de alcançar a infinita velocidade caótica de um plano de consistência. O plano é, portanto, o meio pelo qual o infinito passa, expulsando toda unidade transcendente que visaria remeter a experiência a algo, seja ao sujeito consciente que concebe, interpreta, reflete e individualiza a experiência por conta de um mero hábito, seja a outrem que possibilita a comunicação, também como sujeito ao qual a experiência dependeria, seja ainda a qualquer unidade superior acima de toda vivência, como deus, uma moral universal ou a lei, ou qualquer outra instância exterior. Deleuze e Guattari chamam isso de as três grandes ilusões:

¹¹⁵ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 45-46.

¹¹⁶ Ibidem, p. 53.

contemplação, reflexão e comunicação. Todas reintroduzem a transcendência ignorando a existência infinita do caos.

“O plano de imanência é ao mesmo tempo o que deve ser pensado e o que não pode ser pensado. Ele seria o não-pensado no pensamento. [...] É o mais íntimo no pensamento, e todavia o fora absoluto.”¹¹⁷ Por ser essa espécie de corpo sem órgãos da filosofia, é justamente aquilo que o pensamento deve entrar em contato para pensar, ao mesmo tempo que não é capaz de fazê-lo, tamanha sua vertigem e rapidez infinita. Assim, é tanto pura intimidade do pensar filosófico, pois constitui sua exata busca e obsessão, seus riscos e perigos iminentes, como sua impossibilidade, aquilo que não lhe pertence de todo, numa ambiguidade que caracteriza o pensamento. “Precisamente porque o plano de imanência é pré-filosófico, e já não opera com conceitos, ele implica uma espécie de experimentação tateante, e seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis.”¹¹⁸ Nas palavras dos autores, “[...] trata-se sempre de vencer o caos com um plano secante que o atravessa.”¹¹⁹ Pensar é muito mais próximo de uma dinâmica desconhecida de como lidar com o corpo sem órgãos da filosofia do que o encontro ilusório com verdades acima e externas ao pensamento. Deleuze e Guattari interrogam:

Não estamos condenados a tentar traçar nosso próprio plano, sem saber quais ele vai superpor? Não é reconstituir uma espécie de caos? E esta é a razão pela qual cada plano não é somente folhado, mas esburacado, deixando passar essas névoas que o envolvem e nas quais o filósofo que o traçou arrisca-se frequentemente a ser o primeiro a se perder.¹²⁰

Nesse sentido, a filosofia não estaria mais próxima daquilo que ainda não foi pensado, ou seja, de algo que terá seu nascimento provocado, do que do desenvolvimento e uso de instâncias já formuladas e fundamentadas? Mesmo assim, esse nascimento não poderá ser proporcionado voluntariamente pelo sujeito. Talvez possa ser evocado. Pois se o plano estiver referido a qualquer instância superior e externa, como, por exemplo, um sujeito que seria responsável por ele, a imanência do plano se perderá. O pensamento persegue

¹¹⁷ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*, op. cit., p. 73.

¹¹⁸ Ibidem, p. 52.

¹¹⁹ Ibidem, p. 239.

¹²⁰ Ibidem, p. 63-64.

certa velocidade infinita, não pode fugir ou se defender disso, pois se o fizer perderá a imanência que o constitui, mesmo sem haver fundamento possível que o defina, já que ele é alheio a qualquer instância determinante. Vencer o caos atravessando-o é uma maneira de extrair dele aquilo que interessa ao plano sem entregar-se ao infinito, o que causaria uma perda total – caótico desmanche. Extrair elementos do caos é uma outra noção do pensamento que nada tem a ver com a relação entre este e a verdade ou o verdadeiro. A verdade não deixa de ser outra forma de transcendência que limita a experiência do pensamento e tenta sufocar seu corpo sem órgãos. Importa, aqui, lutar contra as limitações da opinião e da comunicação. No último texto do livro citado, intitulado “Do Caos ao Cérebro”, os autores são diretos: a comunicação é uma massa que preenche “a fenda com opiniões”.¹²¹ Insistimos em fugir do veloz caos infinito, pois

Perdemos sem cessar nossas ideias. É por isso que queremos tanto agarrarmo-nos a opiniões prontas. Pedimos somente que nossas ideias se encadeiem segundo um mínimo de regras constantes, e a associação de ideias jamais teve outro sentido: fornecer-nos regras protetoras, semelhança, contiguidade, causalidade, que nos permitem colocar um pouco de ordem nas ideias, passar de uma a outra segundo uma ordem do espaço e do tempo, impedindo nossa ‘fantasia’ (o delírio, a loucura) de percorrer o universo do instante.¹²²

Nas palavras dos autores, “O que o filósofo traz do caos são variações que permanecem infinitas [...]”¹²³ Atravessar, vencer e extrair do caos elementos de criação contra a opinião (pobre, protetora e verdadeira) é a atividade vigorosa do pensamento tanto na arte quanto na filosofia. A opinião é o modo comum da existência, o desejo de ordem e hábito, de sentido e permanência de sentido, a fim de gerar mais sentido e evitar o caos. A ordem se propõe encadeada, possibilitando a comunicação. A opinião é o clichê.

É mesmo porque o quadro está desde início recoberto por clichês, que o pintor deve enfrentar o caos e apressar as destruições, para produzir uma sensação que desafia qualquer

¹²¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*, op. cit., p. 240.

¹²² Ibidem, p. 237.

¹²³ Ibidem, p. 238.

opinião, qualquer clichê (por quanto tempo?). A arte não é o caos, mas uma composição do caos.¹²⁴

Neste caso, a necessidade da pintura, como de qualquer criação, é justamente romper com o existente previamente conhecido, para aí conseguir, se tiver êxito, entrar em contato com o caos, mesmo que por pouco tempo. O resultado disso, chamado de obra, servirá tão somente como registro, história e memória, se o ponto de vista considerado for o contato com este movimento infinito e irresistível. “Mais obstinado porém, o sonho de captar um pedaço de caos, mesmo se as mais diversas forças nele se agitam.”¹²⁵ É uma obsessão persecutória, ser capaz de construir para si um corpo sem órgãos da vida ao travar contato direto com instantes caóticos tendo a arte ou a filosofia como instrumentos. Captar o caos, recortá-lo, é uma questão de compor com ele, não abandoná-lo, fugir ou ignorá-lo, tampouco deixar-se ser levado e soçobrar em sua dinâmica vertiginosa. “[...] a luta com o caos só é o instrumento de uma luta mais profunda contra a opinião, pois é da opinião que vem a desgraça [...]”¹²⁶ Assusta-nos, portanto, a superficialidade da opinião, sua falsa segurança, bem como causa terror o delírio iminente desencadeado pelo CsO, caso venha a nos tragar ou venhamos a provocar maneiras de sermos tragados, quando os organismos forem demasiadamente sufocantes ou as opiniões por demais estabelecidas e uma dose de caos se fizer necessária para desestabilizar certezas ilusórias e aparentes. Deleuze descreve o caos em uma extensa passagem da décima quinta série de *Lógica do Sentido*, cuja inspiração é nietzscheana:

[...] explora um mundo de singularidades impessoais e pré-individuais, mundo que ele chama agora de dionisíaco ou da vontade de potência, energia livre e não ligada. Singularidades nômades que não são mais aprisionadas na individualidade fixa do Ser infinito (a famosa imutabilidade de Deus) nem nos limites sedentários do sujeito infinito (os famosos limites do conhecimento). Alguma coisa que não é nem individual nem pessoal e, no entanto, que é singular, não abismo indiferenciado, mas saltando de uma singularidade para outra, sempre emitindo um lance de dado que faz parte de um mesmo lançar sempre fragmentado e reformado em cada lance.

¹²⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*, op. cit., p. 241.

¹²⁵ Ibidem, p. 242.

¹²⁶ Ibidem, p. 243.

Máquina dionisiaca de produzir o sentido e em que o não senso e o sentido não estão mais numa oposição simples, mas co-presentes um ao outro em um novo discurso. Este novo discurso não é mais o da forma, mas nem muito menos o do informe: ele é antes o informal puro. “Sereis um monstro e um caos” [...] Nietzsche responde: “Nós realizamos esta profecia”. E o sujeito desse novo discurso, mas não há mais sujeito, não é o homem ou Deus, muito menos o homem no lugar de Deus. É esta singularidade livre, anônima e nômade que percorre tanto os homens, as plantas e os animais independentemente das matérias de sua individuação e das formas da sua personalidade: super-homem não quer dizer outra coisa, o tipo superior de tudo aquilo que é. Estranho discurso que devia renovar a filosofia e que trata o sentido, enfim, não como predicado, como propriedade, mas como acontecimento.¹²⁷

O sentido não é tratado como uma propriedade. Não se detêm em predicados. Daí ser um tipo de discurso “que devia renovar a filosofia.” Qualquer singularidade traz consigo a própria dose de caos e proporciona a liberdade que o caracteriza: “energia livre e não ligada”, diz Deleuze, não formal, pois não está presa aos limites do conhecimento, extrapola a consciência, a vontade e a memória, assim como qualquer transcendência aprisionadora e ladra. Isso porque a transcendência rouba, ou melhor, tenta roubar e prender o caos singular, sufocando-o. E para que qualquer modalidade de transcendência se imponha, é preciso um organismo obediente e, é claro, existente. Sua existência deve infinitamente a um julgamento – o juízo de deus – que está além da experiência do organismo; uma escravidão sem fim. Ele se confunde com outra cadeia infinita, a saber, o próprio desejo e necessidade de julgar, esta clausura do sentido que obriga a julgar a realidade, assim como a determinar como se desenrolarão fenômenos no espaço e no tempo, e quais conhecimentos poderão ser extraídos daí. Diferente é o sistema da crueldade, que preza relações finitas e afetivas, ou seja, relacionadas às forças que afetam ou não um corpo existente. O juízo interrompe o afeto, pois exige de antemão tanto um solo quanto um horizonte. Nada mais impeditivo e cerceador da energia livre e singular. No caos não há pressupostos, fundamentos ou expectativas, noções comuns, acordos ou medidas consensuais. O caos é sem órgãos.

¹²⁷ DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 110.

O bebê apresenta essa vitalidade, querer-viver obstinado, cabeçudo, indomável, diferente de qualquer vida orgânica: com uma criancinha já se tem uma relação pessoal orgânica, mas não com o bebê, que concentra em sua pequenez a energia suficiente para arrebentar os paralelepípedos [...] Com o bebê só se tem relação afetiva, atlética, impessoal, vital.¹²⁸

Deleuze utiliza o bebê para pensar uma maneira de existir em que ainda não há formações possíveis para determinar qualquer relação. Trata-se de uma minoração. O juízo é como uma memória permanente, pois não cessa de lembrar a existência da dívida. Acontece que essa dívida não é necessariamente financeira - mesmo porque esta é pagável, e a dívida relativa ao juízo é infinita, daí a memória permanente. Trata-se de um julgamento sem fim da própria vida, no qual o que julga encontra-se além das concepções e experiências do que é julgado, numa estranha submissão metafísica, pois intenciona independer-se das forças e dos afetos para existir de modo soberano, como um juízo de deus. Daí a necessidade também permanente do combate para dar fim ao juízo. “O combate, ao contrário, é essa poderosa vitalidade não orgânica que completa a força com a força e enriquece aquilo de que se apossa.”¹²⁹ A vontade de potência descrita por Deleuze através do ganho de força está em perpétuo combate com o juízo infinito.

Uma potência é uma idiossincrasia de forças em que a força dominante se transforma ao passar para as dominadas, e as dominadas ao passar para a dominante: centro de metamorfose. [...] composto intensivo que vibra e se estende, que não quer dizer nada, mas nos faz girar até captar em todas as direções o máximo de forças possíveis, cada uma das quais recebe sentidos novos ao entrar em relação com as demais.¹³⁰

O juízo é um organismo que pretende “julgar a vida em nome de valores superiores”¹³¹, assim como a própria exigência de haver juízo, de querer e precisar julgar, é também sua consequência empírica. Lógica sombria que aprisiona a existência numa organização da qual aparentemente não se pode

¹²⁸ DELEUZE, G. *Crítica e clínica*, op. cit., p. 171, 172.

¹²⁹ Ibidem, p. 171.

¹³⁰ Ibidem, p. 172.

¹³¹ Ibidem, p. 165.

escapar. Daí a importância do combate também pela via do esquecimento, como

[...] força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência. [...] Precisamente esse animal que necessita esquecer, no qual esquecer é uma força, uma forma de saúde forte, desenvolveu em si uma faculdade oposta, uma memória, com cujo auxílio o esquecimento é suspenso em determinados casos – nos casos em que se deve prometer: não sendo um simples não-mais-poder-livrar-se da impressão uma vez recebida [...] um ativo não mais-querer-livrar-se, um prosseguir-querendo o já querido, uma verdadeira memória da vontade [...].¹³²

O intuito do juízo de deus é exercer um poder infinito de organização. Há aí uma pretensão ilusória do conhecimento em ser capaz e até responsável por abarcar, compreender e explicar a experiência. O juízo de deus como conhecimento totalizante pretende abarcar em si toda realidade para organizá-las ao “infinito”, ou seja, julgá-las para sempre, de modo que a experiência dependa destas concepções e nelas se baseie. Ou seja, trata-se de um organismo do conhecimento. Já o infinito caótico é justamente aquilo que o juízo pretende abarcar e controlar. No entanto, o caos é indomável, mesmo que a arte e a filosofia consigam nele realizar cortes que não deixarão de vibrar.

A capacidade de lembrar e prometer também são maneiras de exercer um certo controle sobre o caos, administrando seu movimento infinito. O esquecimento, por sua vez, desbancaria essas capacidades e por isso precisa ser suspenso para que elas possam se exercer. Assim, esquecer aproxima-se mais do caos. Mas precisamos de ambas faculdades para viver. O excesso de memória e promessa nos esgotaria naquilo que já conhecemos e já se encontra em nós. Por outro lado, o excesso de esquecimento impossibilitaria relações sociais, acordos e afins. Sem esquecimento, a consciência e a memória seriam insuportáveis. Por outro lado, sem memória, a existência seria incapaz de dar consistência a qualquer aspecto de individualidade e comunidade/comunicação. Seria mais difícil compor organismos. A noção existencial de uma dívida infinita

¹³² NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 43-44.

[...] supõe critérios preexistentes (valores superiores), e preexistentes desde sempre (no infinito do tempo), de tal maneira que não consegue apreender o que há de novo num existente, nem sequer pressentir a criação de um modo de existência [...].¹³³

A força inibidora citada por Nietzsche abre espaço para que esse sistema não sufoque e aprisione a vida como possibilidade criativa. É preciso dissecar os modos e valores preexistentes, compreender como e a que nível eles estão presentes em nossos corpos e consciências para criarmos aqueles valores que mais nos interessam. Assim como a linguagem estabelecida não cessa de nos lembrar dos significados comuns e seus sentidos prévios, o juízo faz com que a existência e os afetos refiram-se a formas superiores e se tornem dependentes desta referência: “eis o essencial do juízo.”¹³⁴ Daí que o plano de consistência não possa supor nada além da própria instauração, nenhuma transcendência.

É quando a imanência não mais é imanente a outra coisa senão a si que se pode falar de um plano de imanência. Um tal plano é talvez um empirismo radical: ele não apresenta um fluxo do vivido imanente a um sujeito, e que se individualiza no que pertence a um eu.¹³⁵

Se o empirismo desse plano é radical, é porque sua existência ultrapassa e sobrepõe-se “a um eu”: “[...] o plano será percebido como aquilo que ele nos faz perceber, passo a passo. [...] mediante aquilo que ele dá, naquilo que ele dá.”¹³⁶ Pois a individualidade do sujeito também pode constituir uma transcendência à qual tudo se refere. É o problema tanto dos pressupostos, das instâncias prévias e das origens, que servirão como solo daquilo que se desenvolverá a partir dessa dependência, como dos horizontes, que também fornecem garantias, promessas e a segurança de estar coberto e fundamentado. Chão e “guarda-sol” para proteger a existência do caos que a ameaça sem cessar.

Diz Deleuze no último parágrafo do texto de “Para dar um fim ao juízo”:

¹³³ DELEUZE, G. *Crítica e clínica*, op. cit., p. 173.

¹³⁴ Ibidem, p. 165.

¹³⁵ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*, op. cit., p. 59.

¹³⁶ DELEUZE, G. *Espinosa, Filosofia Prática*, op. cit., p. 133.

[...] a vitalidade contra a organização, a vontade de potência contra um querer dominar [...] Um tal modo se cria vitalmente, através do combate, na insônia do sono, não sem certa crueldade contra si mesmo: nada de tudo isso resulta do juízo. O juízo impede a chegada de qualquer novo modo de existência. Pois este se cria por suas próprias forças, isto é, pelas forças que sabe captar, e vale por si mesmo, na medida em que faz existir a nova combinação. Talvez esteja aí o segredo: fazer existir, não julgar. Se julgar é tão repugnante, não é porque tudo se equivale, mas ao contrário porque tudo o que vale só pode fazer-se e distinguir-se desafiando o juízo. Qual juízo de perito, em arte, poderia incidir sobre a obra futura? Não temos por que julgar demais existentes, mas sentir se eles nos convêm ou desconvêm, isto é, se nos trazem forças ou então nos remetem [...] aos rigores da organização. É um problema de amor e ódio, não de juízo. [...].¹³⁷

Pois a dinâmica viva dos afetos perde força quando se submete ao juízo que se impõe sobre eles. Mas força é diferente de poder. No México, Artaud vê um lugar “[...] em que as coisas advêm ou devêm no curso do combate que lhes devêm as forças. Mas sempre que nos querem fazer renunciar ao combate, é um ‘nada de vontade’ que nos é proposto [...] um culto da morte.”¹³⁸ Diferente do combate, o juízo é a favor da guerra. “[...] mesmo quando se apodera de outras forças, a força da guerra começa por mutilá-las, por reduzi-las ao estado mais baixo.”¹³⁹ É quando poder e dominação sobrepõem-se à potência. No combate, acontece o contrário, pois seu enriquecimento é movido pela relação da “[...] força com a força [...]”¹⁴⁰ Pode-se medir a vontade de potência pelo quanto houve de intensificação e fortalecimento.

¹³⁷ DELEUZE, G. *Crítica e clínica*, op. cit., p. 173-174.

¹³⁸ Ibidem, p. 171

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ibidem.

SOBRE “A GÊNESE DE UM CORPO DESCONHECIDO”

O livro de Kuniichi Uno, *A Gênese De Um Corpo Desconhecido*,¹⁴¹ é uma obra exemplar para a leitura que deseja esclarecer a linha conectando Artaud, Deleuze e Guattari em torno dos corpos sem órgãos. Outra vez, termos como “esclarecimento”, “explicação” ou “explicitação” esbarram nas dificuldades de tratar este tema, pois, conforme o autor, “Aqui não há mais o pensamento em relação ao conteúdo.”¹⁴² Como então discorrer sobre algo que busca desfazer noções supostamente necessárias para uma explicação como “sentido” e “conteúdo”? Eis um problema que não cessa de ser enfrentado ao se escrever sobre corpos sem órgãos. A partir de citações presentes nos capítulos 1 a 5 – e saltando para o 11 – o comentário a seguir não encerra o paradoxo.

“As palavras e Nijinsky”

“O espírito que se aproxima do valor limiar escreve para vencer a velocidade louca.”¹⁴³ Há um ritmo caótico, desprovido de forma, maior que a escrita, que vai além dela. O autor chama esse ritmo de “velocidade louca”, e pode ser visto como o ritmo da própria matéria: algo incontrolável pela experiência humana. A aproximação desse ritmo, necessária para a escrita, é da ordem de um limite que, caso não vença essa velocidade, será tragado por ela e soçobrará. O corpo sem órgãos não é a intenção individual de escrever ou pensar desse modo, mas a realidade singular de um corpo impensado e desconhecido que nasce durante o combate entre a escrita e essa velocidade. Trata-se de um combate sem trégua, pois esse corpo não cessa de nascer outra vez.

[...] questiono se não há um estatuto especial da vida que corresponda a esse corpo. [...] Estamos, portanto, dentro e diante de um imenso caos, mas também dentro e diante dos

¹⁴¹ UNO, K. *A Gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2012.

¹⁴² Ibidem, p. 19.

¹⁴³ Ibidem.

cristais que correspondem a esse corpo, a essa vida e seu tempo.¹⁴⁴

Os cristais são estes momentos na catástrofe do tempo em que o corpo sem órgãos rompe a história, a significação, a memória, a linguagem, a expectativa antecipada do porvir e condensa brevemente sua singularidade. Daí a obsessão por uma gênese efetiva, e também o porquê de observar no tempo uma catástrofe. O rompimento e a gênese são catastróficos em relação àquilo que até então vinha existindo, a expectativa referida há pouco.

“[...] a gênese de um ‘corpo desconhecido’ que temos atrás da cabeça, como o impensado no pensamento, nascimento do visível que ainda se esconde à visão.”¹⁴⁵ A criação e o nascimento do corpo, da vida e do pensamento são temas constantes em Artaud. Ele não cessa de buscar por essa revolução contra tudo aquilo que foi imposto ao corpo e também contra o que lhe é concebido como natural. Mas a visão e os outros sentidos ainda não o veem – pois o impensado ainda não nasceu. Embora sua iminência seja inevitável e constante. É por isso que Deleuze e Guattari escrevem, no primeiro parágrafo de “28 de Novembro de 1947 – Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos”, “De todo modo você tem um (ou vários), não porque ele pré-exista ou seja dado inteiramente feito – se bem que sob certos aspectos ele pré-exista – [...] e ele espera por você [...]”.¹⁴⁶ Evidente que um corpo sem órgãos nada tem de ‘ele’, pois extrapola, bem como é anterior à noção de individualidade. Temos aqui a noção de algo impensado, ainda inexistente e que, no entanto, é inevitável e iminente. É uma noção estranha, própria ao corpo sem órgãos e difícil de esclarecer, pois sua existência é íntima daquilo que ainda não existe e daquilo que está sempre porvir. Por isso Deleuze e Guattari afirmam que o CsO espera por você. Não se trata de uma abstração, mas de uma força sempre prestes a desfazer organismos constituídos e a apresentar algo novo. A obsessão pelo nascimento percorre todo livro de Uno, como um tema central abordado de diversas maneiras; uma perseguição que busca ferramentas variadas e irá encontrar na dança uma aliada poderosa. É o caso das leituras

¹⁴⁴ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 15.

¹⁴⁵ DELEUZE, G. *A Imagem-tempo* apud UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 16.

¹⁴⁶ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, vol. 3, op. cit., p. 9.

que faz de Nijinsky. De todo modo, algo vai mal se um corpo sem órgãos tentar ser muito explicado e descrito.

“Vida, morte, sentimentos. [...] Como se nada importasse para além desses três temas. [...] A vida, a morte e os sentimentos são as únicas unidades, os únicos sujeitos de seu pensamento.”¹⁴⁷ Quando a unidade subjetiva de um pensamento se transforma em outra coisa – ou melhor, quando uma outra coisa se sobrepõe a esta unidade – e faz de sua realidade experimental tão somente a vida, a morte e os sentimentos, tem-se um programa onde nada mais importa a não ser descobrir gêneses impensadas no corpo. Os sentidos possuem “[...] condições mínimas [...]”¹⁴⁸ que são questionadas por esta oscilação chamada de sentimento. Os sentimentos podem ser encarados como a passagem que proporciona um “[...] estado [...] sobrelevado [...]”¹⁴⁹ através de uma morte, proporcionando uma vida. Assim, interessam apenas a vida, a morte e os sentimentos para fazer nascer um corpo. “A carne é simplesmente obscura”; “Você nunca pode dominar o começo.”¹⁵⁰ Narrando uma experimentação, Nijinsky conta que, ao perseguir o movimento e sem saber como agir, uma alternativa surge e, deliberadamente, ele entra num quarto. Mas, para fazê-lo, devia ser “movido por alguma força desconhecida.”¹⁵¹ Pois ele compreende as limitações da consciência e como esta é incapaz de abarcar o corpo sem órgãos que é a experimentação. O começo não pode ser dominado, pois a carne é obscura. Ou seja, mesmo que se possa criar as condições de possibilidade para uma experimentação, dominá-la será impossível. A gênese é de um corpo desconhecido, como diz o título que abrange todo o livro. A carne é o corpo sem órgãos, tanto desconhecido como iminente. Se uma experimentação ou o pensamento ainda podem usar a palavra, é apenas forçando as vibrações de seus silêncios impensados, esse “centro frágil e turbulento”¹⁵², como diz Artaud sobre a vida. Pois o impensado, é preciso criá-lo. Para um corpo sem órgãos não é

¹⁴⁷ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 19.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 19.

¹⁴⁹ ARTAUD, A. O Teatro e a Ciência apud VIRMAUX, A. *Artaud e o Teatro*, op. cit., p. 322.

¹⁵⁰ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 59.

¹⁵¹ Ibidem, p. 29.

¹⁵² ARTAUD, A. O Teatro e A Cultura. In: *O Teatro e seu Duplo*, op. cit., p. 8.

suportável e sequer possível existir no estável interior daquilo que já é conhecido.

Nele (Nijinsky), o espírito viveu o instante que se aproxima de um certo valor mínimo (chamá-lo de valor máximo daria no mesmo). É preciso tentar pensar um valor-limite da relação, dos sentidos, da representação. O 'Eu' diminui na medida em que ele se aproxima deste valor-limite. Ele escreve nos confins do valor-limite.¹⁵³

Os valores limites estão em contato com a louca velocidade descrita acima. O organismo, nesse caso, é “[...] atravessado por uma vontade de movimento inexaurível.”¹⁵⁴ Importam apenas a gênese e o movimento. No entanto, a diferença, ao explodir, gera tamanha infiltração de tudo em tudo, uma tal fusão espalhada, como diz o autor, que será preciso “[...] um plano sólido que resista ao próprio desabamento.”¹⁵⁵ É preciso um certo controle, uma certa ordenação. Nijinsky – aqui em ressonância com Tolstói - deseja dissolver o organismo da individualidade que o aprisiona em si mesmo:

Eu quero fazer alguma coisa medonha, mas não posso fugir. Eu estou sempre comigo. E é este comigo que me atormenta. Eu sou ele e eu estou inteiro aqui. [...] Mas eu estou cansado de mim, desta coisa que se chama eu, eu não posso mais suportar. Isso me atormenta. Eu queria dormir e me esquecer, mas não posso. Não se pode escapar a si mesmo.¹⁵⁶

Neste contexto, a última frase estremece. Ser capaz de escapar de si mesmo é a própria ambição experimental que consiste em fazer nascer um corpo. Identificar um “si mesmo” é estar consigo, e esta coagulação é muito distante do corpo sem órgãos. O cansaço em relação a esta “coisa que se chama eu” revela o desejo de expandir e livrar a individualidade de seus limites. E explodir a comunicação dependente das unidades individuais, num grito de liberação. Mas para tanto é necessário que este plano experimental não desabe, embora faça outros planos desabarem. A diferença da gênese é explosiva, incontrolável, e, nesse combate, a experimentação precisa de algum

¹⁵³ UNO, K. *A Gênese de um corpo desconhecido*, op. cit., p. 19.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 20.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 26.

¹⁵⁶ TOLSTÓI, L. *Diário de um louco*. Apud UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 28.

controle, mesmo que marginal, algum tipo de consistência que resista ao delírio enlouquecido. Mas se essa consistência “[...] se espessa demais, não se pode tocar nem mesmo a vida.”¹⁵⁷ O valor-limite pode ser perdido por um excesso de solidez, a tal ponto que se perca a vida, pois ela só poderá estar nesse valor-limite. Mesmo assim, tanto o organismo quanto a consistência podem servir para negociar e delimitar, o quanto for possível, a turbulência do corpo sem órgãos, para que a catástrofe que o constitui não faça tudo desabar. Afinal de contas, para a vida mais comum serão necessárias certas doses de memória e história. A saturação de ambas gera o funcionamento dos significados, das “[...] identidades exclusivas.”¹⁵⁸ Mas os pequenos passeios de Nijinsky são excursões nas quais não há mais volta, já que ele aboliu qualquer representação de si mesmo para pensar, dançar ou escrever.

A carne e o sentimento engendram a diferença sem cessar, eles são movimento atravessado pela diferença. É por isso que não podem fixar nenhum sentido, nenhuma imagem, nenhuma forma. ‘Nós somos os ritmos’, diz Nijinsky. Os sentidos se situam sempre sob a fronteira, face a face com a onda proliferante da diferença. Não há identidade, apenas ritmos. [...] incessante repulsão à reverência da coagulação do mesmo, da determinação de uma imagem.¹⁵⁹

Sempre que se forma uma imagem, sempre que um enunciado coagula qualquer determinação, o corpo sem órgãos aparentemente dá lugar a um órgão que faz ou dá sentido, delimita e significa. No entanto sua liberdade é tal que não consegue ser capturado ou aparado, de modo que ocorre na verdade algum tipo de substituição. Não será jamais o corpo sem órgãos que será coagulado ou delimitado, pois ele se renova constantemente como algo impensado; mas os efeitos de sua eclosão, estes sim, poderão ser organizados.

¹⁵⁷ UNO, K. *A Gênese de um corpo desconhecido*, op. cit., p. 31.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 24.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 21.

“Variações sobre a crueldade”

Artaud escreve muito sobre crueldade. E pode-se ficar perdido sobre o que exatamente ele quer dizer com esta palavra que não é sem efeito. Kuniichi Uno consegue, ao seu modo, esclarecer o termo, sem perder o conteúdo catastrófico que o constitui.

O que é cruel é, antes de tudo, o pensamento. Pensar, que consistiria nos fatos de dividir, compor, associar, determinar, diferenciar, identificar, transforma-se em processo estranho, indeterminável. Pensar é cruel, porque, se conseguimos pensar, esse pensamento nos invade, penetra nosso ser, rompe toda a espessura de nossa vitalidade, o emaranhado interminável de nossas sensações e de nossas memórias, tudo o que é gravado no corpo.¹⁶⁰

“A crueldade [...] é acima de tudo, a indicação do colapso do que seria um sujeito do pensamento.”¹⁶¹ Pensar não é, portanto, identificar composições associadas em torno de qualquer determinação, como o pensamento de um sujeito que discerne e elabora através do raciocínio. Também não é a consistência única de um sujeito que pensa e se identifica com seu pensamento – bem como a relação entre esse pensamento e a realidade externa. Trata-se mais de uma impensável ameaça exterior. Seria algo mais desestabilizador do que apaziguador; um perturbador rompimento das formações prévias mantidas pela memória e marcadas na história do corpo. A crueldade se dá aí, nessa “[...] cruel abertura do pensamento ao exterior.”¹⁶² O pensamento sem órgãos – ou o corpo sem órgãos do pensamento – é justamente a ameaça permanente que o afronta. Isso nos faz pensar em como a história e a memória, ao constituírem uma existência e desaguarem no presente, aprisionam esta existência nela mesma. Se um corpo sem órgãos é libertador, é uma libertação necessariamente destrutiva. “Trata-se de fazer vibrar o corpo além de seus limites orgânicos, social e historicamente organizados.”¹⁶³

¹⁶⁰ UNO, K. *A Gênese de um corpo desconhecido*, op. cit., p. 33.

¹⁶¹ Ibidem, p. 34.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ibidem, p. 37.

“Eu o cultuo”, escreveu Artaud, “não o ser, mas a carne.”¹⁶⁴ O ser é anterior, pressuposto, fundamento, ele preexiste e dá suporte. Mas “[...] nenhuma matriz superior pode copiar fidedignamente a realidade do corpo.”¹⁶⁵ Também não há nenhuma superioridade ou origem fundamental na qual esse corpo se baseie. A carne é justamente o outro lugar da vida. Se este corpo possui tantas inimizadas – a linguagem, o sentido, a história, os organismos – qual é o seu partido, pergunta Uno. “O que é o corpo? Será esta uma falsa questão à qual é impossível responder, apesar de que ter um corpo é, para todo mundo, um dos fatos mais banais?”¹⁶⁶ Se o corpo humano é um animal de carga, ao ser sempre obrigado a carregar sua história e perpetuar a memória de si – o corpo sem órgãos do corpo é abertura ao porvir e cisão funda nessa carga, dando possibilidade ao impensado e livrando da história o tempo. Como encontrar-se com a velocidade infinita e vencê-la, inscrever-se com ela sem sucumbir ao desmanche caótico e liberar o corpo? Dizem Deleuze e Guattari: “O Corpo é o corpo / Ele é sozinho.”¹⁶⁷ Sempre se reinventa através de sua amoralidade, a-historicidade e pré ou pós-linguagem. Daí que pensar realmente seja coexistente à impossibilidade de pensar, pois o pensamento só é cruel, ou seja, só pensa quando se abre ao campo que jamais experienciou ou pensou. Outra vez, é impossível dominar o começo, por conta da obscuridade da carne. “[...] o corpo, para ele é algo que sempre se distingue do corpo como objeto determinado, contornável.”¹⁶⁸ A carne está em guerra contra tudo o que aprisiona o corpo por ser ele um corpo singular.

A liberdade e a errância é resposta à exclusão, alienação e sufocamento sociais da carne obscura, impensada e sem órgãos. Uno afirma que o mundo poderá lançar-se no corpo quando seu nome e endereço forem destituídos. Aí o corpo irá devir. “Devir não é imitar, nem simular, é se lançar entre você e o que você será. [...] se libertar singularmente.”¹⁶⁹ A errância singular retoma o contato com aquilo que não se pode nomear previamente e que não possui nenhuma superioridade, matriz ou origem. E em direção daquilo que você será,

¹⁶⁴ ARTAUD, A. *Fragments d'un journal d'enfer* apud UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 35.

¹⁶⁵ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 46.

¹⁶⁶ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 40.

¹⁶⁷ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, vol. 3, op. cit., p. 21.

¹⁶⁸ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 40.

¹⁶⁹ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 48.

surge um mundo múltiplo através da crueldade que atravessa o corpo na catástrofe do tempo.

“Corpo – gênese ou tempo – catástrofe” / “Esse pequeno nada entre os limites”

“Eu não quero mais pensar a não ser com meu corpo.”¹⁷⁰ É evidente. A criação não suporta as repetições viciadas do pensamento formal e quer aprender com o corpo a travar contato com aquilo que floresce e atravessa – e aí sim pensar. Pois o corpo-gênese sempre será liberdade, errância e contato com o caos, tanto para o melhor quanto para o pior – não para o corpo, mas para a individualidade que assim irá interpretá-lo. A incompreensão e o julgamento se misturam na individualidade, mas para o corpo sem órgãos essa não é uma preocupação, mesmo porque, nele, não há consciência.

“Mas eu recuso sobretudo a tentação, essa de querer realizar uma forma. Sim, é preciso dar a esse informe [...] ao menos um contorno, mas não uma forma, jamais uma forma.”¹⁷¹ O contorno é a possibilidade de existência e consistência do corpo sem órgãos, e entre o contorno e a forma reside a diferença entre vida e morte deste corpo. O contorno é a linha tênue necessária entre o informe e a solidez orgânica da forma. Sempre que a forma quer englobá-la ou agarrá-la, um turbilhão insere a catástrofe na história dos órgãos. Por isso que a escrita e o pensamento não cessam de lutar com a linguagem, ou o pensamento com a história da filosofia, ou a criação com a tradição. As formas podem ser vistas como contornos que se tornaram espessos e consistentes demais, distanciando-se, assim, do contato com o informe. Há uma interrupção severa nesse contato.

[...] de repente o corpo se encontra lá, destacado da pessoa, da palavra, do contexto, dos sentidos, da história, da paisagem. [...] O corpo é essa ruptura inqualificável. Ele é esse estranho começo e recomeço que pode colocar em questão um pouco de tudo, o pensamento, a narração, a significação, a

¹⁷⁰ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 51.

¹⁷¹ Ibidem.

comunicação, a história: ele introduz uma catástrofe no tempo que flui.¹⁷²

Se Artaud diz que o corpo é sozinho e não precisa dos órgãos, é porque ele se destaca da pessoa histórica significada. E um texto sobre o corpo sem órgãos, ou seja, a tentativa de compreendê-lo e significá-lo é outra vez perdê-lo, este “[...] real no mais alto grau [...]”¹⁷³, pois o texto se cristaliza em órgão do organismo seminário, faculdade, aula etc., no qual queremos nos fazer entender e ampliar a comunicação. Se o corpo sem órgãos não é compreensível, é porque não tem precedente, não tendo sido anteriormente nomeado; a carne é sempre obscura e ela é que nomeará seu novo movimento através de um nome que será imediatamente ultrapassado pelo tempo não histórico. Na descrição abaixo, Uno narra sua observação de um nascimento do qual tanto fala:

[...] um corpo que vivia em um outro tempo, um tempo geológico no qual um corpo biológico lentamente despertava, um germe petrificado que florescia invisivelmente. [...] eu descobri o corpo na imensidão do tempo que o atravessava, que o preenchia.¹⁷⁴

“O que conta não é, acima de tudo, a imagem, mas o que se passa entre as imagens.”¹⁷⁵ As imagens condensam as vibrações que existem entre elas. Captar estas vibrações é o exercício da dança ou do pensamento. “A dança se infiltrou, ao mesmo tempo, na escrita e na própria carne do meu pensamento.”¹⁷⁶ Essa infiltração é a própria invasão daquilo que é exterior e visto como crueldade e catástrofe, ao interromper o hábito histórico.

Nesse sentido há qualquer coisa de catastrófico no tempo [...] Quero dizer que os gestos de um dançarino podem trabalhar nesse tempo, de modo que seu corpo se introduza em uma dimensão que coloca em questão todas as dimensões que definem a realidade habitual do corpo humano.¹⁷⁷

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil Platôs*, vol. 3, op. cit., p. 12.

¹⁷⁴ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 52.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 15.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 53.

O mesmo vale para o pensamento. “Tal catástrofe [...] pode nos fazer romper com a linha que segue em frente, contínua, visível, que determina o mundo e a vida para nós.”¹⁷⁸

Assim, a dança e o pensamento podem suspender e violar determinações estabelecidas e hábitos supostamente definidos. Tal transgressão ocorre no corpo:

Não há ser mais comum que o corpo, porque uma pessoa não vive sem corpo. [...] Mas o corpo não é um objeto puro, já que, ao mesmo tempo que temos um corpo, nós somos simultaneamente esse corpo ele mesmo. [...] inseparável de nós [...].¹⁷⁹

Segundo Uno, temos um corpo e somos, simultaneamente, esse corpo de modo inseparável: não é possível não o ser. “Há uma dimensão que só o corpo pode captar, tanto que o corpo provém dessa dimensão.”¹⁸⁰ Trata-se de uma exclusividade irrepetível que “[...] jamais se submeterá inteiramente à nossa observação.”¹⁸¹ Um corpo pode aprender sobre a revolução dos contornos e das formas com a abertura provocada por um corpo sem órgãos. Este pode ensiná-lo – não por intenção, mas através de seus efeitos – sobre ser “[...] absolutamente fluido, composto por partículas infinitas que variam sem cessar.”¹⁸² A aparente violência brusca de termos como crueldade e suportabilidade também agem por meio da fluidez. O corpo sem órgãos flui, pois nada interrompe sua passagem, ou melhor, muitos são os impedimentos, mas a cada momento que sua passagem é interrompida ou organizada, sua fluidez ultrapassa os “muros” e permanece em movimento e ação. Sua existência é tanto livre como irreduzível.

Qualquer coisa de singular em sua singular experiência de corpo o fazia dançar. Ele precisava dançar para entender e exprimir as singularidades vividas pelo corpo. Mas essa experiência viva não cessa de dilatar, não cessa de ultrapassar a dança.¹⁸³

¹⁷⁸ Ibidem, p. 54.

¹⁷⁹ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 53.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem, p. 55.

¹⁸³ Ibidem, p. 56.

Pois a obscuridade da carne ultrapassa toda forma e toda imagem, e mesmo assim elas não cessam de ser geradas. É a vibração entre as imagens que corresponde ao corpo sem órgãos da dança, da escrita ou do pensamento.

“Esse caos se encontra numa profundidade onde nada ainda é discernível, onde só é possível medir o que nele aparece. [...] o corpo não é mais do que uma figura que torna explícita essa profundidade.”¹⁸⁴ Antes daquilo que aparece através do corpo, não é possível medir, prever, associar ou identificar. O corpo sem órgãos será necessariamente estranho. Uno apresenta no início da citação a seguir uma passagem lida em Samuel Beckett mas antes dita por Jung sobre uma paciente, outra vez sobre nascimento:

‘No fundo, ele nunca havia nascido.’¹⁸⁵ [...] Essa recusa singular do nascimento, essa vontade do segundo nascimento, não se sabe se é signo de um pessimismo. Com certeza é um pessimismo intenso e divertidamente criador. [...] Eu acredito que essa experiência do corpo é primordial para compreender o que se passa não somente nas artes performativas, mas também na escrita e no pensamento.¹⁸⁶

A criação insiste num segundo nascimento, mas isso não ocorre sem guerrear contra tudo aquilo que tenta enquadrar e reter o corpo. “Se nós refletirmos um pouco sobre todas as rotinas e os dispositivos que objetificam e coisificam a realidade vivida pelo corpo, veremos que é uma guerra insana, singular, mas singularmente universal.”¹⁸⁷ Mesmo insana, soa sempre urgente. O tempo do corpo salta do tempo da história, implodindo do seu interior e provocando o desconhecido. Não é suportável manter-se preso à determinação histórica e social. Por isso o corpo sem órgãos é um grito de nascimento, criação, gênese e liberdade, uma vez que o corpo não cessa de ser objetificado, significado, coisificado, identificado, historicizado, enfim, organizado. A afirmação de Beckett sobre nunca ter nascido causa uma estranha comoção. Nós, seres organizados, sentimos constantemente que algo está errado e não nos serve propriamente, que não pensamos, não agimos e

¹⁸⁴ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 57-58.

¹⁸⁵ BECKETT., S. *Pour en finir encore et autres foirades*. Apud UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 58.

¹⁸⁶ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 58-59.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 60.

não vivemos devidamente – antes reproduzimos instâncias alheias, impostas e desenvolvidas por normas sociais que visam o bloqueio do corpo sem órgãos. É quando percebemos o lampejo da gênese que o corpo sem órgãos consegue nos reordenar em direção ao que está além das determinações exteriores. Pois a vida que aqui clama também exige “[...] voltar a si mesmo, a todo segundo, com obstinação [...]”.¹⁸⁸

O ‘corpo sem órgãos’ quer dizer o corpo estendido ilimitadamente, flutuante, em uma variação contínua sem forma fixa, que é vivida como tempo mais do que como espaço. Esse tempo fora de todas as determinações espaciais, para ‘se reerguer a todo segundo’, traça uma linha catastrófica que se enrola em torno de um corpo pouco visível, mas extremamente presente e sensível.¹⁸⁹

Se sua visibilidade não é sempre explícita, sua presença é inconfundível e marcante. A iminência extrema que o caracteriza pode ao mesmo tempo ser imperceptível, camuflada pelos olhares organizados que parecem ignorar a inevitável ameaça, como se ela não houvesse.

[...] apesar de tudo, há sistemas que impõe sobre a vida e seus limites essas formas, esses controles, esses órgãos, economia e política, comunicação e informação, que funcionam com os limites de inteligibilidade e rentabilidade. Nós vivemos e morremos sem cessar, não simplesmente por causa de uma doença ou da velhice, mas por causa dos limites impostos sobre a vida que articulam a nós mesmos. Não é com niilismo que alguns se apegam à morte na sua intensa pesquisa teatral.¹⁹⁰

Mesmo assim,

[...] a vida é uma vida sem órgãos, que não para de atravessar os limites que são os órgãos. A vida pode ser mais intensa que os órgãos. Nós vemos porque há uma revelação, ou a consciência excessiva da vida e da vitalidade nos impõe essa dimensão do corpo sem órgãos. A vida é irreduzível. É qualquer coisa que aboliu e recriou os limites, e que não cessa de atravessá-los.¹⁹¹

¹⁸⁸ ARTAUD, A. Oeuvres complètes, tomo XV. Apud UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 61.

¹⁸⁹ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit, p.61.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 68.

¹⁹¹ Ibidem.

Há uma consciência em relação aos órgãos e àquilo que os ultrapassa. Esse tipo de consciência sabe que os limites são formais, finitos e eles mesmos limitados. E também sabe, embora um corpo sem órgãos não tenha nada de consciência, que a vida pode ser mais intensa. A vida sem órgãos impõe seu outro modo, ultrapassa e atravessa as delimitações, revelando assim sua existência possível e impensada. Não é de se espantar que Kuniichi Uno desenvolva seu pensamento através da observação de corpos que dançam, e que pela dança criam as condições de possibilidade para algo novo, a gênese de um corpo desconhecido. Esse tipo de corpo lida com os “limites invisíveis” em torno de si que duplicam o “espaço visível.”¹⁹² “Ele também traça limites desconhecidos e não cessa de transpô-los.”¹⁹³ É a própria criação da realidade através de uma existência. É uma maneira de romper e desarticular organizações dominantes.

“A imagem ou a matéria viva” / O Corte

No último capítulo do livro, Uno escreve sobre matéria, visão e imagem, e afirma: “Aquilo que é visto é a luz, a coisa mesma, ou, em vez disso, apenas uma percepção sobre a visão?”¹⁹⁴ Ora, entre a luz e a percepção da visão há toda a história da subjetividade que vê. Seria possível para a humanidade entrar em contato com a luz sem depender da visão do olho que vê? Ou seja, a matéria viva da luz anterior à visão humana? É evidente que não, pois nesse caso não haveria visão, apenas a matéria viva. Mas o problema da visão é estar carregada de história, memória e representação. Esses “elementos” funcionam como centros aos quais a visão retorna, deles dependendo. É seu repertório individual, sem o qual a visão nada vê ou concebe. Trata-se de um problema para a noção de corpo sem órgãos, pois este corpo não tem nenhum repertório central ao qual deva retornar ou do qual depender, muito pelo contrário.

Aqui, o rompimento com organismos constituídos se dará através do cinema e sua principal ferramenta: o corte. “[...] se perguntando [...] se o

¹⁹² UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 63.

¹⁹³ Ibidem, p. 63.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 121.

cinema pode ou não exprimir um movimento verdadeiro, Deleuze usa o termo 'imagem' simplesmente para significar o corte instantâneo, ou imóvel [...]”¹⁹⁵. Se a imagem é o corte, é através desse instante de mudança que as rupturas com a história previamente estabelecida se tornariam possíveis, de modo que o corte seria a atividade responsável por romper com o passado. “Se um movimento equivale a uma imagem, e uma imagem a um movimento, o conflito está resolvido. [...] aquilo que pode ser uma imagem movimento.”¹⁹⁶ Uma imagem movimento é uma imagem que equivale ao movimento: sua matéria é viva. A imagem que não configura movimento cristalizou-se numa forma, desvinculando-se da matéria viva. Daí pode-se compreender as relações entre o corte e a imagem movimento.

“[...] um estado de coisas sem centro em que uma imagem iguala-se absolutamente a um movimento ou a uma matéria.”¹⁹⁷ Se uma imagem equivale a um movimento, ou seja, à matéria viva, não há centro. O movimento não parte de um centro, também não retorna para ele. O movimento não depende e não se relaciona com um centro. Não há nenhum tipo de modelo, base ou pressuposto.

Curiosamente, todos os centros da percepção, da ação, do afeto, são, assim, novamente acêntricos, pois os centros eram desvios, intervalos desde a origem da percepção, da ação, do afeto, e uma vez mais, por toda parte no cinema, aprofundam-se os desvios, os intervalos, os cortes, as disjunções que criam, no lugar de um centro de percepção, de ação, do afeto, uma nova consistência cristalina [...].¹⁹⁸

Não há nenhum tipo de centro. Do ponto de vista do movimento sem órgãos que é essa vida, nunca houve e nunca haverá um centro. Só há o movimento vivo da matéria. A humanidade julga conhecer noções fixas relativas à percepção, a ação e ao afeto: ela cria, nomeia, interpreta, representa, classifica, julga, trazendo ao campo do conhecido – como se houvesse terra firme em qualquer lugar em meio ao movimento caótico da matéria. São representações convencionais e acordadas. Se o cinema

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 122.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 126.

aprofunda as disjunções e os cortes, isso servirá para reaproximar a forma da força, resgatando o combate interno abafado por representações orgânicas. O corte disjunto não é feito para que uma nova ilusão de centro seja criada, pelo contrário. Sua pretensão é esvaziar as representações e devolver ao corpo – seja ele qual for – sua liberdade, como quis Artaud. Um desejo, um impulso ou uma sensação, quando nascem, portam uma forte dose de novidade indescritível, mesmo se relacionando com dados empíricos anteriores. Rapidamente, a representação nomeia, significa e estabiliza este novo movimento – e é precisamente contra isso que luta o corte.

Sobre a relação entre luz, matéria e o olhar subjetivo que vê, Uno interroga: “Como falar de um Aparecer, se nem mesmo há olho?”¹⁹⁹ No momento em que só há matéria viva ou movimento, sem história nem subjetividade, também não pode haver um olho responsável pela visão. Também será difícil falar de algo que aparece, pois um aparecer é relativo ao olho para o qual algo aparece... Mas no movimento só há matéria viva, “Na medida em que a identidade da matéria e do movimento é também aquela da matéria e da luz.”²⁰⁰

“Nossa consciência seria apenas como uma tela preta que interrompe a translucidez de toda a luz, que se torna visível como uma imagem apenas com esta tela preta [...]”²⁰¹ A ação da consciência nesse caso é aquela responsável por tornar a luz em imagem, interrompendo a intensidade da luz e transformando-a em representação. Isso para que a consciência veja e signifique, mesmo que também capte as diversas variações e interstícios. A imagem é uma cristalização do movimento afim de fazer história. Daí, outra vez, a necessidade do corte, para interromper essa construção humana e subjetiva de quem olha.

“É por isso que, cada vez mais, ele coloca seu interesse nos interstícios das imagens, nos problemas de continuidade, no que está fora-do-plano, a voz em off, todas as formas de corte irracional...”²⁰². Pois assim fará irromper o corpo sem órgãos da continuidade, uma descontinuidade irracional e desmemoriada, capaz de se libertar dos traços de memória constituídos por

¹⁹⁹ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit. p. 122.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Ibidem, p. 122-123.

²⁰² Ibidem, p. 123.

qualquer linearidade histórica. O corpo sem órgãos é, portanto, anterior à imagem: “[...] são certos desvios ou intervalos que definem a primeira aparição de um centro de indeterminação, que não é outra coisa que a matéria viva.”²⁰³ E o corte é uma necessidade nesse contexto, um rompimento radical sem o qual a imagem representativa continuará a exercer sua espessura, ou seja, a sedimentar sua identidade.

Os quadros do pintor inglês J. M. W. Turner expressam, no movimento de suas pinceladas, dissoluções de corpos estabelecidos previamente. David Lapoujade observa que, “[...] em Turner, os corpos se desfazem à medida em que ganham cor, até o momento em que se dissipam numa pura explosão de luz.”²⁰⁴ Sobre a descrição do movimento percebido em Turner, o pormenor de *The Angel standing in the Sun*²⁰⁵ é um exemplo entre muitos. Nele, pássaros sofrem total dissolução ou emergem da mescla de cores sem objeto ou são permeados por ambos processos – de certo modo até ao mesmo tempo, não é possível afirmar. De qualquer maneira, são dissoluções extraordinárias. As aves são diluídas ao mesmo tempo que se diluem, tragadas pelo mesmo local do qual parecem ter saído. Mesmo assim, as aves voam, guardam sua individualidade quando emergem. Turner consegue provocar a dissolução das noções de sujeito e objeto através da pintura, com o movimento da cor. Se, por um instante, há uma ave, no instante seguinte ela não está mais lá. Os claros e evidentes limites entre as noções de início e fim, espaço e sujeito/objeto – todos os limites entre essas noções, inclusive o limite daquilo que significam, com Turner se transformam em outra coisa: na passagem de uma intersecção. Através da pintura, temos um local onde certas noções humanas estabelecidas se dissolvem e são percebidas e compreendidas de outra maneira, mais energética e viva, próxima ao movimento intrínseco das coisas. O quadro não deixa de ser uma forma orgânica circunscrita no espaço (78,5 cm x 78,5 cm etc.), mas é uma forma viva, em pleno movimento. “O exercício é tanto mais delicado porque [...] assim que formada, a imagem se dissipa. A imagem só tem o tempo de deixar entrever suas potências antes de se desvanecer ou de

²⁰³ Ibidem, p. 124.

²⁰⁴ LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, op. cit., p. 292.

²⁰⁵ BOCKEMUHL, M. *Turner*. Taschen, 2000, p. 65.

se desdobrar em outra coisa, inevitavelmente.”²⁰⁶ Trata-se de um terra desértica, pois não tem pressupostos,

[...] só pressupõe a si mesma, e nada mais. [...] mundo sem sujeito nem objeto.

[...]

Mas essa imagem é tudo menos fixa, ela é como que agitada de dentro por diferenças de potencial, já pronta a se dissipar. [...] Tudo parte de uma perturbação da percepção, como uma suspensão de mundo.²⁰⁷

Uma mancha em Turner, assim como um corte disjunto em uma sequência de imagens cinematográficas (e os exemplos podem se estender) são capazes de dar uma espécie de choque nos modos habituais da percepção, da representação e do afeto. Uma noção organizada de sujeito, por exemplo, dotado de consciência e memória, pode ser desorganizada. O mesmo vale para as relações entre sujeitos, objetos, espaços e tempos. Daí a descrição dos pássaros de Turner.

Sabemos da intimidade em Artaud entre as noções de arte e vida e a inutilidade da noção de arte em proveito de uma ação viva que não prescindia dos termos cultura/arte e civilização²⁰⁸. Não se trata aqui de efeitos meramente artísticos, sem relação direta com a existência. “Esse clique, essa gênese da percepção e do centro de indeterminação, é concebido para dessubjetivar a filosofia e desorganizar a relação sujeito-objeto ao retomar tudo a partir de uma série infinita de imagens movimento.”²⁰⁹ O estalo provocado retoma o movimento camuflado, adormecido e reprimido, em direção ao nascimento indeterminado da percepção e do afeto. O objetivo é viver, através de estratégias capazes de criar para si corpos sem órgãos. Para tanto, muitas representações orgânicas serão dissolvidas e esvaziadas. Trata-se, outra vez, de um tipo de imagem sem centro referencial:

[...] como se os fios estivessem frouxos, nesse tipo de imagem-ação, extremamente sofisticada, as imagens (a imagem ótica, a imagem sonora) se desprenderão de todas as lógicas orgânicas: não há mais vínculo para uni-las nem apertá-las. O

²⁰⁶ LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, op. cit., p. 291.

²⁰⁷ LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, op. cit., p. 293, 298-299.

²⁰⁸ ARTAUD, A. O Teatro e a Cultura In: *O Teatro e Seu Duplo*, op. cit., p. 2-3.

²⁰⁹ UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 124.

entre-imagens ou o inter-imagens se torna cada vez mais sensível. Todos os signos da imagem-tempo estão emergindo nos interstícios das imagens sonoras e óticas. [...].²¹⁰

A sensibilidade extrema do inter-imagens é uma questão de corpo sem órgãos. “O que torna as coisas mais difíceis é que a imagem só pode ser composta com dados empíricos, embora deva descrever um plano de natureza totalmente outra.”²¹¹ Afinal, esta imagem não surge do nada, embora possa parecer algo vindo do vazio; a imagem sem órgãos faz uso das experiências para desarticular referências. “As imagens se articulam cada vez mais com seus interstícios, suas margens [...]”²¹² Se a sequência de imagens do cinema forma um roteiro organizado, seu corpo sem órgãos é a emergência dessa articulação marginal, rebelde, anárquica, livre, caótica e sem vínculo com nada.

É como se a imagem-movimento que se encontrava de início no cosmos, em pura dimensão material anterior à humanidade, fosse monopolizada, em seguida, pelo esquema sensório motor do cinema, mas que, ao mesmo tempo, uma série de mutações imperceptíveis invadissem esse esquema e se infiltrassem no cerne da organização sensório-motora cada vez mais sofisticada das imagens cinematográficas.²¹³

O corte aciona e desencadeia um corpo sem órgãos que opera via invasão e infiltração, liberando todas as possibilidades aprisionadas pelo conjunto orgânico das imagens cristalizadas. Se Uno diz que as mutações invasoras são imperceptíveis, deve estar se referindo à percepção mais habitual que não a percebe, pois vimos o quanto essa infiltração é catastrófica. A dificuldade de descrever a dinâmica entre o organismo cinematográfico e o movimento sem órgãos desencadeado pelo corte ocorre justamente pela dinâmica ente corpos sem órgãos e organismos que não cessam de lutar entre si. A “tensão interna”²¹⁴ da imagem indeterminada e sem definição faz buracos nos discursos lógicos, estremece as vozes da memória, proliferando interstícios divergentes. Artaud descreve essa dinâmica em uma conferência no México citada por Quilici:

²¹⁰ Ibidem, p. 126.

²¹¹ LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, op. cit., p. 220.

²¹² UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 126.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ DELEUZE, G. L’Epuisé apud UNO, K. *A Gênese...*, op. cit., p. 127.

A cultura é um movimento do espírito que vai do vazio às formas, e que das formas regressa ao vazio, ao vazio como para a morte. Ser culto é queimar formas, queimá-las a fim de se atingir a vida. [...] dentro do incessante movimento das formas que vão sendo sucessivamente destruídas.²¹⁵

A criação sem órgãos prescinde de um movimento destrutivo permanente para fazer a vida vir à tona. Desse tipo de espaço vazio, vivenciado pelo interior do corpo, emergem revelações infinitas. O abismo é ao mesmo tempo sem fundo e aberto para muitas possibilidades de manifestação da realidade. O corpo se reabilita como microcosmo capaz de exprimir em si infinitas virtualidades, como nos mostra Quilici.²¹⁶ Ou seja, aqui, a noção de vazio não é aquela ligada ao nada, à não existência. Trata-se de um vazio pleno de possibilidades, uma fonte de criação. Diz Artaud: “O Corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo / falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro / E tem dentro toda a realidade. [...]”²¹⁷

²¹⁵ ARTAUD, A. apud QUILICI, C. *Antonin Artaud*, op. cit., p. 203.

²¹⁶ ARTAUD, A. apud QUILICI, C. *Antonin Artaud*, op. cit., p. 198.

²¹⁷ ARTAUD, A. *Tête à Tête* apud QUILICI, C. *Antonin Artaud*, op. cit., p. 197.

ANEXO - SOBRE TCHÉKHOV

Algo vai acontecer, algo já acontece. Mas não se confundirá o que se passa sobre o CsO e a maneira de criar um para si. No entanto, um está compreendido no outro. [...] síntese a priori onde algo vai ser necessariamente produzido sobre tal modo, mas não se sabe o que vai ser produzido; análise infinita em que aquilo que é produzido sobre o CsO já faz parte da produção deste corpo, já está compreendido nele, sobre ele mas ao preço de uma infinidade de passagens.²¹⁸

Escrevo este texto cerca de 45 dias antes de retomar os ensaios que antecederão a vigésima apresentação²¹⁹ do texto clássico *Os Males do Tabaco*²²⁰, publicado em 1902, em sua segunda versão, pelo médico e escritor russo Anton Pávlovitch Tchékhov. Para que eu começasse a escrever, fiz um ensaio. Há tempos que ensaiar significa fazer a peça inteira sem subterfúgios. O projeto nasceu em 2015, e desde então assumo as funções de ator, diretor, percussionista e produtor do espetáculo. No início, o nome Núcleo 1618 foi criado para assinar a produção geral, a fim de não usar meu nome. Nos dois primeiros anos, o formato era outro e se chamava *Ensaio Tchékhov: Os Males do Tabaco e Outras Cartas Rítmicas*. Depois, mantive apenas o nome central, e os instrumentos utilizados nas cartas rítmicas entraram na conferência da personagem tchekhoviana. De lá para cá, as apresentações foram realizadas em sete espaços diferentes, e o projeto contou com 2 fotógrafas e dois fotógrafos, além de uma figurinista que criou a maquiagem e descobriu excelentes objetos de cena. A divulgação é feita via redes sociais, boca à boca e em núcleos ligados à cultura russa. Recentemente, iniciei a captação privada de apoios e patrocínios, e passei a contar com uma produtora executiva.²²¹ O fato de a obra estar em domínio público, bem como as sucessivas concessões

²¹⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, Vol. 3, Op. Cit., p.12.

²¹⁹ Lapeju Bar, 24/11.

²²⁰ TCHÉKHOV, A. *Os Males do Tabaco* (2ª versão). In: *Os Males do Tabaco e Outras Peças em um Ato*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

²²¹ As redes digitais: Facebook e Instagram. Os espaços: E.C.L.A. (4), Teatro & Bar Cemitério de Automóveis (6), Companhia D'Alma (1), Sala de Casa (1), Estúdio Lâmina (3), Casa Amarela Quilombo Afroguarany (Capela) (1), Presidenta Bar & Espaço Cultural (3). As fotografias: André Fontes, Yara Lima, Ana Carolina Souza e George de Santi. A figurinista: Nana Oliveira. A apoiadora: Inca Incensos. A patrocinadora: Noise Box Store. A produtora executiva: Catherin Sosa.

dos direitos autorais desta tradução por parte da editora, possibilitou a sobrevivência do projeto nestes quatro anos.

Para que as cartas rítmicas não virem uma nota de rodapé, vale a descrição. Trata-se de um procedimento estético: foram gravados, por atrizes e atores, pelo celular, e posteriormente editados e mixados, cerca de 50 fragmentos de cartas do escritor,²²² muitas trocadas com seu editor Aleksei Serguéievitch Suvórin sobre criação. Isso gerou uma trilha sonora com aproximadamente nove minutos que era reproduzida em cena e acompanhada por um *groove* mântico ao vivo no derbak libanês, um instrumento tradicional árabe. A questão era misturar um mantra percussivo com as vozes em áudio, apresentando, assim, uma fusão entre formas, forças e ciclos. Abandonei o procedimento no início de 2017.

Desde então, a encenação traz ao palco Ivan Ivánovitch Niúkhin, um melancólico bufão que, a mando da mulher, vem falar sobre os tais malefícios acompanhado por suas percussões escolares. De todo modo, “uma conferência não passa de uma conferência.”²²³ Preso às entranhas da memória e do cotidiano, Niúkhin faz as contas com a própria vida numa tragédia cômica inundada pela digressão.

Nesses ensaios que antecedem uma apresentação única ou curtíssima temporada, a atmosfera e o tratamento do ambiente são imprescindíveis. Arrumar a casa, varrer o chão, acender um incenso de priprioca ou palo santo e defumar o espaço. Preciso aquecer o corpo e a mente. Esfregar e apertar a pele e a musculatura de todo o corpo com as mãos, inclusive o rosto e a cabeça. A respiração voluntária é acionada diversas vezes. Não preciso de muito espaço físico. Toda ação desse ensaio ocorre num espaço de 4m². O público está lá, mas é invisível. Ensaio sozinho. Mas nessa solidão existe uma multidão, muitos nomes mortos e consagrados (livros), muitas micro - percepções e todo espaço deste ambiente, o ar em volta do corpo e para o qual o corpo se dirige, se direciona, com o qual se envolve e se comunica. É o ensaio de uma conferência. O tempo presente corre, é preciso inserir-se nele,

²²² Fragmentos extraídos – e posteriormente roteirizados – de TCHÉKHOV, A. *Sem trama e sem final*: 99 Conselhos de Escrita. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

²²³ TCHÉKHOV, A. *Os Males do Tabaco*, op. cit., p. 159.

mas já estou inserido nele; a questão é *como*. Os ensaios são apresentações para si mesmo – o corpo – e para as existências invisíveis que ali estão.

Posso usar estimulantes: normalmente café, Turner e Kandinsky. A *Improvisação sem título*²²⁴ traz para o meu corpo caos, movimento e muitos ritmos circunscritos e entrelaçados no interior dessa imagem perturbadora e repleta de vozes e acontecimentos coloridos e explosivos. Sob sua influência, posso respirar e movimentar meu corpo junto com esses ritmos. A *Tempestade de Neve – Navio à entrada do porto a fazer sinais em fundo baixo e guiando-se pelo Prumo*²²⁵ incita angústia e dissoluções da situação presente, incita a passar de um lugar a outro através dessas fusões espessas entre as cores, cheias de tessitura e densidade, tanto fluidas quando intensas. É como se eu quisesse internalizar essas pinturas, submetendo-me fisicamente às suas influências. É comum correr parado em vários ritmos e balançar os braços olhando para as gravuras. Além de provocar a respiração, esse exercício me aproxima dos vários ritmos em movimento dentro de cada gravura, ampliando suas influências, reverberações e inspirações no meu corpo.

Ensaaios são preparações para se apresentar publicamente, mas, em parte, isso é tudo besteira. O objeto, o objetivo, a finalidade já está inteiramente presente na experiência. Ocorre que sem a apresentação pública futura, a virtualidade da plateia invisível perde consistência. E também o entendimento de que não posso deixar de ensaiar. É como preparar uma aula ou ensaiar um show.

Eu já havia criado e descoberto esse plano de consistência. Mas no teatro, quando não estamos trabalhando nas próximas apresentações, tudo fica como que morto, ou em coma.

Como se trata de um monólogo clássico que interpreto e dirijo, levar-se muito a sério e dar-se muita importância costuma atrapalhar.

Aquecer a voz com as notas do violão é sempre útil, e mantém a respiração voluntária trabalhando. As notas vocais também aquecem as emoções e o trânsito entre elas; com atenção, percebemos como cada nota tem seu universo próprio mesmo antes de qualquer sentido ou palavra. Isso faz meu corpo mais disponível para interpretar, ou seja, para percorrer esse mapa

²²⁴ KANDINSKY, W. *Improvisação sem título*. In: *Modernos*. São Paulo: Abril, s/d, p. 21-22.

²²⁵ BOCKEMUHL, M. J. M. W. *Turner*, op. cit., p. 70-71.

que é a dramaturgia, viver Ivan Niúkhin. Mas o foco do exercício é aproveitar a quantidade de notas fornecidas pelo violão para acionar a quantidade de notas graves, médias e agudas da minha voz. É muito bom fazer esses exercícios no aquecimento, pois tudo será imediatamente utilizado ao falar em cena. Quanto maiores as possibilidades vocais, menor o empecilho da repetição. Pois nesse caso, a tradução é obedecida quase integralmente, exceto por alguns detalhes. A personagem em cena é uma vibração viva. E muitos elementos se repetem: encenação, movimentação, texto, ritmos, pausas. Então como é possível que, mesmo assim, se mantenha intacta a “[...] intensidade da vida [...]”²²⁶ ou o CsO da encenação – que é a personagem quando interpretada? Ora, é preciso estar em contato permanente com o “[...] centro frágil e turbulento [...]”²²⁷ da vida. Isso se faz com sons, cores, respirações, músculos e afetos; com análise, estudo, controle para que seja possível se abandonar em cena e esquecer muita coisa. Cada liberação requer treinamento. Para driblar a repetição e o isolamento, nada melhor do que invocar um povo – como veremos em breve.

A partir da primeira rubrica – “A cena representa o estrado de um clube de província.”²²⁸ –, desenvolvi dinâmicas intimistas com a plateia conforme o espaço. Houve inclusive uma ocasião de um grau elevado de intimismo proporcionado pelas dimensões físicas do espaço: uma pequena capela na qual, além do espaço da ação cênica, não cabiam mais do que oito cadeiras. Isso intensificou a opressão cotidiana e o enclausuramento no tempo vivido pela personagem. O público, por estar bem próximo da cena, viveu mais e melhor essa sensação aflitiva. Durante quase toda a apresentação, e não apenas nesta circunstância que descrevo, Niúkhin olha a plateia nos olhos. Esta se encontra suavemente iluminada, não havendo palco físico acima dela, ou seja, todas as pessoas estão no mesmo aquário.

Mas voltemos ao aquecimento no ensaio. Não estou sozinho. E posso reler muitas passagens de Tchékhev. Nesse estado físico, estou mais suscetível à influência do estado inicial de Tolkatchov, por exemplo, e de tantas outras personagens. No início de *Trágico à força*²²⁹, Tolkatchov entra em cena ofegante, esgotado, carregando diversos objetos, e suplica a Muráchkin que

²²⁶ ARTAUD, A. *O Teatro e Seu Duplo*, op. cit., p. 3.

²²⁷ Ibidem, p. 8.

²²⁸ TCHÉKHOV, A. *Os Males do Tabaco...*, op. cit., p.159.

²²⁹ TCHÉKHOV, A. *Trágico à força*. In: *Os Males do Tabaco...*, op. cit., p. 93-94.

lhe dê um revólver, pois não ficará entre os vivos. Isso serve para adensar o volume do sentimento. Os afetos percorrem seus trajetos materiais, e eu posso alcançá-los, atingi-los, tanto quanto os faço existir. Já me sinto mais apto a vestir o figurino. É através da respiração que posso administrar as emoções, atingir a intensidade necessária sem me desesperar, sem desperdiçar a energia, mas guardando-a em mim, aquecendo um núcleo de fogo que será lançado de muitas maneiras ao longo dos 50 minutos que virão: preciso estar aquecido para lançar em cena, sobre meu corpo no espaço e sobre a plateia, todas as diferentes forças, os sentimentos mais violentos e as memórias mais sutis; são diversas perspectivas.

A maquiagem traz mais idade à face e às mãos – sou muito jovem, se comparado ao Niúkhin –, e isso ajuda na transfiguração / transmutação / despersonalização / criação.

Agarro-me à mala. Nela está o desejo.²³⁰ A cada instante respiro para querer cada instante que respiro. Niúkhin é um espectro afetivo, uma alma viva com memória. Após o figurino e a maquiagem, tudo se mistura. É preciso muita inserção, contágio, atmosfera, disponibilidade e aquecimento para viver Niúkhin sem sequer se preocupar com as palavras faladas. Quando estou imerso no silêncio, nas emoções e agindo, as frases saem, brotam, são expelidas, simplesmente ditas: revelam-se como um efeito da imersão nesta existência. Quando a vertente / viés / perspectiva / intenção da frase ou da palavra vira som, no modo daquele instante, ela sai na nota exata. Mas a nota é posterior ao afeto, o afeto é predominante, o sentimento daquele momento culmina, deságua na nota e em suas flutuações.

Há sempre uma força intuitiva que conduz o ensaio, fornecendo orientações, propostas e advertindo: “agora faça isso, vá por aqui”, como as vozes de uma direção teatral que fala através de mim; mas não são vozes, são sensações, afetos, impulsos, e também vozes. Quando a peça termina, essa mesma força intuitiva sempre proporciona um registro final, um relato analítico-poético sobre o ensaio. O conteúdo é sempre novo e retroativo. Sua manifestação é explícita e de curta duração. Pode ir desde um relatório com

²³⁰ Niukhin possui uma mala na qual guarda vários papéis picados, resultado das suas tentativas frustradas de escrever algo que agrade seu senso de qualidade.

vários pontos de vista sobre a encenação até uma espécie de parágrafo aforístico. Por exemplo:

19/02/2018: com vela e calma no escuro / pois não há Niúkhin, há no máximo alguém que passa nesse dia... qual niúkhin virá hoje? / já que são tantos e vários / houve mais velhice hoje e não exatamente menos ritmo mas outro ritmo. 20/02: mais difícil / mais liberdade num certo ponto / O jogo nunca está ganho / O desconhecido é uma necessidade. Outro dia: foi difícil iniciar, me senti tragado por Svetlovídov / é a sensação do velho e do gasto vinda da repetição que desaparece quando há público. 05/04: está fora do texto, não está no texto, palavras são palavras / mas mesmo a vibração pode ser um fingimento, um fingir vibração / a representação é terrível. 10/04: de modo que nada sobra [...] ensaio penúltimo / isso está ficando velho, eu estou ficando velho como essa personagem / mas evolui muito em humanidade [...] estou ficando velho, há cabelos por toda casa... 13/04, após a apresentação: havia vida ! ! ! [...] os ritmos, os ritmos, os ritmos...²³¹

Niúkhin toca percussão três vezes durante a peça. São momentos de liberação para a personagem e para o ator – a música liberta ambos do sentido estabelecido pelas palavras faladas em cena. Lembro que o som do derbak libanês era muito útil no início dos ensaios para abrir caminho e convocar, chamar a atmosfera e a disposição, como uma linha lançado ao porvir, “[...] o vento, uma segmentação fina [...]”²³². Lembro como passei a enxergá-lo como um tambor mágico após tantos anos passados em sua companhia.

Mas no teatro os ritmos não cessam de percorrer e transitar pelo corpo, nas mais variadas velocidades. Vibrar assim é uma espécie de condição para se estar em cena, mesmo nos detalhes e sutilezas. Os ritmos que habitam circunstancialmente o corpo, são eles que pensam, agem e decidem. Ao tocar percussão e bateria, e principalmente bateria, ocorre o mesmo, mas o modo é muito diverso. Por exemplo, por ser um instrumento muito barulhento, não posso tocar quando bem entender. Para praticar e driblar esse impedimento, costumo ouvir músicas no fone e tocar verdadeiramente apenas com as baquetas, golpeando o ar como se estivesse ensaiando ou em um show, sem as numerosas peças da bateria. Não produzo som – ouço som e toco uma

²³¹ Caderno Amarelo 2, Relatórios de ensaio 2018.

²³² DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil Platôs*, Vol. 3, op. cit., p. 25.

bateria invisível. Assim a vizinhança não pode reclamar... A diferença é que, empunhando as baquetas, toco a bateria invisível de verdade. O exercício estimula minha imaginação musical, tornando meu corpo mais rítmico. E quando sento na bateria de fato, minhas intenções, percepções e imaginações ficam mais apuradas. Assim, posso liberar mais e melhor meus demônios. Aliás, a noção de individualidade se esvai: a música é criada por um múltiplo corpo rítmico que opera o instrumento.

E quando um corpo dança livremente sob a influência e inspiração apenas deste instrumento, é como se esse corpo pudesse encarnar todas as emanções musicais do ritmo, servir como instrumento de liberação para além daquele limite que é o corpo do baterista. O som é mais ilimitado do que o corpo, e por isso o corpo se mistura com o som – assim ele se expande através da dança, pois um corpo deseja, antes de tudo, a própria expansão. A dança cria um corpo e multiplica suas possibilidades de existência.

Mas voltemos a Tchékhov. Nesse processo criativo e contínuo de produção, as noções comuns de utilidade e resultado, bem como a “[...] distinção homem – natureza [...]”²³³, perdem para uma produção na qual a essência natural da humanidade se identifica com a natureza. O sentido desse processo não é alcançar uma meta final, tampouco idealizar uma suposta continuidade infinita. Isso paralisaria prematuramente o processo. Seu sentido é, antes, “[...] inserir o registro e o consumo na própria produção [...]”²³⁴, bem como o produto. Deleuze chama isso de produção primária, produção de produção, produção desejante, pois aqui o “[...] produzir está sempre inserido no produto [...]”²³⁵, de tal modo que não há distinção entre eles, e sim indiferença e/ou identidade. Trata-se da *síntese a priori* da qual falam Deleuze e Guattari na epígrafe que abre este anexo. O tempo presente de um registro produzido já é produção, uma espécie improdutiva de produção.

Uma potência não pede permissão para existir. Ela determina seu próprio direito sem precisar se fundamentar em algo já existente, pois é ela, essa potência divergente e inesgotável, que produz e instaura um novo terreno aberrante. É isso o que tento fazer com Tchékhov. O que pode e até onde pode

²³³ DELEUZE, G. GUATTARI, F. As Máquinas Desejantes, In: *O anti-Édipo*. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 15.

²³⁴ Ibidem, p. 14.

²³⁵ Ibidem, p. 17.

um monólogo? É capaz de instaurar e dar consistência a uma nova terra divergente, múltipla e heterogênea? Ou será, eventualmente, capturado por juízos e organismos repaginados, do dinheiro e da carreira de ator, repleta de maus encontros...? Ou será capaz de *criar* mercado e sonhar, enfim, com os bons encontros e não se submeter, mais cedo ou mais tarde, à ordem do dia? O antigo sonho filosófico de viver da pesquisa... Do que é capaz essa rebeldia em face da depressão, da inveja, da tristeza e do capitalismo? Será um projeto de vida que repetidas vezes preferiria responder *não* a tudo aquilo que é razoável? Ou um mero narcisismo profissional disfarçado de arte, desesperado por visibilidade e reconhecimento? Ou será apenas a vontade de tornar visível esse pequeno universo para exercer alguns atletismos afetivos, ampliar os estudos em torno deste escritor e surpreender-se com possibilidades desconhecidas, por amor ao mistério da criação, por paixão a Tchekhov, pelo desejo de viver suas atmosferas como ator, insistindo na provocação e na descoberta do inesperado?

A tradução utilizada do texto *Os Males do Tabaco* é como um organismo, ou seja, um conjunto organizado de órgãos – ao modo tchekhoviano. Podemos dizer que a história pessoal de Niúkhin, suas memórias, a relação com a esposa, as filhas, a escola e o pensionato, as aulas, suas funções domésticas e também seus desejos em relação à música, a escrita, e sua relação com o fumo são os órgãos da personagem. Mesmo os desvios, as digressões, são os órgãos desse mapa dramatúrgico. A personagem *em cena* é um corpo sem órgãos. Nesse caso, e mesmo com a repetição infinita – aliás, aqui, a repetição é uma espécie de condição para a manutenção entre o caos e o plano de consistência – interpretar (e não representar, ou seja, fingir que *sou* essa pessoa, agindo como se eu fosse), viver Ivan Niúkhin, é permitir que esse CsO venha à tona para tensionar, pressionar, friccionar, esfregar seus órgãos através do corpo do ator. Nem os órgãos nem o organismo são arrebatados e destruídos numa dissolução caótica. Quando em cena, o corpo encarna e respira a tensão viva entre os órgãos de Niúkhin e o CsO que é interpretá-lo, pois os instantes da

interpretação são capazes de acionar, ativar, desencadear o caos da personagem – esse espectro afetivo –, seu desejo angustiado por desaparecimento e esquecimento, mas sem destruí-lo, fazendo com que ele exista nessa vibração quase limítrofe. Digo *quase* pois é preciso ter os pés fincados na terra e o espírito e o pensamento sabe-se lá onde, como um patinador que, ao saltar, desafia repetidas vezes a gravidade, porém é incapaz de voar; as rodas em seus pés sempre retornam ao solo. É a respiração que administra e recarrega a tensão: se uma determinada ação externa é contida e retida, existe inversamente muita atividade interna no corpo.

O impressionismo da cena consiste na fusão, essa mescla manchada entre ator, personagem e plateia, e nos jogos entre som e silêncio, pausa e palavra, os vários tipos de pausa, a mistura permanente entre as camadas compostas por luzes – aquilo que se explicita mais ou menos – e sombras, aquilo que se oculta e permanece sugestionado e/ou escondido. Diz Niúkhin: “[...] tornei-me um imbecil, um inútil, mas no fundo o Srs. estão vendo diante de si o mais feliz dos pais [...] foram os melhores anos da minha vida, nem todos os melhores mas no geral foram assim.”²³⁶ Atmosfera complexa, cheia de texturas, que prescinde de invasão, infiltração, contaminação e contágio a favor da criação de outra coisa que vibra, existe e respira na relação com a plateia, permanentemente interpelada, ao longo da encenação, para incluí-la no interior da mesma atmosfera, da mesma pintura.

Há ou não há conferência, afinal? Niúkhin sempre faz as conferências sobre tabaco a mando da esposa, e hoje mudou de ideia? Ela já decidiu que não irá fazer conferência nenhuma antes de entrar em cena? Parece que sim, já que diz logo na terceira frase: “E daí? Uma conferência não passa de uma conferência...”²³⁷ Essas e outras infinitas perguntas sobre sua história pessoal passada e a culminação nesse momento já não fazem o menor sentido. Não interessa. Há um conflito vivo, um CsO, e isso é tudo. Implicar-se nisso é suficiente, hoje. Mas para se implicar, é preciso permanecer exercendo o povoamento desse universo. Isso se faz mais afetivamente e menos psicologicamente ou historicamente. Quem terá uma outra memória é aquele espectro duplo de afetos do qual falou Artaud.

²³⁶ TCHÉKHOV, A. *Os Males do Tabaco...* op. cit., p. 163.

²³⁷ Ibidem, p. 159.

De todo modo, por maior e melhor que possa vir a ser a entrega e o abandono de si em proveito da cena, é preciso controle e treinamento. A respiração e o corpo produzem a aflição e o desespero, o desvio e a angústia, as emoções, as imagens e as memórias. Mas, se por um lado, o ator controla, doma e domina as energias, as emoções, os pensamentos, tanto quanto as produz – o corpo rítmico e intuitivo da cena fala sem parar, e é necessário obedecer prontamente às suas reivindicações, sem pestanejar. Por outro lado, e ao mesmo tempo, é preciso produzir, encaminhar, proporcionar, desencadear um certo grau de loucura incontrolável. Nunca se sabe o que pode surgir daí. Eu preciso me misturar, não existem representantes, a coisa acontece – ou não acontece – comigo. Deleuze e Guattari afirmam, ao tratar das doses de prudência e perigo: “Não se faz a coisa com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina.”²³⁸ Porém na prática as coisas não ocorrem bem assim. São diversas intensidades de pancadas, martelos de vários tamanhos e limas de muitas espessuras... Não existem regras, a experimentação é ao vivo, então aquilo que funciona hoje pode se revelar menos útil amanhã. Daí a importância de construir o próprio repertório de sons, imagens, respirações, objetos, aquecimentos e treinamentos – pois nunca se sabe de antemão o que irá funcionar naquele dia.

Para povoar a solidão e contornar o ressecamento da repetição dramática, preciso buscar inspiração no universo tchekhoviano. Procuro por afetos, paisagens, impulsos, respiros, ressonâncias. São elementos que posso usar a meu favor para ampliar a atmosfera da peça/cena, elementos de outras vidas. Se num primeiro momento procurava estender o estudo através das peças maiores do autor como *As Três Irmãs*, *A Gaivota*, *O Tio Vânia* e *Ivánov*, foi nos seus contos e nas peças de um ato que essa análise rendeu frutos. Muitas personagens servem para ampliar a humanidade e os afetos que serão utilizados. São fonte de inspiração, material de trabalho. Nabokov nos mostra a importância das entrelinhas em Tchekhov, do sentido oculto e da aparente falta de sentido, da comovente fraqueza e falta de ênfase dessas personagens. Sua ineficácia é simpática ao público, que pode ser tragado por essas atmosferas simultaneamente trágicas e cômicas, características que, mesmo sendo

²³⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, Vol. 3, op. cit., p. 22.

evidentes em Niúkhin, se explicitam através de pormenores sutis e abafados, impregnados de imprecisão. Trata-se de uma neblina composta por um tipo de gente “[...] que sabe com precisão o que é bom e para o que vale a pena viver, mas ao mesmo se atola cada vez mais na lama de uma existência enfadonha [...]”²³⁹

Mas por que então interpretar Niúkhin? Para encenar essa sutileza contida, é preciso fortalecer a energia inversa no corpo. A fraqueza e a submissão da personagem são inversamente proporcionais ao aticar da respiração. Simultaneamente, o corpo precisa se envolver e se misturar com os tropeços contínuos e azarentos dessas pessoas que “[...] deixavam escapar as ocasiões, evitavam agir [...]”²⁴⁰. Em meio a isso, a estratégia de Tchékhov consiste em expor a tentativa de libertação de Niúkhin. O escritor o faz gritar e se desesperar, pisotear seu terno, revoltar-se, extravasar tudo o que engoliu na vida sem reagir. Mas aí sua mulher chega nos bastidores. Ele se recompõe, preocupado e com medo, e pede para a plateia dizer, caso seja interrogada, que “[...] o espantalho, isto é, eu, portou-se com dignidade. [...]”²⁴¹. Gostaria que através da aflita e angustiada imobilidade de Niúkhin eu pudesse provocar na plateia a percepção sobre quantas vezes somos espantalhos imóveis e enclausurados – para que possamos viver diferentemente. Como médico e artista, acredito que Tchékhov quisesse o mesmo:

Gostaria apenas de dizer com toda honestidade às pessoas: reparem, reparem como vivem mal, e que vida enfadonha estão levando. O importante é que as pessoas compreendam isso; se compreenderem, levarão uma vida diferente e melhor.²⁴²

Cavaliere²⁴³ nos mostra o quanto as pausas e os silêncios são efeitos da densidade existencial presente no conflito subjetivo. Essa estética é íntima do fragmentário, inesperado e inexplicável, da ausência de desfechos estabelecidos e da perpetuação de uma continuidade não causal. Muitos

²³⁹ NABOKOV, V. Anton Chekhov. In: *Contos*. Lisboa, Relógio D'Água, 2001, p. 18.

²⁴⁰ Ibidem, p. 19.

²⁴¹ TCHÉKHOV, A. *Os Males do Tabaco...*, op. cit., p. 165.

²⁴² TCHÉKHOV, A. *Sem trama e sem final*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 92.

²⁴³ CAVALIERE, A. *Tchekhov: Da farsa ao drama*. In: *Teatro Russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009.

exemplos podem ser extraídos e estudados nas suas peças e contos – escolho alguns:

Como teria Koriákov deixado de pagar três rublos à parteira Kóchkina, sendo ele “[...] honesto, justo, ponderado, sensatamente econômico, mas tudo isso em dimensões tão extraordinárias, que os simples mortais sentem-se sufocados.”²⁴⁴ E qual motivação levaria o assessor colegiado a afirmar, logo após o parto da esposa, “[...] que, por outro lado, para se ter filhos supérfluos, é preciso possuir dinheiro supérfluo.”²⁴⁵ A tragédia tchekhoviana é incisivamente subterrânea e afetivamente incapaz. Na vida sinistra, inadaptada e desconfortável de suas personagens, o tempo é uma prisão, observa Cavaliere. A profundidade obscura e até imperceptível mistura-se na superfície aparentemente banal e corriqueira do cotidiano. A estagnação passiva e, por vezes, amedrontada ante a autoridade exterior – a clientela do cocheiro Ióna Potápov, a esposa de Niúkhin ou a própria opressão da existência cotidiana – também se revela útil como inspiração, no caso do copista Akáki Akákievitch. Antes de procurar pelo alfaiate Pietróvitch para consertar seu capote e combater o frio, diz o narrador da obra sobre o escrevente:

É bom esclarecer que Akáki Akákievitch se expressa o mais das vezes através de preposições, advérbios e, por fim, de partículas que não significam terminantemente nada. Se a questão era muito complicada, ele tinha até o hábito de nunca terminar a frase, de sorte que, ao começar, com muita frequência, sua fala pela frase: “Palavra, isso é mesmo... aquilo...”, depois não acrescentava nada e acabava esquecendo por achar que já havia dito tudo.²⁴⁶

Essa indecisão imóvel e desconfortável é algo que posso usar e misturar ao interpretar Niúkhin. Acabo por usar o afeto, o sentimento. Sem dinheiro e com medo do frio, diz ao alfaiate:

- Pietróvitch, nesse canto aqui, isso... o capote, o pano... Como estás vendo, em todos os outros cantos está bem resistente, está meio empoeirado, e parece velho, mas é novo, só que num cantinho está meio... um treco... nas costas e mais aqui num ombro está um pouco gasto, nesse ombro aqui está um pouquinho... vê, é só isso. Um trabalhinho um pouco...

²⁴⁴ TCHÉKHOV, A. *Um homem extraordinário e outras histórias*. Porto Alegre: LP&M, 2017, p. 94.

²⁴⁵ Ibidem, p. 94.

²⁴⁶ GÓGOL, N. *O capote e outras histórias*. São Paulo: Ed. 34, 2015, p. 16.

[...]

- Não, não dá pra consertar: está um trapo!

Ao ouvir essas palavras, Akáki Akákievitch sentiu o coração estremecer.

- Por que não dá, Pietróvitch? – perguntou ele, com voz de criança quase suplicante.²⁴⁷

Pode haver muito de Akáki em Niúkhin: embora o primeiro nada tenha de bufão extravagante, a melancolia introspectiva e a resignação estão presentes em ambos. Ao morrer dos efeitos febris da reprimenda autoritária de um general ao qual Akáki tentou consultar para recuperar seu capote roubado, o narrador da novela relata:

Desapareceu e eclipsou-se um ser que ninguém defendera, que ninguém estimara, por quem ninguém se interessara [...] um ser que suportara resignado os escárnios da repartição e baixou à sepultura sem nada de extraordinário.²⁴⁸

No caso do cocheiro Iona Potápov, citado acima, chama atenção sua reação de certo modo condescendente e até bem-humorada aos clientes que, mesmo ouvindo sobre a morte do filho do cocheiro naquela semana, seguem dando ordens de modo autoritário, agressivo e de todo desnecessário para que Iona vá mais rápido. Sem ninguém para falar sobre a morte do filho Kuzmá lónitch, termina por desabafar com a égua: “É assim, digamos que tu tens um potrinho, que és a mãe do potrinho...”²⁴⁹ Faltou-lhe alguém “[...] que ouça, se aflija, suspira, se compadeça...”²⁵⁰

Já a bufonaria melancólica tem em Svetlovídov um exemplo clássico. O velho ator que dorme bêbado e sentado no camarim, após a apresentação, não quer voltar para casa e enfrentar a solidão. Lembra-se da mulher pela qual era apaixonado, quando ela pediu que ele abandonasse o palco:

Compreendi então que não existe nenhuma arte sagrada, que tudo é sonho e ilusão, que eu não passo de um escravo, de um brinquedo para o ócio dos outros²⁵¹

[...]

Queira ou não queira, já está na hora de ensaiar o papel de morto.²⁵²

²⁴⁷ GÓGOL, N. *O capote...*, op. cit., p.17.

²⁴⁸ Ibidem, p. 37.

²⁴⁹ TCHÉKHOV, A. Saudade. In: *Contos*, op. cit., p. 28.

²⁵⁰ Ibidem, p.28.

²⁵¹ TCHÉKHOV, A. O canto do cisne. In: *Os males do tabaco...*, op. cit., p. 31.

Mas eis que, após interpretar com seu ponto Nikita Iványtcha a metáfora da flauta em *Hamlet*, se entusiasma: “Não há velhice alguma, é tudo disparate, tolice. O vigor jorra de todas as minhas veias como um chafariz [...]”.²⁵³ Seu êxtase dura pouco. Svetlovídov recita Púchkin e chora: “Não passo de um limão espremido, um picolé, um prego enferrujado [...]”.²⁵⁴ Captar tais afetos é uma preciosidade para Niúkhin.

O envolvimento com a complexidade dessas energias traga o corpo afetivo de tal forma que é preciso mandá-las embora prontamente ao término dos ensaios, quando elas não o fazem espontaneamente.

Por fim, podemos evocar a estória de Iônitch. Neste conto, a passagem do tempo acaba por revelar um Dr. Dmítri Iônitch Startsev irritadiço, insípido; é impaciente e desagradável ao receber pacientes. A provável gordura excessiva na garganta tornou sua voz mais estridente “[...] e já caminha com a cabeça inclinada para trás.”²⁵⁵ Lembra como [...] amara com tanto ardor, com tanta ternura e tanta infelicidade [...]”²⁵⁶ alguém com a qual hoje se constrange e pensa ter sido bom não ter casado. O mesmo que anos antes desejou apaixonadamente tão somente ouvir a voz de Ekatierina e que ficou sem comer e sem dormir após ouvir sua recusa quando ele declarou seu amor infinito. Depois de quatro anos, passou a ver, nas pessoas da família Turkin, mediocridade aonde antes enxergava talento. Medíocre foi “[...] ser incapaz de manter escondido aquilo que foi escrito.”²⁵⁷ – pensou ao ouvir a leitura de Vera Iossifovna. Passados mais alguns anos, sua severidade irritadiça e a cobiça se misturaram ao caráter. Lembram a estranha e seca concentração de Kiriákov. Quando visita um novo imóvel, aponta todas as portas com a bengala – “O que tem aqui?”²⁵⁸ sem dar nenhuma atenção às crianças despidas que o olham com espanto.

²⁵² TCHÉKHOV, A. O canto do cisne. In: *Os males do tabaco...*, op. cit., p. 24.

²⁵³ Ibidem, p. 35.

²⁵⁴ Ibidem, p. 36.

²⁵⁵ TCHÉKHOV, A. Iônitch. In: *O Assassinato e Outras Histórias*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 165.

²⁵⁶ Ibidem, p. 162.

²⁵⁷ Ibidem, p. 161.

²⁵⁸ Ibidem, p. 165.

REFERÊNCIAS

ARANTES, U. *Artaud: teatro e cultura*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1988.

ARTAUD, A. O Teatro e a Cultura; O Teatro e a Peste; A Encenação e a Metafísica; O Teatro Alquímico; O Teatro e a Crueldade; Cartas sobre a Linguagem; Um Atletismo Afetivo. In: *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

ARTAUD, A. O Teatro, antes de tudo, Ritual e Mágico; A Jean Paulhan; O Umbigo dos Limbos; O Pesa – Nervos. In: *Linguagem e Vida*. Trad. de Regina Correa Rocha e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CADERNO Amarelo 2 (Relatórios de Ensaio) – Não publicado.

CARROLL, P. *Liber Null e Psiconauta*. São Paulo: Ed. Penumbra, 2016.

CASTANEDA, C. *Viagem a Ixtlan*. Trad. de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Record, 1972.

CAVALIERE, A. *Teatro Russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. *Espinosa, Filosofia Prática*. Trad. de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Rio, 2002.

_____. Desejo e Prazer. Trad. Luiz B. Orlandi. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v.1, n.1, p. 15-25, 1993.

_____. *Lógica do Sentido*. Trad. de Luis Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3. Trad. de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O que é a Filosofia?*. Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *O anti- Édipo*. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

GÊNIOS da Pintura - *Modernos*. São Paulo: Abril, 1984.

GÓGOL, N. *O Capote e outras histórias*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: *Os Pré-Socráticos*. Trad. de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

KIFFER, A. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. de Laymert Garcia dos Santos. n-1 edições: São Paulo, 2015.

LUCCHESI, M. (org.). *Artaud: a nostalgia do mais*. Rio de Janeiro: Numen, 1989.

MÈREDIEU, F. *Eis Antonin Artaud*. Trad. de Isa Kopelman e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NIETZSCHE, F. *A Filosofia na Época da Tragédia Grega. §§ 5, 6, 7 e 8*. In: *Os Pré-Socráticos*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Genealogia da Moral: Uma Polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

QUILICI, C. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

SONTAG, S. *Sob o Signo de Saturno*. Trad. de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1973.

SCHÖPKE, R. Corpo sem órgãos e a produção da singularidade: A construção da máquina de guerra nômade. *Aurora*, São Paulo, v. 26, n. 46, p. 285-305, jan./abr. 2017.

TCHÉKHOV, A. *Os Males do Tabaco e outras peças em um ato*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Eliana Pereira Miura. Cotia: Ateliê Ed., 2003.

_____. *Contos*. Trad. de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

_____. *Sem trama e sem final (99 conselhos de escrita)*. Trad. de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Um homem extraordinário e outras histórias*. Trad. de Tatiana Belinky. Porto Alegre: LP&M, 2017.

_____. *O assassinato e outras histórias*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BOCKEMÜHL, M. J. M. W. *Turner: o mundo da luz e da cor*. Trad. de Paula Reis. Köln: Taschen, 1993.

UNO, K. *A Gênese de um corpo desconhecido*. Trad. de Christine Greiner. São Paulo: n-1, 2012.

VIRMAUX, A. *Artaud e o teatro*. Trad. de Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify; n-1, 2015.