

## PROPOSTAS DE EXPERIMENTAÇÃO DE UM CORPO SEM ÓRGÃOS

### NO TEATRO OU FORA DELE: DE PREFERÊNCIA *FORA DELE, NO FORA DELE!*

Autor: Tiago Moreira Fortes

Orientador: Charles Feitosa

**Resumo:** Um teatro em que se busque como construir para si um corpo sem órgãos tem como obstáculos fundamentais a subjetivação (tudo parte de um eu), a significação (tudo significa alguma coisa) e o organismo (os órgãos são organizados numa estrutura hierarquizante). A meu ver, o processo de devir que me desenraiza de mim mesmo, permitindo que eu me torne sempre outra coisa, é uma excelente estratégia para quebrar esta tríade aprisionadora do corpo.

**Palavras-Chave:** Corpo sem Órgãos, Devir, Ator

Como experimentar este enigma que Artaud propunha aos atores através de seu Teatro da Crueldade? Sabemos que ele jamais encontrou um grupo de atores com quem ele se sentisse capaz de trabalhar estas propostas. Sabemos também como é comum aos atores, de maneira geral, captar apenas o que foi proposto em *O Teatro e seu Duplo*, deixando de lado este outro Teatro da Crueldade, mais sombrio, mais perigoso, mais terrível, mais comprometedor. Sim, há outro Teatro da Crueldade que não o proposto em *O Teatro e seu Duplo*, e neste não se trata de reencontrar e se reconectar com os duplos abandonados pelo teatro ocidental, mas de dar conta de eliminar de vez todo e qualquer duplo, rito ou origem que venha assombrar o teatro e o corpo nele inserido. É a própria idéia de “espetáculo teatral” que corre o perigo de desaparecer neste outro Teatro da Crueldade onde o que importa é *como construir para si um corpo sem órgãos*.

E agora vou dizer uma coisa que vai talvez estupefar muita gente. / Eu sou o inimigo / do teatro. / Sempre o fui. / O tanto que eu amo o teatro / é o quanto eu sou, por esta mesma razão, seu inimigo (ARTAUD, 2004: 1177).

Não se trata de um mero Niilismo, trata-se de uma percepção que o persegue de uma possibilidade muito mais radical do teatro, e como ele se atormenta de ter diante de si o que considera um desperdício de um ato tão grandioso. Também não se trata de alguém de fora do teatro, um entusiasta que se encanta com o fazer teatral, e que por seu distanciamento torna-se capaz de vislumbrar novos caminhos que quem se encontra ali dentro, misturado a este “saber fazer”, não consegue enxergar. Trata-se de um homem que vive o teatro em todas suas instâncias, tendo sido ator, dramaturgo, figurinista, cenógrafo, pensador de teatro, e, sendo isto tudo, não agüentou ver o teatro sendo a realização e o encadeamento de funções que se

conjugam para fazer acontecer um fenômeno estético. Artaud não poderia ser considerado um homem de teatro, pois ser homem era algo inseparável de sua obstinação por fazer acontecer o teatro. Assim como Artaud considerava que o teatro ainda estava por nascer, ele mesmo, seu ser homem, seu ser corpo, devia ser engendrado, e o teatro era o espaço para tal auto-engendramento.

Para Artaud, o teatro só poderia nascer quando encontrasse sua verdadeira função; e é neste ponto que ele se torna um inimigo do teatro, do teatro enquanto arte, pois, para ele, a função do teatro só poderia ser extra-estética. Porém, quando dizemos função, não nos remetemos a algo que será alcançado *através* do teatro, mas a algo que permitirá alcançar o *próprio* teatro. Não se trata exatamente de uma finalidade para o teatro, mas do próprio teatro em sua imanência.

Devo dizer então que o teatro não é um ato, mas o exercício deste ato, a experimentação deste ato, pois o próprio ato é experimentação, e não algo a ser realizado, alcançado. E Artaud nos diz, em “O Teatro e a Ciência”, o que é este ato: “É o ato mítico de se fazer um corpo”, ou ainda, “um ato de gênese verdadeiro”. Então numa temporada de 20 apresentações faço-me 20 corpos diferentes? Não, trata-se de experimentar, de exercitar, de correr o risco de fracassar, a cada vez, nesta tentativa de se fazer um corpo. O Teatro torna-se então uma seqüência ou um encadeamento de procedimentos que podem ou não colocar a máquina para funcionar, mas os próprios procedimentos já são a máquina em sua realidade de funcionamento. O Teatro torna-se uma verdadeira fábrica, uma usina, mas onde não devemos esperar para vislumbrar *o que* ela afinal irá produzir. Há algo muito mais fascinante, e que se torna um acontecimento que efetivamente gera algo em nós, que é o funcionamento das máquinas, suas conexões, suas passagens de uma a outra. Neste sentido, o fracasso de sua produção não significa uma não-realização.

Artaud nos descreve então esta fábrica e seus procedimentos de fazer corpo:

O teatro é [...] esta cavidade de fogo e de carne verdadeira onde anatomicamente, por pisoteamento de ossos, de membros e de sílabas, se refazem os corpos. (*O Teatro e a Ciência*)

Rompimento de membros e de nervos rebentados, ruptura de ossos ensangüentados e que protestam de ser assim arrancados ao esqueleto da possibilidade, o teatro é esta inextirpável e efervescente magia a qual tem a revolta e a guerra por inspiração e por assunto. (*Alienar o Ator*)

Os desenraizamentos magnéticos do corpo, escoriações musculares cruéis, as comoções da sensibilidade enterrada que constituem o teatro verdadeiro (*Alienar o ator*)

Mas trata-se nisso tudo de um fetiche macabro por crueldades sanguinolentas? Há, de fato, algo que se constrói neste funcionamento bizarro? Há alguma necessidade que mova isto tudo? Sim, a morte do corpo. Para Artaud, o corpo poderia não morrer nunca. Morremos pois consentimos em morrer, pois abrimos mão da transformação orgânica do corpo. E se sabemos que as células se regeneram o tempo todo, não sabemos porque em um dado momento elas envelhecem e deixam de se regenerar. Pode-se dizer: é o ciclo da vida. Pois bem, Artaud considera este ciclo perverso, considera tratar-se de um conjunto de concepções acrescentadas à vida, e que impedem o corpo de mudar. Propõe uma revolução integral, física e material, sem a qual todas as outras revoluções continuarão a ser inúteis, continuarão a girar no mesmo plano que pretendem afundar. É aí que entra toda aquela cena macabra. Artaud chega a falar em nível de fatos:

Existiu outrora uma operação de ordem menos mágica que científica e que o teatro apenas beirou, pela qual o corpo humano, quando reconhecido como mal, era passado, transportado, fisicamente e materialmente, objetivamente e como que molecularmente, de um corpo a um outro, de um estado passado e perdido de corpo a um estado reforçado e elevado do corpo (ARTAUD, 2004: 1545).

Para entender tal operação é preciso lembrar o que Artaud entende como corpo, que este não é o organismo, mas algo que circula, atravessa, percorre trajetos sob o organismo, sob as estratificações deste. Neste sentido, poderemos conceber que quem morre é o organismo, arrastando consigo o corpo para este estado de morte. Não devemos confundir isto com uma alma que se liberta do corpo quando este morre. O corpo sem órgãos não funciona como a alma; sua consistência ou natureza pode lembrar esta pela fluidez e liberdade, porém, esta visa desprender-se do corpo, servir-se das experiências deste como aprendizado, para depois voltar a diluir-se na Unidade Etérea. É o que nos dizem, de maneira geral, a maioria das teorias místicas, com variações que não me parecem mudar a natureza da coisa. O corpo sem órgãos constrói e deseja construir para si sua materialidade própria, não sendo nunca um “Não-manifesto” que busca usufruir da materialidade do corpo. O corpo sem órgãos é construção que se dá pela experimentação. Só se constrói experimentando. Porém, esta experimentação que se dá por fluidez, leveza, velocidades infinitas, recebe de acréscimo os pesados estratos do organismo, que só pode funcionar à custa de sugar a energia destas construções do corpo sem órgãos, colocando-o a serviço de si. Quando o corpo sem órgãos se cansa, desiste de se construir *sob* o organismo e passa a identificar-se com ele, começa então a contagem regressiva para a decomposição daquilo que cessou o processo de metamorfose.

É a partir desta noção que podemos pensar numa transferência, numa passagem de um corpo sem órgãos para outros corpos, outros estratos, outros organismos. Podemos pensar também numa passagem para uma nova perspectiva de corpo, não mais carregado de concepções que o impedem de metamorfosear-se, construir-se. Porém, não há porque, em se tratando de corpo sem órgãos, diferenciar corpo e estado de corpo. O corpo sem órgãos é uma constante passagem de um estado para outro. É o que lhe permite construir-se: não cessar a construção. Esta só pode continuar se houver passagem de materiais. E o que nos salva, e que deve servir como a mais profunda dica de Artaud para o procedimento técnico que iremos construir é: se ele diz que esta passagem de um corpo a outro é física, concreta e objetiva, ele não deixa de anexar um detalhe fundamental ao especificar que ela é “como que molecular”. É apenas molecularmente que poderemos pensar esta passagem entre corpos, e deveremos trabalhar aqui com a diferenciação entre corpos molares e corpos moleculares; pois o combate contra Deus também só pode ser uma guerra molecular, um combate contra um micróbio chamado Deus.

### **O que Nós Atores teríamos a aprender com um Masoquista?**

Antes de dar início aos procedimentos, devo atentar, com certo pesar, que as referências que estarei utilizando aqui não são do teatro. São, de um lado, da pintura, e de outro, de experimentações de masoquistas, drogados, psicóticos, hipocondríacos, etc., ambas dadas pelo filósofo Gilles Deleuze (sendo o segundo caso em parceria com Félix Guattari). A pintura parece ter o privilégio de saber trabalhar maquinicamente, principalmente após a ruptura com a Representação Clássica, saber imiscuir-se no funcionamento de seus materiais, em seus ritmos, cores, sensações, sem precisar atrelar-se a uma certa “humanidade” sua que a movesse por detrás de toda este funcionamento material e maquínico. Quanto à comparação com os masoquistas, hipocondríacos, drogados, etc., Deleuze se utiliza de seus programas de experimentações como exemplos de tentativas de construir para si um corpo sem órgãos.

Parece-me que quando um ator se coloca em experimentação artística, trata-se sempre de uma relação de seu corpo com o espaço, de trocas entre corpos que não visam ou não chegam a alterar o funcionamento e os modos de ser do corpo, e se o fazem, este acontecimento é sempre referido a uma manifestação estética a ser presenciada. Já um masoquista ou um drogado experimenta o seu corpo, em seu corpo, para um novo corpo, para uma mudança na natureza do corpo. Enquanto um ator parece se utilizar de procedimentos extra-estéticos para alcançar um fenômeno estético, um masoquista, principalmente, se utiliza de um procedimento estético (os programas, com etapas a serem preenchidas, constituem uma

verdadeira partitura de ações teatrais), para alcançar um fenômeno extra-estético. Mas este, de forma alguma, transcende o fenômeno estético. Seus processos de infligir dor a si mesmo, de humilhar-se em trajes teatrais, não visam um prazer que transcenda a dor. Muito pelo contrário, visam conectar-se à imanência do desejo, desfazer o pseudoliame entre o desejo e qualquer “medida extrínseca”, permitir que ele se preencha em seu próprio funcionamento sem visar qualquer produto. Não falta nada ao desejo, é isto que o masoquista quer descobrir em sua encenação bizarra.

Para nós atores, parece haver sempre esta instância paradoxal que é instaurada pela presença ou pela expectativa da presença do público, como se nosso ato só se completasse pela troca com este. Procuo pensar que exercitamos algo durante os ensaios que não deve ser considerado como pré-expressivo, ou como uma preparação para a apresentação ao público. Tanto nos ensaios quanto na apresentação podemos construir corpos sem órgãos, seguir fluxos de desejos que nos atravessam. Parece-me que na apresentação algo é acrescentado, mas não se trata da condição para o ato, trata-se antes de sua complexificação. Novos rostos se espalham ao meu redor, olhares projetam fluxos de desejos que desorientam qualquer construção prévia que tenha se dado, garantindo que a construção seja inseparável da experimentação. É inclusive neste ponto que me parece que – se um ator se decidir por tornar seu “fazer teatral” uma construção de um corpo sem órgãos – reside sua vantagem sobre os masoquistas ou drogados. Estes não parecem encontrar o ponto onde esta construção não signifique um fechamento do corpo sobre si mesmo, onde a construção de um corpo sem órgãos não tenha que significar sempre *meu* processo. Eles parecem sempre criar corpos sem órgãos esvaziados, positivamente desligados de toda subjetividade, toda significação e dos estratos do organismo, mas incapazes de fazer circular intensidades que tornem o corpo pleno. Já o ator baseia seu trabalho em permitir-se ser atravessado por forças estranhas, em saber fazer circular estas forças entre outros corpos. O ator é o especialista em trocas. Mais ainda, o ator é aquele que me parece mais apto a realizar o que Nietzsche considera a máxima Vontade de Poder: Cunhar sobre o Devir o caráter de Ser (NIETZSCHE, 2002), sabendo que o tornar-se é inseparável daquilo que se é, e vice-versa, sabendo que as formas são indispensáveis ao processo de formação, mas que elas devem ser fruto deste processo, e não o contrário; ao invés de sermos regidos por formas que condicionam nossa experiência, é preciso, como atores, fazer com que estas formas surjam de nossas experimentações.

O que falta para um ator construir para si um corpo sem órgãos é ele querer construir para si um corpo sem órgãos, ao invés de querer acessar a verdade, brincar de trocar de identidades (personagens) que jamais o tiram do processo de subjetividade. Acima de tudo

falta deixar de perceber-se como uma pessoa ou um eu que se utiliza de seu corpo para viver experiências que – afirmo – de nada servem ao corpo, que de nada servem às experimentações de um corpo sem órgãos. Não se pode fazê-lo enquanto nos identificarmos com os estratos do organismo, enquanto continuarmos afirmando Eu..., Eu..., Eu... Não busquemos nenhuma filiação, descendência, árvore genealógica, sementinha de subjetividade, etc., mas tentemos perceber as coisas todas pelo meio, por alianças entre termos heterogêneos. É preciso desenraizar-me de mim mesmo. É aí que nos conectamos com Artaud:

O teatro era uma mecânica naturalista estranha que teria sido instaurada para fazer calar tudo o que se imagina ser, porque este não existe. (*O Corpo Humano*)

Era o estado onde não se pode existir, se não se tem consentido de antemão a ser como por definição e por essência um definitivo alienado. O verdadeiro teatro é muito mais trepidante, ele é muito mais alienado. – Estado espasmódico do coração aberto e que dá tudo a isso que não existe, e que não é, e nada a isso que é, e que se vê, que se cerca, onde se pode ficar e residir. Mas quem hoje gostaria de viver nisso que pede ferida para permanecer um alienado? (*Alienar o ator*)

É isto que tentarei construir agora: procedimentos para alienar o ator. E alienar é sempre alienar-se ao ser, àquilo que quer *ser* em mim enquanto eu apenas *torno-me* (Devir). Trata-se de alienar-se ao Mesmo que pretende sempre retornar em meu processo de desenraizamento. Podemos até considerar este Mesmo como o grau mais extremo do clichê, aquele que jamais recusarei pois sou eu mesmo. É preciso criar conexões que não existem, ao invés de buscar filiações com aquilo que existe e pré-existe a minha criação. Alienar-se é não atrelar-se a ligações pré-estabelecidas, é portanto ser sempre alheio a si mesmo, sempre outra coisa. Então, uma vez consentindo em alienar o ator, partamos aos procedimentos.

### **Procedimentos Técnicos para a Construção de um Corpo sem Órgãos**

Quando digo que estes procedimentos são técnicos, não me refiro a um “saber fazer” que um ator possui, e que o torna mais capacitado do que uma pessoa comum. Se podemos falar em capacitação, penso antes numa perspectiva treinada para tecnicizar tudo, em perceber as coisas todas em seu princípio de formação, o que é inseparável de seu funcionamento. É neste sentido que penso um corpo maquínico: um tal que não seja portador desta ou daquela subjetividade, humanidade ou alma, mas que seja simplesmente funcionamento que é acontecimento da vida em seu estado bruto, onde os fenômenos acontecem numa velocidade que o espírito, em sua lentidão perceptiva, torna-se incapaz de acompanhar por decifrar apenas onde o movimento começa e onde termina.

Começemos então por perceber o funcionamento fisiológico do corpo, tentar levar diretamente nossa percepção ao sistema nervoso do corpo. Preocupo-me apenas com que não se identifique mais com esta percepção do que com os acontecimentos fisiológicos. É o

contrário de uma meditação. Não há que aquietar o corpo para perceber melhor suas sutilezas, trata-se antes de colar nossa percepção nos fluxos de desejos e sensações que nos atravessam. Trata-se menos de sentir e mais de produzir, pois a própria sensação é uma produção. Conecte-se com as rotações, faça-as girar, perceba o atrito, seja este atrito. Como funciona esta máquina, como se encadeiam as diferentes peças? Não se trata de fazer um relatório ou uma descrição. Trata-se de eliminar tudo que não seja funcionamento, tudo que não possa ser tecnicizado. Não me parece ser possível tecnicizar um sentimento, por exemplo. Posso criar uma técnica para produzi-lo de forma extrínseca. Mas então a técnica é só um recurso. Quero pensar a técnica ontologicamente, como princípio da vida, da natureza. Pensar que esta (a natureza) possa ser muito mais artificial do que orgânica. Se deixamos de antropomorfizar tudo, podemos perceber que o maquínico e o natural não antagonizam.

O que acontece se contraio certas musculaturas e depois as solto? Podemos comprovar que cada contração produz uma espécie de espasmo, de liberação de líquidos, calores ou simplesmente energias com qualidades indecifráveis. Se contraio todas as musculaturas do corpo de uma vez só, não há como fazer circular o que a contração de cada músculo produz. É preciso criar um movimento de contração em cadeia.

Não comece por fazer movimentos interessantes. Ao levantar um braço, muito se produz em termos de funcionamento maquínico. Steve Paxton, criador do contato Improvisação, falava em pequenas danças que se davam em musculaturas sutis já no simples ato de manter-se de pé. Portanto, podemos até nos movimentar, mas nunca será uma questão de movimentos, do desenho que meu corpo traça no espaço, pois isto centraliza a percepção nos olhos, tornando o fenômeno estético um fenômeno centralizado num único órgão. É preciso sobrecarregar o cérebro, fazê-lo perceber que não pode dar conta sozinho de todas as produções corporais. Sua tendência será sempre manter as sensações em um único nível, que é o que acontece com a produção de sentimentos, por exemplo.

Pode-se repetir um mesmo gesto, um mesmo movimento. Quais são as diferenciações possíveis? Temperaturas, velocidades, intensidades, densidades, consistências, dinâmicas. Nietzsche, em sua teoria da Vontade de Poder, afirma que há sempre um instinto visando o posto de instinto dominante, determinando uma nova direção para todo o resto que deverá aprender a obedecer o novo comando. Deleuze, ao falar da pintura de Francis Bacon, afirma que “o instinto é 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: 47). É esta “melhor sensação” que guiará o processo, que direcionará novos trajetos moleculares a serem percorridos. Tudo o que se faz

com o corpo é para produzir sensações, e não se faz nada sem a produção de uma sensação. Mas é apenas quando percebemos esta melhor sensação que podemos alçar vôo, transitar de um nível a outro, de um domínio a outro, de um plano a outro. É isto que Deleuze afirma possibilitar as deformações no corpo daquilo que a mão do pintor pinta (DELEUZE, 2007: 47). Basta não permanecer num mesmo nível de sensações. É o contrário de uma transformação de formas que são reconhecíveis pelo cérebro. Trata-se de realizar “movimentos no mesmo lugar” (DELEUZE, 2007: 47), produzir sensações imediatamente no sistema nervoso, ultrapassar a fronteira que o cérebro delimita para a apreensão de formas reconhecíveis, em direção ao território do Imperceptível, onde forças estranhas e invisíveis agem sobre o corpo, alterando seus modos de funcionamento. É importante não lutar contra as velocidades no intuito de poder localizar as sensações. Queremos realmente perceber isto aqui já ali, e o ali já em outro lugar. É um trabalho de desorientação, mas que não tem nada a ver com um transe. Queremos produzir diferenças, e não mergulhar num abismo indiferenciado.

Por momentos parece que o organismo se tornará realmente capaz de ver o mundo pelo ânus, de sentir o cheiro de suor pela ponta dos dedos, de ouvir música pelas solas dos pés. É isto que as sensações são capazes de fazer quando transitam de um calor a uma suavidade de textura algodoadada, desta a um afogamento de toda pele.

Estamos saindo do terreno do representável, numa desterritorialização em que *não se extrai nada* do acontecimento, onde não se distingue quem produz e o que é produzido. Deleuze comenta como Bacon opunha a Figura à Figuração, a violência da sensação à violência do objeto representado. Bacon tentava eliminar o “sensacional”, aquilo que se podia extrair da sensação para encontrar uma referência no mundo. Não há o que causar com a sensação. Só isto já nos afasta dela. “Quis pintar o grito, mais que o horror” (DELEUZE, 2007: 47). O horror que o grito ou a violência de uma sensação pode nos causar são as pequenas historinhas que o procedimento de associação desencadeia em nós. Qual é a referência que posso encontrar para trazer este desconhecido para um conhecido reconhecível em mim, para que o Mesmo possa fundar minha experiência? Quero uma experiência possível! Assim fala o senso comum.

É por isso que não devemos contar com, ou melhor, devemos fugir da mediação do cérebro. É preciso descobrir como gerar esta ação direta no sistema nervoso. O cérebro trava os devires, a não ser que ele mesmo seja tornado *mais um* elemento do sistema nervoso, *mais uma* ramificação deste rizoma que nunca cresce a partir de um centro. Ora cérebro, ora pés, ora umbigo.

“Pintar o grito, mais que o horror” me faz pensar na dificuldade para um ator falar mais que dizer, ouvir mais que escutar, ver mais que ler, viver mais que existir, experimentar mais que viver experiências, funcionar mais que Ser. É preciso renunciar às nossas experiências, aos nossos instintos, às nossas intuições... Renunciar a tudo para que tudo aconteça. Renunciar a si mesmo para que se possa entrar em Devir, para que se possa tornar-se outra coisa.

### **Devir x Mimeses**

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, e através das quais nos tornamos. É neste sentido que o devir é o processo do desejo (DELEUZE e GUATTARI 1997: 64).

Mas não há que planejar quais devires se pretende entrar, pois não importa em quê entramos, importando apenas a nossa capacidade de sair, de criar linhas de fuga que desenraizem “as formas que se tem”, “o sujeito que se é”, “os órgãos que se possui”, e “as funções que se preenche”. Todo este processo de criar sensações, de tecnicizar as produções corporais, de maquinizar o corpo, serve para que possamos perceber tudo isto que somos e que acontece em nós por uma perspectiva molecular onde as formas, os sujeitos, os órgãos e as funções se tornam indiscerníveis e indeterminados, onde minha perna pode ser um rabo de cachorro e minha língua pode ser o rastejar de uma minhoca. Mas não se trata de imitar, pois não se entra em devir por semelhança de formas, por analogia de funções. Minha perna não *parece* um rabo de cachorro. Trata-se de extrair partículas daquilo que faço com minha perna (ou que minha perna faz) que funcionem como um rabo de cachorro. Mas não é preciso se preocupar em saber como funciona um rabo de cachorro. Não há necessidade de um trabalho de distinção. É o contrário, o Devir só acontece nesta Zona de Vizinhança onde as partículas que extraio do que faço entram em proximidade com um termo heterogêneo, “partículas que serão caninas em função de uma relação de movimento e repouso” (*Idem*). Mas este Devir-cachorro jamais se parecerá com a forma de um cachorro que conheço, pois só me torno cão, ao entrar nesta zona de Vizinhança, se o cão também se tornar outra coisa. É por isto que também se trata necessariamente de uma Zona de Indiscernibilidade. Não há como discernir a forma humana que eu era, nem a forma animal que me torno. É por isto que passamos por um processo de deformação, e não de transformação. Não há passagem de uma forma a outra. Há saída de uma forma em direção a outra que também sai em direção à outra...

E se podemos falar em partículas agora em vez de formas e movimentos, é porque já nos conectamos com o funcionamento maquínico do corpo e sua realidade molecular através da pesquisa dos trajetos que as sensações traçam no corpo, em sua passagem de um nível a outro, de uma temperatura a uma velocidade, por exemplo. O que importa no Devir são estas passagens, deformações, saídas. Se componho meu organismo com outra coisa, não é para me tornar *esta* outra coisa, mas para criar um corpo sem órgãos que entre em vizinhança com qualquer coisa. “Trata-se de uma inumanidade vivida imediatamente no corpo enquanto tal, núpcias anti-natureza ‘fora do corpo programado’” (*Idem*).

Mas é importante ressaltar que não se trata de um processo da imaginação que cria para si imagens alucinatórias onde tudo é possível. Proponho até que se evite trabalhar com imagens. Não se trata de dissolver as formas que se conhece em imagens inventadas. Trata-se de seguir sensações concretas e objetivas em direção a um território onde formas e imagens são indiscerníveis, indetermináveis. Imagens podem surgir, mas considero perigoso que elas determinem qualquer coisa. Não devemos cair no “isto me lembra algo”. Uma Zona de Vizinhança ou de Indiscernibilidade é possibilitada por uma ausência de fronteiras entre o animal e o humano. Mas não há nenhuma leitura metafórica nisso. Não se trata de encontrar o animal que há em todos nós, como num Universal onde somos todos iguais. É um processo de diferenciação sobre diferenciação. Torno-me diferente de mim mesmo ao aproximar-me de um cão que se torna diferente de si mesmo. Ambos estão em devir, portanto ambos se encontram fora de si mesmos. É aí que reside a tal Zona. Deleuze e Guattari ainda ressaltam que este devir-animal “pode ser algo que não tenha mais nem mesmo relação ‘localizável’ com o animal considerado” (*Idem*).

Se começo a latir, é preciso pesquisar como desterritorializar este cachorro que late, como ele poderia latir de outra forma que não seja a de um cachorro molar, mas a de um molecular. Latir é uma função localizável, discernível, que me insere num processo de Mimeses, onde é possível identificar-me com aquilo que imito, pois imagino-o parado, imóvel, ou num movimento integrado em seu Ser Imutável. Se imito algo em Devir, “a imitação destrói a si própria, à medida que aquele que imita entra sem saber num devir que se conjuga com o devir daquilo que ele imita, sem que ele o saiba” (*Idem*).

É por isto que o Devir se faz entre corpos sem órgãos, entre corpos que se fazem em seu desfazimento, que se constroem no cruzamento com outros corpos, todos num plano que os impedem de acabar de se fazer. Não há jamais um equilíbrio que permita cessar o movimento. Neste sentido, a Mimeses parece encontrar seu termo no objeto de identificação a ser reproduzido. A Mimeses parece sempre instaurar uma relação de competência na realização

da representação de um Modelo que exige verossimilhança na imitação ou verdade na expressão. Devir instaura, ao contrário, uma relação de performance, de experimentação que cria novos trajetos para aquilo que já parecia criado e formado. Ao colocar meu corpo em Devir, formo-o ao formar novos corpos, ao cruzar com outros corpos que se desfazem para formar outros e novos corpos. Este é o plano de consistência do conjunto de corpos sem órgãos, onde os corpos só podem se encontrar por fluxos de desejo, onde todo encontro se dá por contágio, onde o amor preenche por contaminação que mata o sujeito amado, onde não há indivíduos, apenas povoamentos. Não há um organismo que organiza órgãos, mas um povoamento de órgãos que oferece desafios ao organismo que é forçado a ampliar seu território por desterritorialização.

Que problemas posso propor a meu organismo? Como poderá um órgão preencher uma outra função que não a sua? É este o processo anti-natureza onde emprego artifícios que criarão novos agenciamentos em relação aos quais meu organismo só sobreviverá mudando de natureza. Deleuze cita o exemplo de Vladimir Slepian em seu problema de como criar um devir-cachorro:

Para resolver o problema, Slepian tem a idéia de utilizar sapatos, o artifício dos sapatos. Se minhas mãos estão calçadas, seus elementos entrarão numa nova relação donde decorrem o afeto ou o devir procurados. Mas como eu poderia amarrar o sapato em minha segunda mão, já estando a primeira tomada? Com minha boca que, por sua vez, encontra-se investida no agenciamento e que torna-se cara de cachorro à medida que a cara de cachorro serve agora para amarrar o sapato. A cada etapa do problema, é preciso não comparar órgãos, mas colocar elementos ou materiais numa relação que arranca o órgão à sua especificidade para fazê-lo devir 'com' o outro. (*Idem*)

É assim que um Devir me possibilita criar um corpo sem órgãos: forçando o organismo a realizar o que só um corpo sem órgãos pode realizar. Quando entro neste novo funcionamento do corpo, quando mergulho nesta Zona de Indiscernibilidade e de Vizinhaça com corpos heterogêneos, os órgãos passam a se desorganizar, se desestruturar, se deshierarquizar, para se adaptar a uma nova realidade que se instaura. É preciso estar pronto para capturar qualquer código que se instaura sem precisar saber sua origem, e sabendo certamente que *não surgiu de mim mesmo*. É preciso perceber tudo no meio do caminho, que tudo se encontra de passagem. É meu próprio corpo que se encontra no meio do caminho das coisas. Sei que serei atropelado, sei que serei atravessado, só não há como saber quando e por onde. Uma ruptura se produziu na formação da máquina que exige que me conecte com qualquer ponto de qualquer extremidade heterogênea, mesmo que não haja centro ao qual me remeter (e jamais haverá), para poder recompor o corpo e dar continuidade a seu funcionamento. É preciso estar, portanto, pronto para mudar de natureza, pois este crescimento não é o de uma

árvore que cresce sendo sempre a mesma, o adulto que deixou de ser criança mas que continua sendo o mesmo. É antes uma criança que se conecta a uma outra criança que quer ser como seu pai, que prefere ser mãe, que não agüenta mais dar de mamar a seu bebê, que se percebe como uma ameba que devora brinquedos, e assim segue, sempre já outra coisa.

Se vejo uma forma geométrica, posso pensar que uma linha parte de um ponto a outro, ou, de outra forma, posso pensar que os pontos se inserem no caminho da linha. Posso me entender como um ponto, e traçar movimentos com linhas que me conectem a outros pontos, outros Seres; ou me entender como linha que percebe pontos se instaurando, sem precisar se identificar com eles, mas sentindo apenas trajetos que compõem figuras por deformações, por encontros com outras linhas que me obriga a criar novos trajetos. É assim que todo Devir tem seu fim imanente num Devir-Imperceptível. Desencadeio Devires de todas as espécies (Mulher, Animal, Vegetal, Mineral), “até tornar-se uma partícula impossível de ser encontrada” (*Idem*), pois se o Devir cria corpos sem órgãos, é porque o imperceptível é anorgânico, o indiscernível é assignificante, e o impessoal é assubjetivo.

Deleuze e Guattari falam em “eliminar o percebido-demais, o excessivo-para-perceber.” (*Idem*). Devo dizer, então, que fazemos Devir para não sermos percebidos? De certa forma sim. Fazemos Devir para não sermos mais percebidos naquilo que só os critérios de percepção possibilitam perceber. Fazemos Devir para forçar o limite da percepção, para colocá-la sempre em seu limite, fazê-la funcionar sempre ali, onde ela não é mais possível. É aí que se instaura a questão se contamos com a presença do espectador ou se simplesmente ignoramos seu lugar neste teatro.

### **E quanto ao Espectador?**

É um teatro sem espectador, nem cena, com unicamente atores. (*O Corpo Humano*).

O PÚBLICO: Primeiro, é preciso que haja este teatro (*O Teatro e seu Duplo*).

É como se esta pergunta (e o público?) sempre nos obrigasse a voltar uns passos atrás para não cair no hermetismo que não comunica. É no momento em que me pergunto se posso ser percebido que acabo por enquadrar meu fazer num critério de percepção. Não penso que devemos ignorar o espectador, mas que devemos forçá-lo a seguir um ator no processo de desterritorialização de seu Devir. É preciso que o espectador perceba que só poderá realizar um encontro com aquele ator entrando ele mesmo em Devir. Não se trata nem do espectador ir até o território do ator, nem do ator ir até o território do espectador, mas de ambos se encontrarem numa Zona de Vizinhança onde se pode fazer do mundo um Devir, onde se pode

fazer mundos. Não é uma questão de como o espectador poderá perceber o que um ator realiza, ou de como um ator poderá tornar perceptível aquilo que realiza. Trata-se de aceitar que todo verdadeiro movimento é imperceptível, e que a percepção só capta o desenvolvimento de uma forma ou os pontos que se ligam através desse movimento, só procede em função de uma forma perceptível ou de um sujeito percebido. Os movimentos de Devires ocorrem sempre além ou aquém do limiar de percepção. (*Idem*) É como o infra-som ou o ultra-som: eles acontecem, mas o ouvido humano não pode percebê-los. Mas como isso, se um cego passa a ouvir sons mais sutis pela perda do sentido da visão? É porque sua percepção foi forçada por uma deformação do organismo a ultrapassar seus limites? Então este limite pode ser transposto? Então esta imperceptibilidade é apenas relativa?

Se o movimento imperceptível escapa ao limiar de percepção é porque este procede sempre como um mediador. Mas se eu disse anteriormente que devemos proceder por ações diretas no sistema nervoso, isto implica necessariamente uma eliminação de qualquer mediação. É preciso descobrir o ponto em que a percepção não proceda por mediação, assim como é preciso descobrir o ponto em que o cérebro seja apenas *mais um* elemento do sistema nervoso, ao invés de seu centro. É por tentarmos arrastar o imperceptível ao plano da percepção mediadora que ele se torna não-perceptível. É preciso que a percepção seja confrontada com aquilo que não pode ser percebido. O imperceptível é exatamente aquilo que deve ser percebido, aquilo que só pode ser percebido quando a percepção não souber mais perceber, quando ela tiver que aprender como se percebe, quando ela se confrontar com seu próprio limite. É aí que poderemos mudar a percepção, começar a perceber molecularmente, começar a perceber devires, linhas, trajetos, ao invés de pontos e formas de seres.

É aí que o desejo e a percepção se encontram, pois o desejo sempre foi produção, mas a percepção sempre se contentou em perceber *o produzido*. É preciso considerar que a percepção é também produção de mundo, assim como o desejo, pois a percepção é sempre percepção de sensação, mas não precisa o ser à custa de arrastar a sensação para o plano do perceptível. Se a percepção for obrigada, pela violência da sensação, a se desterritorializar, ela sempre levará aquele que percebe a tornar-se outra coisa através daquilo que acontece pela sensação.

É assim que considero que o teatro poderá realizar uma transformação orgânica através de “pisoteamento de ossos, de membros e de sílabas”. É por este caminho que me parece que beira a possibilidade de mudar os registros do corpo humano, pois o desejo passa a interferir diretamente na percepção ao invés de se submeter a seus critérios subjetivantes, significantes e orgânicos. E sim, podemos afirmar que o teatro é o lugar propício a isso, pois o ator, ao

contrário de um masoquista ou um drogado que se limita a criar o seu corpo sem órgãos por esvaziamento de órgãos, ama em seu trabalho o se deixar ser atravessado por forças estranhas. E mais, se sente pleno ao convidar espectadores (e outros atores) a criar não apenas um corpo sem órgãos, mas um plano de consistência, de imanência do desejo, onde circula e se cruza um conjunto de corpos sem órgãos. Basta colocarmos uma placa na entrada do teatro: Corpos organizados são livres para trazer suas percepções mediadoras para cá, mas não irão perceber nada!

### **Referências bibliográficas**

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. Revisão Mônica Stahel. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes*. França : Gallimard, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Equipe de tradução, Roberto Machado (Coordenação). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Finais*. Tradução Flávio R. Kothe. Brasília : Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

\_\_\_\_\_. *O crepúsculo dos ídolos*. Tradução Marco Antônio Casa Nova. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2000.