

DEVIR E SENSAÇÃO NO TRABALHO DO ATOR

BECOMING AND SENSATION IN THE MAKING OF THE SCENE FIGURE

Tiago Fortes, UFCe; UNICAMP

RESUMO | Este texto reflete sobre o trabalho realizado no grupo de pesquisa Devir e Sensação na Construção da Figura Cênica, que coordeno. Trata-se de uma investigação teórico-prática pois o estudo de conceitos serve engajar a experiência num modo operacional, para reconfigurar certas engrenagens do corpo e da vida, da vida do corpo, que se encontram presas e limitadas a um certo campo de possíveis. Conceitos de Deleuze e Guattari funcionam nesta investigação para permitir um novo modo de fazer face a velhos conceitos que continuam a ser afirmados e confirmados por toda uma tradição de métodos de interpretação. Trata-se de uma experimentação fisiológica da voz a partir de uma consoante qualquer. Cada consoante coloca língua, dente, lábios, garganta para se combinarem e funcionarem num ritmo e localização sensorial específica, que acaba por engendrar um devir singular pelo modo como as partículas corporais se agitam e afetam a percepção de meu próprio corpo. Isso problematiza a experiência daquilo que configura o que percebo ser.

PALAVRAS-CHAVE | Devir | Sensação | Corpo-sem-órgãos | Figura | Ator

ABSTRACT | This text reflects on the work done in the research group, which I coordinate, named Becoming and Sensation in the Making of the Scene Figure. It's a theoretical-practice investigation in which developed concepts are engaged in the experience in an operational way in order to figure a new way of considering the relation between body and life. Normally the connections between body and life are limited by a certain field of presumed possibilities that are been confirmed by traditional methods for the actor. Concepts by Deleuze and Guattari work in this investigation in order to guide a physiological experimentation with the

sound of consonants putting in action every part of the body, tongue, teeth, lips, and throat. Each of these parts go in different combinations and work in a specific rhythm and sensorial localization that end up generating a singular result depending on the way the body particles agitate them. This also affects the perception of the body and puts in question the experience and the perception of what each one is.

KEYWORDS | Becoming | Sensation | Body-without-organs | Figure | Actor

Tiago Fortes é ator, diretor de teatro, professor do curso de Teatro da Universidade Federal do Ceará, e atualmente é doutorando em Artes da Cena na UNICAMP, São Paulo.

Tiago Fortes is actor, theater director and teacher at the theater Scholl of the Universidade Federal do Ceará. He is now Phd student of Arts of the Scene on UNICAMP University (São Paulo).

Entendemos que não basta ao ator entrar numa sala de ensaio e experimentar livre e espontaneamente, como que num fluxo criativo, para se tornar capaz de produzir outras experiências que não as habituais. Entendemos também que a função dos conceitos não é explicar e dar um sentido para experiências que seriam percebidas como puros e simples acontecimentos naturais da vida; mas que, ao contrário, os conceitos funcionam como condição de possibilidade para toda e qualquer experiência. Não que busquemos em conceitos filosóficos modelos para nossa atividade artística. O que pretendemos é usar estes conceitos num modo operacional para que eles possam reconfigurar certas engrenagens da vida e do corpo, da vida do corpo, que se encontra preso e limitado a um certo campo de possíveis devido a velhos conceitos que continuam a ser afirmados e confirmados por uma certa tradição teatral.

Trata-se portanto de uma pesquisa teórico-prática onde a teoria é encarada como uma prática do pensamento que pode engendrar outras possibilidades de experiências do corpo em cena, e a prática torna-se então um desdobramento necessário e inevitável, uma continuação mesma desta teoria que se estende ao espaço onde o corpo age. E os encontros sempre se basearão nesta via de mão dupla: discussão (e por que não criação?) de

conceitos, e investigação (e por que não criação?) de técnicas e treinamentos estrategicamente trabalhados para um caminho que vai se configurando e se construindo no próprio percurso, sem a priori ou metas a serem atingidas.

Este é o texto de apresentação do grupo de pesquisa *Devir e Sensação na Construção da Figura Cênica*, que coordeno no curso de Teatro da Universidade Federal do Ceará. Este presente artigo é um desdobramento dessa pesquisa teórico-prática, é o próprio percurso de trabalho se tornando texto acadêmico. E a metodologia utilizada terá como ponto de partida encontros do grupo que foram gravados e transcritos por mim. Essa opção não se deve simplesmente a uma vontade de dar voz a esses alunos-pesquisadores com quem venho trabalhando ao longo dos últimos dois anos, até mesmo porque a maior parte dos relatos é de minha própria voz. Deve-se também a uma vontade de fazer este artigo ser fiel à própria prática de pesquisa do grupo: pensar e discutir conceitos no calor da prática e da experimentação corporal. Assim, alguns desses relatos não são de uma única voz, mas uma sequência de discussão entre diferentes vozes. Na verdade, não se trata apenas de uma relação entre a voz e a escrita, pois no grupo acabamos descobrindo também a potência e a fertilidade da ferramenta do desenho. Portanto as dinâmicas sempre se passam entre uma discussão verbal, estimulada por leituras de textos escritos e por práticas corporais, e o gesto de desenhar e de ver o que se desenha como alternativa para se reconfigurar toda a discussão sobre a experiência e mesmo a própria experiência. Mas esta questão do desenho deve ser analisada em um outro contexto, apenas a trouxe à tona para situar o leitor que em todos esses relatos estamos também diante de um quadro para onde frequentemente nos dirigimos para desenhar ou rabiscar traços que ajudam a esclarecer ou complexificar ainda mais a discussão.

Portanto o que estarei fazendo neste presente texto é extrair relatos onde os conceitos, por um lado, surgem de uma maneira descuidada e talvez leviana, e por outro surgem dentro de um modo operacional, no intuito de dar conta de experiências que ainda estão por se configurar, experiências estas que precisam de conceitos para que sua configuração, e mesmo sua existência, se dê de maneira mais completa ou mais concreta. Ou seja, não haverá uma separação entre o concreto e o abstrato, pois os conceitos só nos interessam enquanto são

capazes de operacionalizar ou configurar experiências. De uma certa maneira, assim como Espinoza nos colocou a importante questão *o que pode o corpo?*, podemos investigar *o que pode o conceito?*, ou mais especificamente, *o que pode o conceito para o corpo?*

Mas é claro que não farei aqui uma apologia da prática em detrimento da teoria, num sentido de que os conceitos só devem ser discutidos no calor do momento de uma prática corporal, como se esta fosse soberana para o pensamento do corpo, ou mesmo como se o corpo fosse sempre sinônimo de suor, de dispêndio de energia. Portanto esses relatos serão na verdade um excelente ponto de partida para uma análise mais cuidadosa (sim, trancado dentro de um escritório, sentado diante de um computador, sem deixar cair uma gota de suor) desses conceitos, dialogando com as fontes, discutindo citações.

E se defendo que os conceitos são importantes para uma prática do corpo do ator, é porque acredito também que essas práticas podem ser muito férteis para um pensamento filosófico, para uma compreensão mais profunda dos conceitos, exatamente no sentido de que ao invés de investigar *o que são* ou *o que significam* esses conceitos, nos propomos a investigar *o que podem* esses conceitos.

E para tornar ainda mais intrínseca a investigação conceitual e a corporal, num momento mais avançado do presente trabalho estarei aproximando a definição de conceito de Deleuze e Guattari em seu livro conjunto *O que é a Filosofia?* com o modo como entendemos o corpo do ator na prática do grupo de pesquisa.

Mas afinal, que prática é essa, o que exatamente se faz, em termos de procedimento, nesse grupo de pesquisa? Em 2009, ou seja, 1 ano antes da criação do grupo, na defesa de minha dissertação de mestrado, eu realizei pela primeira vez uma demonstração técnica que já vinha investigando solitariamente ao longo de 2008. Eu fui percebendo que cada consoante pronunciada (na verdade são fonemas como MA, ME, etc.) coloca o aparelho fonador para funcionar de uma determinada maneira. Quer dizer, quando eu pronuncio FA ou FO, a língua, os dentes e os lábios (são principalmente esses elementos do aparelho fonador que se tornaram o foco da pesquisa) se combinam de uma tal maneira, e ao pronunciar LA ou LU, eles funcionam de outra. Essa diferença me levou a constatar uma

outra: cada consoante proporcionaria um tipo de sensação diferente, com localizações, vetores e qualidades diferentes, que poderiam se ampliar para o corpo todo. Ao mesmo tempo eu estava estudando livros de Deleuze, e de Deleuze e Guattari, como *Lógica da Sensação* e *Mil Platôs III e IV*. Tal encontro levou essa investigação para o seguinte lugar:

Primeiro o ator começa a repetir incessantemente fonemas de uma determinada consoante. Estes devem ser pronunciados sem nenhum tipo de intenção, expressão ou entonação. Trata-se simplesmente de deixar a fisiologia do corpo funcionar, e ir percebendo as sutilezas da especificidade de tal funcionamento, que seria outro se se tratasse de uma outra consoante. A ideia é que a sensação produzida por esta consoante vá se alastrando ou na fala de um texto qualquer que se tenha decorado, ou de palavras que vão surgindo na hora, talvez apenas palavras que comecem com esta consoante, ou não. A questão da fala é fundamental, o mastigar palavras na boca, o colocar a boca para funcionar de um modo ou de outro. Aos poucos, sensações específicas começam a chamar a atenção para certas localizações no corpo, começam a produzir certos ritmos, e a partir daí abre-se o caminho para o que eu chamei, a partir do conceito de Figura de *A Lógica da Sensação*, de Figura Cênica.

Um ano depois, com a criação do grupo de pesquisa, eu pude sair da investigação solitária, e outros pesquisadores se apropriaram dessa pesquisa, levantando várias questões, problematizações do trabalho do ator, levando essa investigação para um terreno que eu seria incapaz de levar sozinho. Começamos então com o primeiro relato, e a partir daí desdobraremos algumas implicações conceituais em torno deste trabalho prático, que chamarei de *construção da figura cênica a partir de sensações que nos instauram um processo de devir*.

Devir enquanto Desterritorialização

Percebi que a fisiologia, a forma da consoante, ela sugere o que eu chamei de pré-figura, ou expectativas de figuras. Aí de certo modo eu tentei lutar contra essas expectativas para tentar entrar em constante devir. É como se eu tentasse agitar as partículas, porque sempre que você faz a consoante, as partículas são agitadas, só que você entra nessa espécie de bolha, digamos assim, e você cai num lugar que já é uma expectativa de uma figura. E é preciso lutar contra isso, chacoalhar sempre as partículas. Quando elas tentam repousar, eu as chacoalho novamente para ver se elas se dispersam novamente, para que dê mais possibilidades de novas figuras Flávio Gonçalves, Relato de grupo, 16/08/2012).

Aqui o aluno-pesquisador Flávio Gonçalves já levanta algumas questões que são fundamentais, pois tratam de conceitos que fundamentam nosso trabalho. Ele se refere a uma tentativa de "entrar em constante devir", e logo em seguida diz que "é como se eu tentasse agitar as partículas".

Em *Mil Platôs IV* Deleuze e Guattari repetem de diferentes maneiras, mas com uma certa redundância, a seguinte definição de Devir:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos. [...] (Esse princípio de proximidade) indica o mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de co-presença de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona (Deleuze, Guattari, p. 64).

Se formos reduzir esta citação a um eixo de pensamento fundamental, poderemos dizer que, para Deleuze e Guattari, devir é extrair partículas, entre as que nos compõem, que entrem numa certa relação rítmica com partículas daquilo que estamos em via de nos tornarmos. E

esta relação entre partículas se dá numa zona de vizinhança. Um primeiro ponto a ressaltar, e que foi observado pelo mesmo aluno-pesquisador em um outro momento, é que não é possível prever em que devir estaremos entrando, ou seja, nunca sabemos o que estamos em vias nos tornar até que de fato se instaurem tais relações rítmicas com partículas vizinhas. Mas o mais fundamental, e que tem determinado o nosso trabalho todo, é a configuração de uma certa experiência corporal que não funciona enquanto macro-estrutura, mas onde se instaura uma experiência em que eu sinto meu corpo enquanto composto por micro-elementos ou partículas. Mais do que isso, uma experiência onde não sinto mais meu corpo *como um todo*, o que sinto são exatamente essas partículas, e sinto exatamente as partículas que mais se agitam, o conjunto de partículas que mais chamam minha atenção. Ou seja, não há um devir de corpo todo, há primeiramente uma mudança de foco da experiência de corpo, onde o que sinto não é mais uma unidade, mas como o próprio Flávio colocou, uma dispersão de partículas que só se dispersam quando se agitam.

Sendo assim, a primeira parte do trabalho é agitar partículas. A partir daí é preciso discernir que conjunto de partículas se agitam, o que é determinado pela consoante específica. Num sentido de que se fosse uma outra consoante seria um outro conjunto de partículas a se agitar. A etapa seguinte é o processo de devir enquanto desterritorialização desse conjunto específico de partículas do território que é o *corpo como um todo*, como unidade. Esta desterritorialização instaura essas partículas numa Zona de Vizinhança que é o que faz com que todo devir seja um devir-outra coisa, seja esta outra coisa animal, vegetal, mineral, etc. O tipo de Devir que se instaura é definido pelos encontros que acontecem, e dentre esses, é preciso saber qual é o mais decisivo. Evidentemente se trata de um encontro entre partículas, e esses encontros só são possíveis de acontecer nessa tal zona de vizinhança onde se dissolvem as formas, onde não há mais fronteiras entre o humano, o animal, o vegetal e o mineral. Por isso tal zona é também uma Zona de Indiscernibilidade. Assim, a última etapa (e que não necessariamente significa o fim do processo) só poderá ser uma reterritorialização, onde poderá se dar a construção da figura. Mas falemos disso mais para frente. Antes vamos nos ater a etapa de desterritorialização (essas etapas não necessariamente se sucedem cronologicamente).

Flávio trouxe para a discussão um conceito interessante que ele chamou de “pré-figura, ou expectativa de figuras”. A partir daí, instigado pelo surgimento deste conceito, continuei a discussão levantando as seguintes questões, no meu relato no encontro do Grupo de Pesquisa em 16/08/2012:

Não necessariamente a pré-figura é algo ruim a ser evitado. Na verdade a questão é como testar essa pré-figura como um caminho que é apontado, como uma seta apontada para fora do território, uma linha de fuga. Mas eu sempre posso voltar ao estágio inicial quando percebo que, ou essa pré-figura não vai levar a lugar nenhum, ou que ela é um clichê, uma imagem, um modelo. Por exemplo, no F, muito rapidamente, me deu uma sensação de rasgo, o que me levou a gestos do braço, e me dei conta depois que o F é de fato o som de um papel rasgando. E por que entendemos esse rasgo como F? É evidente que esse som não é um F, assim como o som emitido pelo gato não é MIAU. Mas por que então entendemos esse som de rasgo como F? Pois definitivamente o som do rasgo não é M. O mais próximo desse som que sentimos é F. Então o fato de quando eu faço o F eu sentir a sensação de rasgo, tem a ver com o fato de associarmos o som de um papel sendo rasgado com o som de F? Então até que ponto essa pré-figura seria um clichê, ou seria da própria natureza desse acontecimento que é o rasgo e da sua correspondência com o F? Até que ponto, portanto, a pré-figura se faz necessária?

Pode-se perceber que esta etapa da desterritorialização demanda do ator um certo nível de passividade, onde se espera pacientemente o que vai surgir enquanto linha de fuga. Com passividade não quero dizer que o ator não faça nada, mas que não se pode impor uma linha de fuga a partir de uma intenção ou vontade. Como disse Flávio, não se pode querer devir-isso ou devir-aquilo. O devir é aquilo que se instaura independente da vontade do ator, cabendo a este apenas instaurar as condições de possibilidade de tal processo, como, por exemplo, configurar uma experiência de corpo onde

este é um composto de partículas, e não um *corpo como todo*, uma unidade orgânica. É aí que reside a necessidade de se partir da fisiologia do corpo, no entendimento de que não é o corpo em si que é uma unidade orgânica, que viver o corpo enquanto um composto de partículas não é lutar contra a fisiologia do corpo, mas contra uma certa concepção de corpo que predomina na sociedade ocidental. Podemos conceber a fisiologia como máquina-corpo, que antes de *ser* isso ou aquilo, *funciona* deste ou daquele modo. O *modo* corpo humano sendo apenas *um* entre diversos *outros modos* possíveis. E o que circula neste corpo, e que faz esta máquina funcionar, são sensações, perceptos e afectos, *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. E enquanto tais se diferenciam das percepções, afecções ou sentimentos, *atravessam* o corpo ao invés de residir *dentro* dele, nas profundezas das experiências vividas e apreendidas (Deleuze e Guattari, 1992, p. 213). Apenas as sensações podem funcionar como linhas de fuga, pois as afecções ou sentimentos podem até instaurar movimentos, mas que nos levam sempre de volta ao mesmo. É preciso então, nesta etapa, muita atenção à natureza daquilo pelo qual estou sendo levado.

O M me deu uma questão parecida com isso que você colocou, Flávio. Quando eu comecei, rapidamente, eu percebi caminhos ou direções começando a despontar ou mesmo apontar, num sentido de 'dá pra vir por aqui'. E aí as questões: sigo ou não sigo isso? Espero um pouco para descobrir outros caminhos e percebo se isso insiste enquanto uma necessidade? Se eu sigo, isso vai gerar um percurso, um trajeto consistente, ou isso vai funcionar como uma imagem que vai fazer com que eu dê um salto e pule etapas? Porque a ideia não é seguir imagens que geram saltos para modelos, mas gerar percursos que me levarão a uma figura que eu não sei qual é. O Modelo sendo aquilo que você sabe o que é sem saber como chegar, a Figura sendo aquilo que você vai descobrindo no meio do percurso como se chega, sem saber aonde você vai chegar (Relato de grupo, 16/08/2012).

Percurso ou trajeto consistente são as palavras-chave. É isso que uma imagem ou um sentimento jamais poderão gerar se se instaurarem como modelos. Pois uma imagem, quando surge, pode funcionar como uma tentação de saltar para um fim que se torna claro. E como todo percurso é obscuro, composto apenas de impressões imprecisas, é sempre um tatear no escuro, esta tentação pode ser irresistível, pois vem para resolver um suposto problema, o problema de se sentir perdido. Mas isto que se chama *estar perdido* é fruto de uma valorização do fim em detrimento do meio, do objetivo em detrimento do percurso, sendo este encarado como um caminho, uma ponte necessária para se chegar àquele. Mas num processo de devir só existe *meio* enquanto um percurso que existe por si mesmo, para si mesmo, e não para algo que lhe transcende. A imagem muitas vezes é isso, algo que transcende o percurso, que vem de fora, do alto, ou do fundo, de um interior profundo. E o percurso de devir é sempre um se estender numa superfície onde o corpo desliza numa velocidade infinita. Mas os atores adoram um mergulho na profundidade como um modo de entrar em contato consigo mesmo. O Devir é sempre o contrário de um entrar em contato consigo mesmo, é sempre um devir-outra coisa.

Porém, as imagens podem surgir como parte do processo, na imanência do corpo, desencadeadas pelo percurso das sensações, gerando novos encontros excitantes sem se impor como modelos. Por isso jamais propomos algo como: "Busquem trabalhar no corpo uma voz de fumaça".

Para entrar num processo de devir o ator tem que aprender a aproveitar o *estar perdido*. Perceber que estar perdido é se permitir percursos sem objetivos, é um ir "descobrimo no meio do percurso como se chega sem saber aonde se vai chegar".

Neste momento é fundamental ressaltar que esta investigação teve início no contexto de minha pesquisa de mestrado sobre o conceito de Corpo sem Órgãos de Artaud, desenvolvido por Deleuze. Enquanto procedimento de *Como construir para si um corpo sem órgãos*, há sempre dois níveis, duas fases que são simultâneas e se complementam: o nível da Constituição ou modo de fabricação, e o nível daquilo que passa sobre o Corpo sem Órgãos ou que circula nele. Deleuze e Guattari afirmam que entre estas duas fases há uma relação muito particular de síntese ou de análise: síntese *a priori* onde algo vai necessariamente ser produzido sobre

tal modo, mas não se sabe ainda o que vai ser produzido; análise infinita em que aquilo que é produzido sobre o Corpo sem Órgãos já faz parte do modo de sua produção (Deleuze e Guattari, 1996, p. 12). Ou seja, não saber "aonde isso vai dar", não significa que "estou perdido", num sentido em que estou sempre atento ao modo de fabricação, aos procedimentos e meios no trabalho de tal ou tal consoante, já sabendo que isso vai gerar algo, contanto que eu não me desvie do percurso, que eu não dê saltos. De certa maneira podemos dizer que são estes saltos que deixam o ator perdido por ter se desconectado da sensação ou daquilo que a gerou. É aí que o ator é obrigado a representar, pois o que circula nele não está intrinsecamente ligado a um modo de fabricação do corpo, mas é proveniente de um modelo que transcende o funcionamento imanente do corpo. De uma certa maneira, representar, no teatro, é isso. O ator representa quando coloca seu corpo a serviço de um modelo que transcende seu próprio funcionamento. E o modo de chegar ao modelo é sempre através de saltos, nunca gerando percursos consistentes que cravam suas garras na concretude da experiência.

Devemos então estar sempre atentos ao que circula ou passa pelo corpo, e o que faz passar e o que impede de passar.

Partículas de Sensação

Flávio Gonçalves

Aí eu percebi que o que eu fiz aguçou a 'percepção da sensação', mas não sei se é percepção da sensação, ou se a sensação já é percepção, enfim, é preciso ter cuidado com as palavras.

Tiago Fortes

Isso é uma boa questão: a sensação acontece mesmo quando não a estamos sentindo, ou ao acontecer necessariamente a sentimos? Como se fosse possível dizer: 'Estou com dor de cabeça, mas não estou sentindo.' Ou seria redundante dizer: 'Estou sentindo dor de cabeça', porque estar com dor de cabeça já é estar sentindo-a? No teatro fala-se muito sobre 'o que' estou sentindo, e aqui estamos

investigando o próprio 'se' sentir, num sentido de 'o que' eu sinto sou eu. A questão é como eu me sinto, ou como eu estou quando me sinto. Portanto não encarar o sentir por uma questão de conteúdos. A questão é: não adianta eu fazer o que estou fazendo, se eu não me sinto ao fazer o que estou fazendo. Ou melhor: como isso que estou fazendo afeta o modo como eu me sinto? Então não é que eu sinto coisas diferentes, mas que eu me sinto diferente ao fazer o que estou fazendo. E por isso eu me torno outra coisa. Pois se tornar outra coisa é se sentir outra coisa (Relato de Grupo de pesquisa 16/08/2012).

O que está em jogo aqui é exatamente esta imbricação infinita entre os dois níveis, o do modo de fabricação que faz passar ou impede de passar, e o daquilo que circula no corpo. Portanto, não podemos considerar aquilo que passa pelo corpo como um conteúdo, como se o corpo fosse um continente. O corpo é constituído por aquilo que circula nele, e o que circula nele são partículas, são sensações. Daí podemos concluir que, se o corpo é constituído por aquilo que passa por ele, e aquilo que passa por ele são sensações, então ao sentir sensações estou na verdade, sentindo meu próprio corpo, me sentindo. E como há uma multiplicidade de sensações diferentes, há então uma multiplicidade de modos de me sentir. E se a realidade de meu corpo é definida pelo modo como eu o sinto, então sentir o corpo de modos diferentes é constituir diferentes corpos, diferentes realidades de corpo, diferentes experiências de corpo. É como diz Deleuze: "... ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro (DELEUZE, 2006, p.42)."

Não há uma diferenciação entre uma experiência objetiva e uma experiência subjetiva, entre um dado científico, portanto verdadeiro, e um dado psicológico, portanto ilusório ou fantasioso. Não se trata nem do corpo objetivo, nem de uma psique enquanto entidade espiritual. Nem um nem outro. É Cézanne quem diz que no "sentir" somos furtados ao mundo objetivo, mas também a nós mesmos.

Não se trata da unidade do corpo *como um todo*, trata-se de agenciamentos concretos e maquínicos entre partículas de sensação. E

mesmo que eu me torne outra coisa que não se enquadre mais no território do *Eu*, é possível *me* sentir esta outra coisa que eu me tornei. É assim que podemos entender esta afirmação fantástica: “essa não é mais minha cabeça, mas me sinto numa cabeça” ou então “não me vejo no espelho, mas me sinto no corpo que vejo...” (Deleuze, 2006, p.56). E aqui podemos enxergar com clareza a conexão essencial entre Sensação e Devir. “Pois se tornar outra coisa é se sentir outra coisa”. Sinto que *me* transformo, pois sinto intensidades circulando pelo meu corpo. Isto que circula pelo meu corpo o constitui, constituindo-o em outra coisa, e o modo desta constituição, desta alteração, determina o que vai circular nele.

Mas será preciso dar uma especial atenção a este *me* expressão “*me* sentir outra coisa”. Ao investigar a questão do *Eu* em Kant, Deleuze chega a seguinte reflexão:

Deste modo, a espontaneidade, da qual tenho consciência no *Eu* penso, não pode ser compreendida como o atributo de um ser substancial e espontâneo, mas somente como a afecção de um *eu* passivo que sente seu próprio pensamento, sua própria inteligência, aquilo pelo qual ele diz *EU*, exercer-se nele e sobre ele, mas não por ele. Começa, então, uma longa história, inesgotável: *EU* é um outro ou o paradoxo do sentido íntimo. A atividade do pensamento aplica-se a um ser receptivo, a um sujeito passivo, que, portanto, representa para si esta atividade mais do que age, que sente seu efeito mais do que possui a iniciativa em relação a ela e que a vive como um Outro nele (Deleuze, 2006, p.133).

Este “*eu* passivo” pode ser entendido como o *me* de uma frase como “*Eu me* sinto”. O *Eu* sendo este território substancial, esta macro-estrutura do “*Eu sou* isso” ou “*Eu sou* aquilo”. E o *me* sendo um sentido íntimo, que pode ser transportado mesmo no processo de alteridade, ou melhor, que por natureza funciona na alteridade, por faltar iniciativa, intenção de constituir isso ou aquilo, sendo apenas um poder de afecção, uma capacidade de ser afetado (para falar em termos espinosianos), e que tudo que o afeta, que atravessa o corpo, que circula ou que passa pelo corpo, é

vivido “como um Outro nele”. Agora fica mais claro porque foi dito, em relação a etapa inicial do surgimento das linhas de fuga, que é preciso um nível de passividade, de espera paciente. Pois se qualquer intenção ou intencionalidade ativa intervier, acabará destituindo este poder de ser afetado. É preciso deixar todo acontecimento “exercer-se nele e sobre ele, mas não por ele”, sendo este ele o próprio *me sentir*.

Esta questão do *me sentir* torna um falso problema a questão da sinceridade ou verdade na expressão do ator. Pois o que garante que este processo de alteridade não se dê como algo meramente representado ou formal, é o *me sentir*. Este garante que mesmo saindo do território do *Eu*, do vivido, das experiências de vida, ainda assim se trate de algo, não sincero ou verdadeiro, mas consistente, uma real e concreta experiência do corpo. E aí não importa se eu acredito ou não no que estou fazendo, pois o que estou fazendo está reconfigurando aquilo que sou, reconfigurando o modo como *me sinto*. Eis o paradoxo do sentido íntimo. Podemos ir ainda mais longe com Deleuze e Guattari.

A sensação se forma contraindo o que a compõe, e compondo-se com outras sensações que ela contrai por sua vez. A sensação é contemplação pura, pois é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si mesma à medida que se contempla os elementos de que se procede. Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação (Deleuze e Guattari, 1992, 272).

Podemos dizer que é a própria sensação que se sente. Ao sentir os elementos que a compõem, ela se sente. É necessário, portanto, colar este *me sinto* às partículas de sensação, pois elas possuem por si só a capacidade de afecção. De certa forma podemos entender que o processo começa (não que esta deva ser a primeira etapa) pela dissolução da Unidade do corpo *como um todo*. Mas o caráter disperso, múltiplo e variável das partículas de sensação não tornaria quase impossível sentir-se isso? Isso não significaria na experiência prática sentir-se uma coisa diferente a cada milésimo de segundo? Na verdade é o próprio Deleuze quem esclarece que a sensação apresenta um caráter irredutivelmente sintético. Que na verdade não se trata de sensações

de diferentes ordens, mas de diferentes ordens de uma mesma sensação, e que toda sensação já é sensação acumulada.

Há um elemento fundamental que torna bastante concreta a nossa experiência destas partículas de sensação, um elemento que atravessa todos os diferentes níveis de sensação e faz o corpo passar, de uma maneira extremamente sintética, por todos estes diferentes níveis: é o Ritmo (Deleuze, 2007, p.50). Só podemos seguir qualquer linha de fuga, só podemos seguir um percurso que gere uma experiência consistente de devir através do ritmo. E o que gera ritmos diferenciados são os singulares encontros de partículas na zona de vizinhança. Ou seja, o devir-outra coisa se manifesta através de um ritmo diferenciado. É assim que sentimos de modo concreto a agitação de partículas e as linhas de fuga que elas traçam. O ritmo se dá a partir de relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão nas quais as partículas se engajam quando entram na zona de vizinhança.

Construção da Figura Cênica

Flávio Gonçalves

É importante ter cuidado com a tênue diferença entre a forma e a sensação. Ter cuidado para que a consoante não desperte formas ao invés de sensações. Porque às vezes, ao falar a consoante, surgem formas, e não sensações. Aí eu experimentei, depois de acessado (não sei se essa é a melhor palavra) a figura, não falar mais, ficar apenas com a sensação, porque às vezes quando falamos, a fala vira forma. Aí eu tentei, uma vez chegado a essa figura, como mantê-la mesmo calado.”

Tiago

É possível pensar numa figura pura, numa figura sem forma? A forma só deve surgir no final de uma longa experimentação? Ou a experimentação é um ‘ir tateando formas’ que vão fazendo mais ou menos sentido? Ou talvez se trate de fragmentos de formas, não chegar a forma

inteira, mas experimentar coisas que são formais, um movimento de braço, uma virada de cabeça, num sentido de que não existe Figura sem Forma, não existe sensação que não gere forma. Pois você está sempre numa forma, seu ombro está pra baixo ou pra cima, sua cabeça está inclinada ou reta. Tudo é uma forma. E a questão é colocá-las à prova. Isso me faz pensar no que diz Merleau-Ponty (2006, p.226-227):

“... eu chamo a visitação do sono imitando a respiração daquele que dorme e sua postura. [...] Há um momento em que o sono ‘vem’, ele se assenta nessa imitação dele mesmo que eu lhe propunha, e consigo tornar-me aquilo que fingia ser”

“O papel do corpo é assegurar essa metamorfose. Ele transforma as ideias em coisas, minha mímica do sono em sono efetivo” (Relato de Grupo de pesquisa 16/08/2012. Ref. A Merleau-Ponty, 2006).

É o próprio Deleuze quem diz que “a Figura é a forma sensível referida à sensação”(Deleuze, 2007, p.42). Mas isso não implica que a forma deve surgir apenas na etapa final, para formatar uma longa experimentação de algo disforme. Desde o início, o movimento das partículas já começa a gerar micro-rearranjos do corpo, ajustamentos formais onde o menor detalhe faz toda diferença para a construção da figura.

Como desde a primeira etapa a sensação já está trabalhando na construção da figura que vai se formando nos mínimos detalhes, e como não queremos colar nenhuma imagem no que está se formando, sempre nos pareceu adequado chamar esta figura que vai se formando de *isso*: “o que *isso* quer?”, “para onde *isso* está te levando?”, “como *isso* funciona no corpo?” E para que *isso* possa se constituir enquanto Figura, é preciso responder a todas as demandas que se evidenciam. Às vezes um ombro que não sobe, uma língua que não sai, um olho que não pisca, ou que pisca demais, pode colocar tudo a perder. Ou seja, gradativamente a Figura vai ganhando corpo e consistência, e isso vai se evidenciando enquanto demandas formais. E podemos entender o modo de funcionamento do *isso*,

o modo como *isso* reconfigura meu corpo, de um modo idêntico ao modo como MerleauPonty entende a “visitação do sono”. Não se dorme sem que antes se tenha engajado o corpo num certo *comportamento* de quem dorme. A metamorfose, digamos verdadeira, só acontece se o corpo criar as condições formais para que tal possa se dar. Mas podemos dizer que é o próprio *Isso* que conduz o processo sem que eu saiba bem o que estou fazendo. Nada a ver com um transe. Tenho consciência de tudo o que está acontecendo, só não sei o que está se constituindo. Para que uma outra experiência, uma experiência de outra coisa possa se dar de maneira consistente em meu corpo, é preciso antes que ele passe por um processo de reconfiguração formal. O problema é que sempre pensamos forma enquanto uma macro estrutura, enquanto um rearranjo global, e trata-se de micro rearranjos locais.

Que microações corporais intensificam a sensação ou, inversamente, que microações são mais intensamente sentidas, chamam mais a atenção exatamente por causa da sensação? Pois no Z chegou uma hora que eu estava falando e comecei a passar a língua nos lábios bem sutilmente, e eu fui incorporando isso, no sentido de que eu não conseguia parar de fazer isso, porque fazer isso me dava um barato, era gostoso fazer isso, isso ajudava a me sentir naquela figura. Mas o que há de específico daquela sensação que faz com que passar a língua nos lábios seja tão pertinente, se torne um componente da figura que está por se formar? (Meu relato de Grupo e pesquisa 06/08/2012).

Quando digo para um ator ou para mim mesmo enquanto estou trabalhando: “o que *isso* quer?” ou “como *isso* funciona no meu corpo?”, é no sentido de que *isso*, enquanto uma sensação específica que por si só já é um acúmulo de sensações, se manifesta a partir de microações. É fundamental perceber se este “passar a língua nos lábios bem sutilmente” é uma manifestação da sensação ou apenas uma vontade de fazer alguma coisa interessante.

Deleuze se refere ao Instinto, em *A Lógica da Sensação*, como sendo “a passagem de uma sensação à outra, a busca da ‘melhor’ sensação (não a

mais agradável, mas a que preenche a carne em determinado momento de sua descida, de sua contração ou de sua dilatação”(Deleuze, 2007, p.47). Pois, de fato, estaremos lidando com uma multiplicidade de sensações, e nem todas “preenchem a carne”. Nem todas ganham corpo e consistência. Nem toda sensação desencadeará devires. Nem todas se tornarão “um componente da figura que está por se formar”. Portanto, algo como este instinto se faz necessário para conduzir esse percurso sem objetivo definido em busca da melhor sensação.

Porém, como vimos, a Figura não é *composta* de sensações, ela é já a “forma sensível referida à sensação”. É a sensação que é composta de elementos de diferentes níveis, que podem ser microações. Portanto, uma mesma sensação pode ser composta de uma língua passada sutilmente nos lábios, pés que se arrastam pelo chão, e mãos que deslizam pelo corpo. Não que se deva tentar fazer isso para ver que figura esses elementos combinados constroem. É preciso que uma sensação tome o corpo, e torne imprescindível para este corpo tal combinação, que faça com que essas microações sejam fruto de uma necessidade inevitável. É a mesma sensação que me leva a passar a língua nos lábios, arrastar os pés pelo chão e deslizar as mãos pelo corpo. Portanto não é o aspecto formal que faz a Figura, mas a Figura é a forma manifestada da sensação. O que queremos é a sensação. A Figura se faz necessária para que possamos nos deliciar com uma sensação encarnada, uma sensação que ganha corpo, um corpo de sensação.

Agora podemos entender que as micro ações que são mais intensamente sentidas são aquelas que se revelam como componentes da Figura que está por se formar, sendo portanto componente da sensação. E este instinto (definido por Deleuze) *sabe* muito bem que micro ação compõe a sensação e que micro ação compõe outra coisa irrelevante para o momento.

O curioso é perceber como isso se assemelha bastante à definição dada, por Deleuze e Guattari, ao Conceito em *O que é a Filosofia?*. Eles afirmam que num conceito há pedaços de outros conceitos, e que cada pedaço pode, por sua vez, se tornar um novo conceito. O que garante a consistência do conceito é que nele componentes distintos e heterogêneos se tornem inseparáveis. Sendo o conceito um ponto de coincidência, de condensação, de acumulação de seus próprios componentes. Vimos como, da mesma forma, “a sensação se forma contraindo o que a compõe”, que

toda sensação já é um acúmulo de diferentes níveis de sensação. Podemos afirmar, portanto, que a criação de um conceito possui a mesma natureza que a construção da Figura, possui um mesmo tipo de relação com aquilo que a compõe. Mas há ainda um outro fato que os aproximam: é a relação que ambos estabelecem com o caos. O conceito opera como que um corte no caos, age como um crivo, para que o pensamento possa entrar em contato com uma potência selvagem sem perder a capacidade de construção, de criação. Se a função do filósofo é criar conceitos, é porque “o problema da filosofia é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha” (Deleuze e Guattari, 1992, p.59). E o perigo do caos é desfazer no infinito toda consistência. E se a Figura só poderá ser construída quando se encontrar o ritmo que nos faz passar por todos os níveis de sensação, o ritmo só poderá ser encontrado quando as partículas entrarem nesta *zona de indiscernibilidade* caótica onde todas as formas perdem sua consistência, onde não há mais fronteira entre o humano, o animal, etc.

Pois se a figura é definitivamente um acontecimento cênico consistente, não faz sentido procurar esta consistência já na familiaridade de meu território expressivo. É preciso passar por este processo de desterritorialização que me mergulha nesta zona de indiscernibilidade onde as partículas se agitam e geram encontros com outras partículas numa velocidade infinita, onde portanto toda consistência se desfaz, para só então tentar adquirir uma forma sensível consistente, ou seja, uma Figura, sem nada perder deste infinito do caos.¹ A Construção da Figura é este “máximo de determinação” que “emerge como um clarão deste bloco de vizinhança”(Deleuze e Guattari, 1992, p.226). E este máximo de determinação só se torna um acontecimento imprescindível para um corpo totalmente mergulhado num caos onde só há impressões obscuras, onde o corpo só encontra microações que a princípio não fazem nenhum sentido. Até um dedinho que mexe com uma suavidade muito específica, uma cabeça que se vira lentamente 45° para a esquerda ganha um sentido (não um significado), dá uma razão de ser para tudo o que está acontecimento,

¹Podemos então considerar que esta *zona de vizinhança*, onde partículas desterritorializadas do corpo se cruzam, possui uma mesma natureza, enquanto experiência para aquele que a experimenta, que o caos no qual o pensamento mergulha para a criação de um conceito?

produz um ritmo, chama a atenção para a “melhor sensação”, e *isso* “emerge como um clarão deste bloco de vizinhança”.

Podemos perceber então o ciclo que se estabelece para este trabalho: a Construção da Figura, a Figura enquanto acontecimento cênico consistente, não surge no processo de desterritorialização, mas numa reterritorialização que funda um território até então inexistente em minha experiência de corpo.

Contudo, a noção de território pode ser enganosa, como todas as noções de Deleuze e Guattari: ‘O território é na verdade um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os territorializa’. Esse conceito está ligado fundamentalmente a uma pragmática, e portanto não é passivo, mas expressivo. Nesse sentido existe uma relação endógena entre território e ritmo: ‘O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos – e tornados expressivos porque territorializantes(Dossse, 2010, 212).

Não há nada de expressivo neste corpo que experimenta estados sucessivos nesta zona de vizinhança, possibilidades infinitas de encontros de partículas animais, vegetais, minerais, e também humanas. É claro que é fascinante acompanhar um corpo em trabalho de desterritorialização, quebrando as fronteiras que estabelecem as formas bem definidas deste corpo *humano*, demasiado *humano*. Mas nada que ‘pegue de jeito’ aquele que testemunha ou assiste a este corpo, apenas um fascínio descompromissado, que pode ter sua atenção roubada por qualquer outra coisa, qualquer outro movimento que lhe desperte a curiosidade. Não se trata ainda de uma obra de arte, ou de um acontecimento artístico (para não nos prendermos neste conceito aprisionador de obra). Pois, como diz Deleuze, “a arte começa, não com a carne, mas com a casa”. Mas esta casa prescinde de uma *pátria*, da *minha* pátria. A casa pode ser construída em qualquer lugar, e de preferência no estrangeiro, no exterior de minha pátria. Não preciso da pátria para me sentir em casa. Preciso da casa. A casa é o *sentido íntimo*, a pátria é o familiar. A casa é o *me*, a pátria é o *Eu*. E posso *me* tornar qualquer coisa para além de mim mesmo. Ou para ser mais específico, mais fiel ao modo concreto como funciona este trabalho:

posso mergulhar em qualquer coisa, num caos onde só existe *qualquer coisa* disforme, sem consistência, impressões obscuras, esboços de criaturas bizarras, uma multiplicidade de sensações desconexas, até que algo começa a ganhar consistência, um *isso* que começa a ganhar corpo, uma máxima determinação, e então posso *me* colar nisso, dar a *isso* um sentido íntimo, ou dar a meu sentido íntimo um *isso*. Ou seja, posso enfim dizer que *me* sinto *isso* no qual me tornei, *isso* que não tem nada a ver comigo, com *Eu*.

Mas é em cima *disso* que se constrói a casa, para que *isso* possa ser acessado como um ritmo singular, para que *isso* possa se tornar expressivo, pois "a arte não é o caos, mas uma composição do caos, [...] um caos composto [...] A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível..." (Deleuze e Guattari, 1992,p.263). Portanto a Figura é um Território, mas não o Território do Eu, do si mesmo, das minhas experiências de outrora, de minhas memórias emotivas, daquilo que eu sou. A figura é um Território enquanto uma desterritorialização-reterritorializada, um caos tornado sensível. E tudo *isso* só é possível, só se torna experiência vivível, devido ao sentido íntimo que se descola da pessoa, da unidade orgânica, do corpo *como um todo*, para se colar num conjunto de partículas de sensação que seguem uma linha de fuga, que entram numa Zona de Vizinhança com uma multiplicidade de partículas estrangeiras, ou melhor, que saem para o próprio estrangeiro, para o exterior de si mesmo, para o Fora Absoluto. E é graças a este sentido íntimo desterritorializado-reterritorializado que posso afirmar: tornei-*me* outra coisa, e *me* sinto *isso* no qual *me* tornei.

Referências Bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol. 1*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol. 3*. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol. 4*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DOSSE, François. *Gilles Deleuze e Félix Guattari: Biografia Cruzada*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.