

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

FRANCIELE CASTILHO DOS REIS

**Pistas para uma Clínica Estética:
A escuta como um Ato Menor**

**Niterói
2019**

FRANCIELE CASTILHO DOS REIS

Pistas para uma clínica estética:

A escuta como um Ato Menor

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Psicologia.

Área de concentração: Estudos da Subjetividade

Linha de pesquisa: Clínica e Subjetividade

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Passos

Niterói

2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

R375p Reis, Franciele Castilho
Pistas para uma Clínica Estética : A escuta como um Ato Menor / Franciele Castilho Reis ; Eduardo Passos, orientador. Niterói, 2020.
126 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGP.2020.m.35122669830>

1. Teatro. 2. Cartografia. 3. Devir. 4. Transdisciplinaridade. 5. Produção intelectual. I. Passos, Eduardo, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Psicologia. III. Título.

CDD -

FRANCIELE CASTILHO DOS REIS

Pistas para uma clínica estética:

A escuta como um Ato Menor

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Psicologia.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Passos (Orientador)

Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Tania Cristina Rivera

Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Tatiana Motta Lima

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcus Vinícius Machado de Almeida

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Mario Bruno (Suplente)

Universidade Federal Fluminense

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos companheiros do teatro que compuseram o campo da pesquisa, que me ensinaram a complexa e bonita artesanaria de compor um grupo, produzir uma peça e apostar na arte como transformação do mundo.

Aos amigos, que muitas vezes auxiliaram a adensar as questões.

À família, pela ternura.

À Universidade Estadual Paulista, *campus* de Assis, onde me formei como psicóloga. E como artista.

Agradeço, principalmente, aos meus queridos parceiros de pesquisa, que compuseram comigo um corpo clínico em função da artesanaria da escrita.

A experiência coletiva de orientação, de supervisão dos casos clínicos e o grupo Limiar de estudos formam um tripé de formação clínico-política que me ensinou a encarnar, acompanhar e cuidar do problema da pesquisa, que não passa ao largo dos afetos. Se fosse possível resumir a experiência de orientação em uma palavra, eu diria amor. Certo tipo de amor que engaja pelos nervos, ossos, agarrando toda a nossa vida em prol do objeto sempre em movimento. E que, também, pede um cuidado conosco para sustentar o processo.

Agradeço à UFF, que me acolheu em minha diferença, me formando politicamente para a vida.

E, também, ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). A esta instituição, desejamos que ela possa sobreviver às políticas atuais de sucateamento da formação pública.

E gracias à la vida, que me há dado tanto, inclusive a arte, para poder re-existir.

Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempo [...].

Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo.

Gilles Deleuze

RESUMO

Propusemos cartografar a produção de uma peça teatral e a partir do corpo em cena, pensar a dimensão estética da clínica. Para tanto, trazemos a noção de ação física e esgotamento como métodos teatrais que potencializam a ação, propondo um gesto clínico em vizinhança com o acontecimento de arte. Isso, para afirmarmos que há uma experiência de vazio, como esgotamento dos sentidos, que atravessa o corpo artístico e é condição para o gesto como ato clínico e, sendo assim, requer uma ética Menor na escuta. Queremos afirmar um *ethos* clínico que aponta para o método como um agir inseparável das forças ativas como política afetiva e produção estético-clínica. E nessa esteira, apostamos no *Ato Menor* como sustentação do paradoxo no cuidado.

Palavras-chave: Ação Física, Cartografia, Devir, Transdisciplinaridade

ABSTRACT

We proposed to map the production of a play and from the body in scene, think the aesthetic dimension of the clinic. Therefore, we bring the notion of physical action and exhaustion as theatrical methods that empower the action, proposing a clinical gesture in neighborhood with the art event. This, to affirm that there is an experience of emptiness, as exhaustion of the senses, that crosses the artistic body and is a condition for the gesture as a clinical act and, therefore, requires a minor ethics listening. We want empower a clinical ethos that points to the method as acting inseparable from active forces such as affective politics and aesthetic-clinical production. And in this wake, we bet on the *Minor Act* as a support of the paradox in care.

Key-words: Physical Action, Cartography, Becoming, Transdisciplinarity

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
METODOLOGIA.....	12
1. CORPOREIDADE	23
1.1 O corpo trágico	23
1.2 Corpo, fora: uma imagem Impossível.....	26
1.3 Pensando um Ato Paradoxal	32
2. NIETZSCHE E STANISLÁVSKI	40
2.1 Os impulsos dionisíacos e apolíneos como gesto-imagem	40
2.2 Uma metodologia dos impulsos: o Sistema Stanislávski.....	45
2.3 Ações físicas e devir	52
2.4 O corpo-instante.....	58
2.5 Ação e repetição: o ato como acontecimento	60
3. ESGOTAMENTO E CRIAÇÃO.....	63
3.1 Ato e alteridade	63
3.2 O esgotamento grotowskiano e o ato total.....	67
3.3 Organicidade e contato	72
3.4 Forças ativas e forças reativas	75
3.5 Crise e vida: do padecimento do ato ao ato como potência.....	82
4. CLÍNICA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	88
4.1 A clínica: um ato estético.....	88
4.2 Bartleby e o negativo	93
4.3 Carmelo Bene e o ponto de queda: minorar requer cuidar	99
4.4 Samuel Beckett e o vazio.....	106
4.5 O Gesto como <i>ethos</i> : o levante de um ato político	110
CONCLUSÕES.....	117
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

Intentamos nesta pesquisa uma interlocução entre o teatro, a partir do corpo em cena, e a clínica. Para tanto, mirando uma dimensão radical da experiência de escrita, trazemos esta a partir do estatuto de artista, na medida em que o mergulho no território não é a clínica como *setting*, mas o teatro. Trazemos uma conexão entre arte e clínica, como gesto do pensamento que não deixa de modular a escrita, pelo contrário, faz corpo com ela, trazendo-a como elemento importante de análise de processo.

Além da escrita como cartografia do próprio corpo no processo de pesquisa, fizemos o trabalho conceitual de rastreamento da noção de Ação Física na obra de Constantin Stanislávski, sendo ele o primeiro diretor a formular uma metodologia para o ator; passando pela experiência de Jerzy Grotowski, acerca da relação entre Ação Física e organicidade; pondo-os para conversar com a leitura deleuzeana de Samuel Beckett (2009) e Carmelo Bene (DELEUZE, 2010); e a personagem Bartleby, da novela de Melville (2017).

O corpo em cena, como um ato, e a escuta clínica, postos em relação de vizinhança, têm o vazio, o esgotamento dos sentidos como um comum. Assim, a partir de um regime de fala dos dramaturgos e formadores, de uma experiência em campo com o teatro e do trabalho com os conceitos filosóficos, encontramos um solo fértil para pensarmos certa experiência entre arte e clínica.

Tratamos, ainda, de trazer a própria escrita em estado de arte, deixando, entre uma frase e outra, uma lacuna, não necessariamente de ordem semântica ou sintática, mas de ordem clínica, na medida em que o vazio, sobre o qual falamos na pesquisa, encarna a palavra. Fazer os artistas falarem, extraindo seus dispositivos-exposições a partir de suas metodologias, modos de fazer, procedimentos e *ethos*, arrasta-nos à experimentação de um corpo no teatro, que nos aponta a vida em sua dimensão acontecimental.

No ato de escrever, já fazemos uma renúncia. Renunciamos a qualquer sentido de antemão, na medida em que outra composição se faz durante a escrita e se estende após o fechamento do texto: escrever é ensaiar as palavras, mergulhando em sua dimensão infinita. Quanto mais você cria, mais o vazio se expande e o corpo é convocado a agir. A escrita é um chamado à ação de perfilar o silêncio, o corpo em composição, o próprio desejo. Tal experiência de dizer, em que as palavras não representam coisas, em sua dimensão fugidia e inexpressa, dando-se sob o auspício do silêncio, performa algo de incontornável e vital.

Diante da personagem Bartleby, da experiência de Carmelo Bene com o teatro e de Beckett, só podemos agir a partir da condição de sua impossibilidade: trata-se da atração pelo vazio, que faz o entorno girar na ausência de um entendimento, performando o paradoxo de uma ação na própria inação.

Do começo ao fim, sustentamos a complexa interlocução entre artista e filósofo, pois se este trabalha com conceitos, aquele cria noções que compõem mais um *ethos* artesanal da experiência em seu fazer cotidiano. Convidamos o leitor, então, paralelamente ao entendimento dos conceitos, a experimentar uma abertura aos distintos ritmos do texto, na dimensão afetiva de um problema que inventa uma escrita e um corpo no encontro dos domínios.

De início, tínhamos a hipótese de que o corpo em sua máxima criatividade em cena se aproximaria do corpo na clínica, havendo uma experiência comum entre certo corpo no teatro e a escuta na clínica. Mas, ao longo da pesquisa, vemos que se o corpo na experiência de arte comporta a abertura para o acontecimento, ele também traz consigo o intolerável da própria experiência de criação. Nesta investigação, damos protagonismo ao discurso do artista ao extrairmos de suas fala e do mergulho no território teatral o corpo acontecimental sob esse paradoxo.

A partir do corpo trágico, pensamos um corpo que, na Ação Física, emerge em cena como experiência do real, Considerando que, a partir de Levinas (1998), o acontecimento é radicalmente o intolerável Outro e que, para Deleuze (2010), o corpo que pode criar é efeito da operação de minoração, podemos pensar uma escuta menor desse corpo-criação que emerge como efeito de minoração no teatro, que por sua vez é comum à clínica, posto que implica-se na produção do vazio.

Ao pensarmos essa interlocução entre arte e clínica, vemos que só é possível constituir o nosso objeto na interferência entre esses dois domínios, arte e filosofia, apostando em uma clínica transdisciplinar, como nos afirmam Passos e Benevides (2000). A noção de transdisciplinaridade subverte o eixo de sustentação dos campos epistemológicos, de modo que o plano de constituição do objeto acolhe elementos teóricos, éticos, políticos, tecnológicos e estéticos que atravessam o plano e a produção da realidade. O conceito opera a desestabilização dos domínios, seja ele disciplinar, sociopolítico, conceitual ou artístico, dando-se em um regime de forças, compondo um sistema aberto às circunstâncias. Assim, o

encontro entre o corpo no teatro e a escuta clínica que aqui se delineia é pensado em função de figuras híbridas que operam no cruzamento dos diferentes domínios que atravessam e desenham o nosso objeto.

Segundo Passos e Benevides (2000), a arte é um importante intercessor para a psicologia, pois cria agregados sensíveis que, em contágio e perturbação, fazem variar a clínica. A sensação, como um gesto não-racionalizado no território, produz ressonâncias, amplificações, sempre modulando a relação entre objeto e sujeito. De outro modo, sujeito e objeto são efeito da prática, em que o objeto se constitui como plano de criação na interferência constante entre os domínios. Prima-se, nesse caso, por ação antes do saber: conhecer é fazer, *faire-savoir*, implicando o sujeito que intervém na própria constituição do objeto.

No capítulo um, introduzimos o corpo como trágico, da carne e dos impulsos, para pensar a ação como jogo de forças. Nesse mesmo capítulo, sustentamos o desenho desse corpo tendo, como experiência limite, o seu fora como pura exterioridade na experiência de arte. Para sustentarmos, então, que o corpo em cena é uma fagulha no processo teatral como gesto-signo, corpo subjétil, marcado como imagem impossível, intensidade pura. No segundo capítulo, seguindo com o corpo como fio-condutor da pesquisa, adentramo-nos no corpo trágico como gesto-imagem, jogo de forças apolíneas e dionisíacas, trazendo o êxtase como devir nas ações físicas e afirmando a dimensão inconsciente dos processos. No final desse capítulo, ensaiamos a conceituação do ato. No terceiro capítulo, a ação deixa de ser apenas experiência para delinear uma metodologia, de modo que trazemos a exaustão grotowskiana para falar de um ato a partir da primeira condição do corpo, como diria Deleuze (2005), o cansaço. Afirmamos, nesse capítulo, o cuidado como abertura para a alteridade e para o contorno da experiência, convocando as forças ativas como via negativa. No quarto e último capítulo, propusemos uma discussão sobre o corpo no contemporâneo, e a experiência de arte como via para uma clínica do sensível. Nesse capítulo, reafirmamos a polivocidade dos artistas, trazendo-os para compor conosco como clínicos e marcamos no final a inseparabilidade da escuta da dimensão política da experiência.

Em uma experiência sensível, convidamos o leitor a acompanhar uma pesquisa-intervenção a partir de uma leitura experimental, abrindo-se às nuances que constituem o processo de escrita e pesquisa, assim como uma experiência de escuta que está atenta ao ritmo e encadeamento do corpo, da fala. Tal experiência só é possível a partir de uma clínica que se

faz em sintonia com a arte. Dizer que a clínica é transdisciplinar não é afirmar meramente que um cuidado se dá a partir da arte, mas que a escuta clínica, ela mesma, deve trazer consigo a dimensão sensível, da experiência, essencial para a abertura de novos mundos.

METODOLOGIA

Cruzamos noções importantes como a de Ação Física e Consciência Orgânica, visto que elas apontam para a preparação e intensificação do corpo criativo em cena, colocando-as para conversar com a experiência deleuzeana sobre o teatro, quando este fala do vazio e da minoração como método. A par disso, acompanhamos a montagem de uma peça teatral, pensando, a partir do *savoir-faire* do artista, o que seria o corpo em cena no auge criativo. Não citaremos o nome da instituição na qual a peça foi realizada, posto que não seja necessário para o objeto deste trabalho. Trazemos o campo como solo da escrita e escolha dos conceitos, dando a ele, também, uma parte específica no texto.

Diante do problema da pesquisa, que já de início convida-nos para um movimento, uma abertura no cruzamento de diferentes campos, como o do teatro, o da filosofia, e ainda, o da clínica, foi necessário uma metodologia de pesquisa que pudesse afirmar os movimentos do objeto. Um modo de fazer pesquisa que primasse pelo processo de produção de conhecimento, pelo caminho que se busca, em que *meta-hodos*, em relação invertida, pudesse tornar-se *hodos-meta* (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2015). Cartografar é conhecer o objeto engajando-se com ele, analisando as implicações e a existência múltipla que o envolve. É um *savoir-faire* a partir do plano de forças que produz, ao mesmo tempo, sujeito e objeto. Nesse caso, o território no qual se desenha o objeto, torna-se expressão das forças em jogo no corpo e na escrita.

A cartografia, nesse trabalho, trata do acompanhamento de um processo que coloca o corpo da pesquisadora, o território teatral, os atores e a direção envolvidos na experiência de produção da peça no mesmo plano de produção.

A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sem desconsiderar os efeitos do processo sobre o objeto, o pesquisador e seus resultados. É um mergulho em uma experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, em um mesmo plano de produção ou de coemergência. Essa metodologia de pesquisa nos permite aceder aos

acontecimentos que surgem no percurso da investigação, de modo que a imersão no plano da experiência equivale a constituir-se no caminho com o objeto.

O processo de produção da peça, assim, deixa de ser um espaço estanque, do qual coletamos os dados, afirmamos ou negamos hipóteses para torna-se expressão das forças. O processo criativo, em sua dimensão coletiva e afetiva, é complexo: são condutas, efeito dos signos, que se expressam a partir de um coletivo de forças das relações em questão. Nesse processo, sujeito e objeto deixam de ser o foco para dar passagem aos personagens rítmicos e paisagens melódicas: o território tem um *ethos*, de moradia e estilo. Ele se constitui, antes de tudo, como um lugar de passagem e está em constante processo de produção, implicando em uma despojada abertura a uma experiência estranha, de dimensão etnográfica (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2015).

Favret-Saada (2005) diz que a pesquisa etnográfica é um dispositivo que deve trabalhar com o afeto não representado, em que o pesquisador não é observador nem participante, posto que no primeiro caso o objeto esteja ameaçado e no segundo, arruinado. Isto porque cada uma dessas posições não nos aproxima do objeto em sua dimensão afetiva. O pesquisador, assim, é instado ligeiramente a intervir sobre o território, ao passo que se abre para ele como se estivesse enfeitiçado. De outro modo, estar no território é estar aberto às intensidades específicas dele e que não são significáveis, posto que não se trata de empatia nem de imaginar-se no lugar do outro. Nessa experiência, é somente a intensidade do outro que me é comunicada, *quantum* de afetos, dos quais as imagens associadas escapam.

Se essa comunicação está se dando de modo incompreensível ou até insuportável, quer dizer que o pesquisador está diante de uma variedade particular da experiência humana: sempre se é afetado de certo modo. Abrir-se requer, de antemão, que o pesquisador possa aceitar que o projeto *a priori* seja radicalmente desmoronado. O que vem do território é sempre uma comunicação pobre no nível do dizível, enquanto a informação que importa chega como comunicação involuntária e não intencional. O traço distintivo da experiência que Favret-Saada (2005) propõe é que o pesquisador viva um tipo de esquize, tornando-se maleável para algum registro em campo. A experiência, em primeiro momento, é inenarrável, posto que o pesquisador esteja muito afetado, sendo passível de análise posterior. Tal processo implica necessariamente em abrir mão das certezas científicas.

Nossa pesquisa tem uma dimensão etnográfica e de acompanhamento cartográfico do processo teatral, aproximando-nos de uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte (FERRACINI et al., 2014). A territorialização é o solo fértil da arte, pois o território é criação e marcado pela expressividade (DELEUZE E GUATTARI, 1997). O corpo do artista, nesse caso, é mais o *topos* que ele tem e menos o que ele é enquanto suposta essência pessoal em seu plano expressivo corpóreo atual. Ao colocarmos esse corpo em exposição ou em uma situação limite, detectamos com quais forças ele ganha expressão; quais fluxos do território nele ganham terreno ampliado (FERRACINI et al., 2014). Chamariamos esse corpo, então, de corpo subjétil, atravessado por fluxos e produzindo outros em ação poética. O agenciamento territorial, por sua vez, já possui em si mesmo sua potência de intensificação, possibilitando ao ator a reinvenção dos gestos e posições.

O corpo-subjétil, conceito proposto por Ferracini (2014) a partir da pesquisa teatral, manifesta as dobras do território, terreno no qual as subjetividades estão em movimento. As dobras perfilam como um terreno de micropercepções ou representantes de mundo, que são como pequenas dobras desequilibrando a consciência e a macropercepção (DELEUZE, 1991). O corpo subjétil é o corpo em arte, integrado e vetorial em relação ao corpo cotidiano. Subjétil, corpo inventado por Artaud e roubado por Derrida, viria a ocupar o espaço entre sujeito e objeto, subjetivo e objetivo. Subjétil, ainda, diz Ferracini, assemelha-se a projétil, lançando para fora e voltando para si mesmo, no corpo que expande em movimento para fora.

O território da arte, segundo o autor, em fluxo intensificado, torna-se uma Zona de Turbulência, cujo tempo-espaço é realizado em um tempo aiônico que é puro acontecimento. Na Zona de Turbulência, o corpo-subjétil do performer recria o tempo e o espaço clássicos através das micropercepções, de modo que as macropercepções são atualizadas a partir das nuvens de virtuais microperceptivos. Em um segundo momento, o corpo opera como fronteira, diz ele, no qual as macroarticulações corpóreas espaçotemporais vão sendo embutidas na musculatura: o seu ritmo macroscópico, sua espacialidade macroscópica e seu tempo cronológico singular são diminuídos no próprio tempo-espaço clássico até ficarem escondidos no corpo.

Em suma, o método cartográfico, em uma direção qualitativa de investigação, mais do que coletar dados, os colhe em um cultivo da pesquisa no campo. Nesta pesquisa, ainda, trata-se de uma reflexão ético-clínica do processo teatral, trazendo o campo em sua dimensão de afecção, etnográfica, de enfeitiçamento, em que a escuta se encontra com a arte de modo

duplamente intensivo: é o método cartográfico intensificando uma experiência que por si só já é intensidade como experiência de arte. É no momento que o corpo torna-se fronteira, na turbulência, que o pensamento pode deslocar-se, atravessar, turbilhonar, dobrar o passado e o futuro no acontecimento do aqui-agora (FERRACINI, 2010). E é nesse limiar que o nosso objeto é transdisciplinar. Segundo o autor, são as micropercepções que transbordam e expandem as bordas, como a linha mais sutil do movimento, do ato mais delicado em cena, da musculatura mais interna.

Nosso objeto, ademais, a partir da cartografia do estado de arte, opera entre o território, a pesquisadora e a escrita. Ao escrever a metodologia, escuto ao fundo Artaud e suas cartas, performados. Não ouço as palavras, mas a dimensão afetiva da fala, que se move e erica a pele. De modo que, a mão que rabisca e costura intensamente a escrita, parece dançar as forças que atravessam o corpo. É difícil permanecer nessa experiência sensível sem mover as mãos, os braços, mas é a mesma força que sustenta o ato de escrever. Olho com os dedos, escrevo com a carne, penso com os braços: é o manifesto do corpo em arte.

Em linhas miúdas, para escrever sobre uma experiência de arte é preciso pulsar, trazendo as palavras como impulsos, em um corpo que vibra e afirma a própria vida como gesto. Escrever o objeto é fazer dos fragmentos soltos do processo criativo e dos blocos de sensação algo comunicável, palpável. O afeto é isso que desliza no gesto, entre o braço-mão e a caneta, no impulso de escrever o nosso corpo. Em sua singularidade, o nosso objeto, sendo o corpo em cena e, mais especificamente, o corpo em ato, convoca-nos a um *ethos* do corpo, modulando a própria metodologia, desenhando a escrita como método de acesso a um regime sensível e possibilitando-nos, ao mesmo tempo, dar direção às afecções.

O território em que mergulhamos para cartografar o corpo em arte foi uma peça produzida coletivamente, desde o assunto a ser tratado, o figurino, o espaço e a divulgação. A experiência de campo instituiu-se quando a pesquisadora se lançou num processo criativo ao final de um curso técnico de atuação. Todas as pessoas envolvidas no processo estiveram cientes de que havia uma pesquisa acadêmica em curso. Posteriormente à apresentação da peça, houve algumas trocas sobre o processo, porém não se caracterizaram como entrevista. A construção da peça durou seis meses, sendo que a formação do grupo havia se iniciado há um ano.

Nômadés é uma peça autoral, escrita por Rodrigo de Roure e dirigida por Maria Clara Hertz, em dramaturgia coproduzida. Ela é escrita a partir dos textos de Adélia Prado, Stella do Patrocínio, Marcio Abreu, Chico Buarque e Paulo Pontes, tendo como personagens a Costureira (Gabriela Carillo), a Artista (Jaqueline Figueiredo), a Sensual (Franciele Castilho), a Feiticeira (Lis Vidal), a Guerrilheira (Bruna) e o Rapaz (Gustavo Cesca).

As cortinas do teatro se abrem. As personagens, cada qual ao seu jeito, fazem suas ações e estão sobre os cubos dispostos no centro da cena. Há uma bacia com água num canto – na qual uma das personagens banha o rosto, axilas, braços, pernas, lava os pés, as mãos. Há uma moringa de barro com água fresca para beber. Há garrafas de bebidas, algumas com pequenos restos e, outras, completamente vazias pelo chão. A primeira fala é dada pela Costureira e marca o tom da peça: “Em um tempo, em um recôndito da mente, nos fios brilhantes das teias, na espessura dos novelos de lã, na crueza dos ruídos, todas nós, nômadés, aranhas, nessa casa que é o corpo, no fluxo que é o sangue, e na dança os nossos cheiros... Lá fora, uma guerra iminente e todas as TVs ligadas. Aqui estamos, mesmo irreconhecíveis às vezes, a recosturar a memória... ou... qualquer história dos nossos lugares”.

A plateia, nesse momento, não vê o rosto do Rapaz, que está com a cabeça bem encaixada no ventre de uma das mulheres. Todas as ações acontecem de forma cadenciada e solitária. Nessa primeira imagem, uma das personagens se levanta e se destaca das outras, vai sentar um pouco mais distante, sendo que outra costura uma peça de roupa ou borda um pano. Outra, ainda, desembaraça um novelo de lã com a ajuda da outra. A música dá lugar a uma chuva que começa a cair e que vai aumentando e se transformando em uma forte tempestade. Com o aumento da tempestade, vê-se alguma mudança nas ações de todas. Após essa primeira imagem de tempestade e luz baixa, a Costureira conta sobre o primeiro dia em que sua mãe foi votar, da época em que as mulheres conquistaram esse direito.

Na segunda parte da peça, após acontecer a cena de máxima violência, a partir de um estupro, encenada por Gustavo Cesca e por mim, as mulheres se reúnem e fazem um ritual xamânico. Após essa passagem que é o clímax da primeira parte da peça, estamos novamente na cozinha, todos conversando entre si, enquanto o menino ironiza a eleição de Trump fazendo uma comparação com a chegada de uma suposta salvação esperada pelo povo. Nessa cena também vemos a questão da violência contra a mulher, e de certa brincadeira e animosidade entre as mulheres, cruzarem com a questão do voto e da eleição desse presidente. Como se com ele, o fascismo fosse eleito e pudesse se fortalecer diante da crise entre elas. O

homem, aquele que é cuidado pelo coletivo de mulheres, sendo capaz de realizar o ato de violência, é agora eleito. O ator se movimentava entre distintos personagens sem identidade durante a peça: na primeira parte, ele era o menino. Depois ele se torna o agressor e, posteriormente, um rapaz no convívio da casa, que vai ironizar o governo Trump. Vemos que não há uma linha cronológica entre as cenas nem uma história linear das personagens.

O diário de campo, assim que mergulhamos no território, nos aparece como um misto de momentos de treino realizados e também como uma mirada do grupo, marcando intensivamente o desejo coletivo de feitura da peça. Ele nos chega fragmentário: há blocos falando das referências laboratoriais de base: peças, filmes, conteúdos sob os quais mergulhamos para montarmos os exercícios, e também estrofes sobre os momentos, nos quais percebíamos um momento potente de criação, uma cena bem-feita, um corpo do ator mais entregue e combinado de modo orgânico com a ação. Além disso, o que nos surpreende e nos chega como o intensivo do território, é o funcionamento do grupo que prepara a peça de teatro, seus momentos de crise e consequente efeito de animosidade que atravessa o processo. Tal animosidade marcava, curiosamente, um grande desejo: entregar-se cada vez mais ao processo. Se nos encontrávamos em algum conflito, era porque queríamos mais espaço de fala, de cena, de personagem.

Chama atenção nesta pesquisa algo que na análise do diário quase passou despercebido: a peça era sobre a questão das mulheres; sobre o movimento feminista atual; sem deixar de passar pela questão racial. Queríamos, de início, falar da realidade da Maré, porém, ficamos receosos em mergulhar nesse território existencial e equivocadamente falar pelo outro. Ao mesmo tempo, sabemos da importância de trazer a questão das comunidades para o teatro. Então, como faríamos? No grupo, éramos seis, todos brancos, cinco mulheres e um homem, falando sobre o gênero feminino, sobre as mulheres. Em realidades distintas, a maioria de nós vinda de família de baixa renda. Tal frase, que acabo de escrever, não dá conta da realidade que estava em questão. Ao pararmos diante da realidade dos atores nessa peça, vemos que dentro do grupo também sofriamos com a homofobia. Sendo que, naquele momento, mais de um integrante do grupo havia perdido um familiar; além da maioria de nós chegar exausta por conta de sustentar paralelamente ao processo criativo da peça a luta pela subsistência, vivendo experiências radicais de moradia, trabalho e segurança como estrangeiros no Rio de Janeiro.

Os conflitos que tínhamos entre nós, grupo predominantemente de mulheres, foi material principal de trabalho: a animosidade foi incluída na relação entre as personagens por meio da direção, requerendo uma intensificação dos afetos que envolviam a temática de violência contra a mulher, ao passo que era, também, efeito do próprio processo de produção da peça: estávamos enfeitiçadas pelo problema que colocávamos em jogo na experiência de arte. A animosidade era o afeto que trabalhávamos na peça; que atravessava os nossos corpos como atores; e também vinha a dizer do momento político da luta que estávamos vivendo naquele momento. Lembro-me de um fato que ocorreu com uma de nós, que viveu situação de extrema violência na rua. Tal fato já intensificado por nosso olhar para a questão, em retorno, acabou por endossar ainda mais a nossa necessidade de falar sobre as mulheres e com elas.

A par disso, frequentemente chegávamos cansadas afetivamente à noite para o ensaio: Gabriella trabalhava o dia todo na UERJ e vivia o desmonte da universidade pública; Gustavo trabalhava numa loja de departamento para pagar o curso; Lis chegava correndo do trabalho, enquanto Bruna se afastava do processo, na medida em que ele ficava conflituoso. Jaqueline também chegava exausta do museu, reclamando de abuso no trabalho; e eu chegava preocupada, pois apesar de haver negociado os horários para conciliar com o mestrado, não queria comprometer o trabalho coletivo da peça.

O que acabo de dizer delinea a circunstância passível de conflito, mas também marca o grande desejo que tínhamos em fazer teatro em um país onde a arte é sempre o último plano de investimento, de modo que os artistas têm sempre que pensar: é a arte ou a sobrevivência? O que se vê é a experiência sensível como produção de subjetividade delegada sempre à última escolha para o governo. Certo cansaço físico antes de entrar em cena, então, era comum entre todos do grupo, ao se sustentar a rotina intensa, mas que, durante os exercícios, tornava-se outra energia, agora de prontidão, escuta, presença e abertura para o jogo. Havia, ainda, um comum entre nós que transbordava a questão de gênero, que era o próprio trabalho. Apesar de sermos um grupo heterogêneo em termos econômicos, tínhamos a consciência de que o nosso processo demandava enfrentar o fato de sermos pobres com acesso tentando fazer arte em uma cidade grande com elevado custo de vida.

A peça foi nomeada *Nômades*, tendo em conta a experiência estrangeira que atravessava fortemente o grupo e também por pensarmos poeticamente o corpo feminino como corpo sempre de passagem pela história, fazendo e se desfazendo como teia de aranha para galgar um espaço no mundo. Durante o processo, cada um podia contribuir com seu

próprio material, podendo enviar poesias, trechos escritos etc. As personagens foram escritas a partir do que cada um queria falar, tendo em comum a violência contra a mulher. Eu gostaria de construir uma cena de estupro: era uma experiência limite, que acabou sendo também a cena limite da peça: cena de maior violência e de virada do jogo entre as mulheres. Tendo vivido situações de violência sexual quando criança, assim como minhas parceiras, queria por meio dessa cena dar outro lugar para a raiva que constantemente nos chegava, por termos sido abusadas. Em um momento em que somos convocados a construir um comum, como lidar com essas questões? Como artistas, estávamos escrevendo uma peça sobre isso e a encenando. O texto foi escrito por Rodrigo, homem assumidamente gay, mas construída a partir de nosso processo coletivo no curso de formação.

Trabalhar com a questão da violência contra a mulher a partir de *figuras sem nome* convocava-nos a habitar o limite que é ser mulher no mundo contemporâneo. As personagens eram divididas entre: a Costureira, a Artista, a Feiticeira, a Sensual, a Guerreira e o Rapaz, este que constitui o mundo dessas mulheres e que poderá tornar-se um homem violento. Essas personagens são escritas menos como identidades fechadas e mais como linhas de subjetividade que atravessam a cada uma de nós em diferentes momentos da vida cotidiana. Todas as personagens femininas trazem em si o seu próprio céu e inferno, seu paradoxo, assim como o menino, em sua singeleza e crueldade. Elas trazem a luta sem medo, ironizando os tempos fascistas de hoje, e também podem ser cruéis umas com as outras.

O processo de construção das cenas se deu a partir da composição de um fluxo móvel em relação ao texto. As ações são realizadas, majoritariamente, ao redor da mesa, em uma casa atemporal, na qual as personagens falam diante da iminência da guerra. A composição, ainda, era explorada no estofado de uma discussão sobre a força política da mulher e sobre o que poderia fazer-nos sucumbir. As alfinetadas e contradições entre elas diziam do mesmo anseio e força em fazer justiça pelo corpo feminino violado todos os dias em distintos lugares do mundo.

Esse processo pedia que nos deslocássemos constantemente sobre o que pensávamos e sentíamos junto ao movimento que estava acontecendo na época: o medo de que Trump fosse eleito presidente dos Estados Unidos. A peça aponta para a frente, como se intuísse o que iria acontecer, ironizando a junção entre liberalismo, evangelismo e fascismo. Em seu conteúdo, não passava ao largo das nossas existências, mas dizia de nós como mulheres e como um coletivo que previa a intensificação do preconceito, da violência e da discriminação.

A metodologia utilizada pela diretora, Maria Clara Hertz, foi de trabalhar na intensificação dos afetos de perda da democracia conquistada ao longo dos anos; do conflito constante entre as mulheres que se preparavam para a guerra; da violência cotidiana machista e misógina; e também do lugar do artista na sociedade. Tais afetos nos faziam habitar um lugar de inseparabilidade entre o que éramos e o que estávamos compondo, operando em nós uma experiência de dissolução com as personagens, na medida em que todas elas se aproximavam de nossas questões e realidade. Esgotando as informações sobre o tema, mergulhamos exaustivamente nos acontecimentos da época, desde o feminicídio até os gestos mais sutis de violência. Esgotando os assuntos e tema, havia momentos nos quais já não tínhamos mais respostas para os problemas político-afetivos que estávamos experimentando. Esse método, esgotar as possibilidades da questão de gênero, raça e classe, intentava nos aproximar de novos lugares que pudessem abrigar novas existências em cena.

Não praticávamos longos exercícios físicos, não suávamos tanto, mas fazíamos uma prática constante de discussão sobre o lugar da mulher na sociedade, esgotando todo o possível realizável ao tentar atribuir algum sentido para a violência. O método em cena, ainda, buscava formar imagens e perguntas que pudessem nos atravessar como ação da personagem-ator. Demandando-nos um fluxo de impulsos, a discussão transformava-se em forma de forças (GIL, 2004b), afetos e possibilidades de cena que nos surpreendiam pela capacidade em trazer a organicidade e nuances na criação.

O esgotamento dos sentidos aproxima-se da obra *O Inominável*, de Samuel Beckett (2009), quando este fala até o limite de não ter mais palavras, para enfim tornar-se silêncio. Deleuze, quando se aproxima de Beckett, parece trazer nos o esgotamento como método, na medida que o que se coloca é o vazio de sentido em função de uma experiência outra. O cansaço que também nos atravessava e que não nos impedia de mergulhar no processo criativo, pelo contrário, era o de ver todos os dias o ataque gradual ao processo democrático que o mundo está vivendo. O que apenas vislumbrávamos como processo antidemocrático tornou-se escandaloso nos dias de hoje. A cada dia era uma nova notícia difícil de contornar, elaborar, realizar e conversar sobre. Estávamos em busca de um método para o impossível, para reparar o irreparável, e ao esgotarmos os sentidos, caminhávamos em direção a ele.

No final da peça, as personagens, ao lado uma da outra, se preparam para a guerra: a costureira pega as agulhas; a guerreira pega o lenço vermelho; a feiticeira pega um pó mágico;

a artista pega o caderno para escrever; e a sensual pega o batom. Todas, a seu modo, irão agora reinventar coletivamente a guerra.

Como cartógrafa, eu me incomodava muito com os conflitos do grupo, pois para mim havia uma contradição entre a potência das cenas e a relação entre os atores. Por vezes não conseguíamos olhar nos olhos para trabalhar as cenas. Mas, por outro lado, se produz grandes coisas justamente a partir da crise. O que, necessariamente, não quer dizer que devemos abrir mão de uma direção ética nas relações. O cuidado como direção ética do processo nos auxilia a desamarrar os fios que tecem cada situação de crise, essa que será singular e necessária proporcionalmente à relevância e intensidade afetiva do tema a ser tratado.

O diário de campo que escrevi resultou, além de fragmentário, uma chuva de ideias e registro de associações livres, dificultando o acompanhamento linear *a posteriori* do que se dava no processo. No entanto, trazia, como ponto que se repete, a questão do uso do limite do corpo na criação: a necessidade de um corpo no limite para criar. Que limite seria esse, menos representativo e mais orgânico, não sendo *overdrive*? Seria esse mesmo limite o ponto de dissolução entre ator e personagem vivido pelo sujeito-artista como experiência estética no teatro?

Em síntese, vemos cruzar a experiência dos atores, que viviam afetivamente o momento de crise que se instaurava na época de eleição dos Estados Unidos da América do Norte e intensificação do fascismo no Brasil; o modo como as mulheres constituíam o principal levante da época e ao mesmo tempo em crise rompiam entre si; o cansaço diante do crescimento cotidiano da violência contra a mulher e do processo antidemocrático; e o método utilizado pela direção e sustentado pelo grupo, de intensificação dos afectos, o qual teve como efeito certa animosidade, enquanto entre nós, enquanto restituíamos em cena a força da luta feminista.

Para entender a experiência estética a partir do teatro, fomos à experiência de produção de uma peça, que é, por excelência, o fazer teatral. E, neste caso, se chego a campo como cartógrafa na intenção de escrever os momentos mais criativos, deparo-me com a complexidade do processo, quando ele não trata apenas da questão técnica e/ou de um prazer-fazer, mas de um *savoir-faire* que é inseparável da produção de vida em curso. De um fazer para entender, *faire-savoir*, como primado da prática/experimentação. A metodologia, assim,

não estaria descolada do tema nem da vida da/do artista, mas trabalha com as suas próprias vivências.

O método de esgotamento, chamaríamos nós, seja ele a partir da exaustão grotowskiana ou de processos de esgotamento dos sentidos a partir das palavras, em uma leitura deleuzeana de Beckett, não nos parece apenas aquilo que meramente faz repetir o movimento físico para chegar a um estado de baixa-vigília (GIL, 2004b), mas o que, a partir da baixa-vigília, dá passagem a um deixar de si, esgotando os sentidos clichês do corpo e abrindo-o para a experiência. Após a vivência em campo, continuamos pensando sobre o corpo em experiência acontecimental no teatro. Porém, o que pudemos experimentar é que a crise que atravessa o momento político atual se deu em concomitância com a crise no processo criativo da peça, quando não conseguíamos fechá-la, amarrá-la e dar uma linha narrativa mais sólida para a história daquelas personagens. O que se manifesta, então, é a importância do cuidado com o método em relação à experiência criativa que se almeja.

1. CORPOREIDADE

1.1 O corpo trágico

Se falamos de corpo, não falamos simplesmente de um corpo fisiológico. Então, de que corpo falamos? Falamos do corpo que traz com ele o gesto como encarnação das forças da vida, como materialidade e condição de imaterialidade das forças criativas. Isso, para trazer o corpo em cena teatral como experiência de arte que vem a nos dizer algo sobre a clínica. Há um ato como corpo em cena que é comum a certo gesto na clínica, colocando-nos em vizinhança a noção de um corpo em sua condição vibrátil, molecular, dos afetos. Segundo Deleuze e Guattari (1997), o corpo é, em radicalidade, hecceidade, individuações sem sujeito constituindo agenciamentos coletivos. A hecceidade, como latitude e longitude do corpo, contida no plano de consistência, é acontecimento, que só pode ser medido a partir do corpo em suas velocidades e lentidões. Deste modo, dizem eles, criar como composição é operar a partir dos órgãos que se possui e das funções que se preenche, extraindo partículas próximas daquilo que estamos em vias de nos tornar. O devir marca de início a vizinhança entre arte e clínica, pois *fazer corpo*, exercício caro a ambos os campos, é operar em composição com a imagem em sua velocidade, em emissão constante de corpúsculos em relação de movimento e repouso. Há um tornar-se, podemos afirmar então, entre o corpo em cena e a experiência clínica que é devir em ato, ativação da vida materializada.

A corporeidade, sendo esse corpo em processo, situa-nos diante de uma subjetividade sempre em movimento. E, deste modo, ligeiramente nos aproximando de certa intersecção entre a arte, a filosofia e a clínica. Em outras palavras, de uma experiência transdisciplinar do corpo, na medida em que o nosso objeto, complexo e multiverso, nos convoca a nos deslocar entre os distintos domínios do saber.

Trata-se aqui, com tal corpo, de um contínuo confronto entre forças apolíneas e dionisíacas, como podemos ver no *Nascimento da tragédia* (Nietzsche, 1992). A partir dessa obra e de *A visão dionisíaca do mundo* (NIETZSCHE, 2005), o ponto de partida é a carne e os impulsos inconscientes em jogo como forças em conflito. Assim, trazemos o corpo no teatro como a intensificação do corpo dos impulsos trágicos, esse que encarna e é encarnado nas coisas do mundo. É a partir desse corpo que o autor propõe o modelo da metafísica do artista para pensar as forças da vida. Segundo ele, contrariamente à concepção que cinde o homem entre corpo e alma, estabelecendo uma separação entre o racional e o sensível, o corpo dos impulsos permite acompanharmos a vida mesmo a partir da carne, dos sentidos, pelas

sensações subjetivas (BARRENECHEA, 2011). Longe do reino universal das ideias, tratar-se-ia do corpo dos afetos. Poderíamos tomá-lo, assim, como performance permanente do jogo de forças, luta entre afetos, sentimentos, impulsos, em constante embate e incessante mudança. O racional, neste caso, é apenas o fruto desse jogo total de forças corporais inconscientes.

Segundo o filósofo, todo o pensamento consciente, as subjetividades já dadas são decorrentes das atividades corporais, de uma longa cadeia de forças inconscientes, em que consciência e linguagem se articulam a partir de um pensar não consciente do organismo: a luta dos impulsos atravessa a dinâmica de nossa condição corporal, sendo que o que chamamos de consciência nada mais são do que forças corporais que se transformam em signos comunicáveis. Falamos, então, de uma subjetividade dinâmica, processual, corporal, carnal mesmo: há na carne um perpétuo jogo de forças, que se estabelece a cada configuração corporal. Os processos ditos internos são pulsões, tórax, em uma cena de lutas corporais entre os novos corpos que vão surgindo, dando-se em uma experiência-corpo absolutamente singular. Então, por que não, um diário dos afetos, do próprio corpo? O ponto de partida, para Nietzsche, é sempre a carne, o corpo e os impulsos.

Nessa mesma esteira, segundo Resende et al. (2017), ainda, o corpo se localiza em uma produção incansável, em que o homem não está nem no interior nem no exterior, mas em intenso e constante trânsito. Dizemos então que é a partir desse corpo sempre em trânsito que poderíamos ver o corpo em cena formando sequência na experiência de arte e produzindo uma subjetividade em movimento, assim como nos afirmam os autores ao trazer à baila o corpo da dança para o campo da psicologia. Segundo eles, poderíamos captar no corpo em manifestação artística as forças invisíveis, e revelar o momento de metamorfose. O que chamamos de corporeidade nada mais é que a materialização de uma dimensão da experiência, que diz de um movimento criativo no espaço-tempo. O corpo do fazer artístico, acrescentam, é a superfície de deslizamento das diferenças (RESENDE, 2017), dos diferentes corpos, de diferentes deslizamentos do corpo; certo amorfo, sem organização e em estado de abertura. Trata-se, ainda, de *intensidades livres*, que resistem à tendência organizadora-estratificadora dos processos de subjetivação.

O corpo como corporeidade, então, segundo Resende et al. (2017), inserido nos estudos da subjetividade em sua dimensão materialista, constitui-se na prática e saberes que se contaminam no interstício de um conhecimento inteligível-sensível. Dizemos, então, que o

estudo do corpo teatral em sua máxima potência, catalisado em seu momento mais criativo, é a possibilidade de trazermos ao campo psi uma contribuição unívoca a partir da experiência teatral. O nosso objeto, sendo transdisciplinar por excelência, constitui-se entre o campo artístico, os conceitos filosóficos e os estudos da subjetividade. Segundo os autores, há no corpo em experiência de arte, a construção de um plano movente e fugidio, ainda que cambaleante e temporário, em que a corporeidade se faz nas brechas do tempo: o corpo se abre da estratificação para o devir e a apreensão dos signos se revela transversalmente em sua condição vibrátil e movente.

Trata-se de um corpo que se dissolve no mundo, em uma relação de contágio subjetividade-corpo, cuja integração somatopsíquica se faz na fronteira cambiante e a-significante entre o dentro e o fora (RESENDE et al, 2017). Com a arte, podemos catalisar a experiência sensível, elaborando as formas dinâmicas de vitalidade nos blocos de sensações e integrando a subjetividade à sua dimensão materialista, imaterial e criadora, afirmam. Teríamos, então, na experiência com o teatro, um meio privilegiado de acompanhar as intensidades em estado sensível ampliado, sendo ele refinado, exercitado, excitado e repetido no corpo do ator. É entre um movimento e outro, na construção de uma personagem, durante a repetição da prática e do ensaio, que presenciamos o acesso aos conteúdos pré-verbais expressos no tempo e irredutíveis aos signos verbais.

Qual a relação entre o fazer artístico e a materialidade desse corpo? O corpo na experiência de arte é aberto a um plano de imanência, em que consciência e corpo são de indissociabilidade inconciliável, de modo que o corpo é subvertido, assim, em sua tridimensionalidade material (RESENDE et al, 2017), encarnando, por excelência, processos que operam por hecceidade (DELEUZE E GUATTARI, 1997). Afirmando a rasgadura inevitável desse corpo que corta o espaço em um plano de articulação sensorial, o que tocamos nos toca, nos move e se movimenta. Tal é esse corpo em um plano de continuidade com os objetos e as forças do mundo, que se ergue diante de nós o imaterial do corpo, que, paradoxalmente, acessamos materialmente, na força de suas afecções. A partir do conceito de corporeidade, é possível dizer então, afirmam os autores, sobre um plano inconsciente do corpo, em que a experiência estética estado de germinação para a criação de novos sentidos, do conhecimento de si e do mundo. A corporeidade é a carne viva mesmo, corpo intensivo que equivoca a dualidade sujeito-objeto, dentro-fora, corpo-psiquismo e se abre ao imaterial, invisível, vibrátil, indizível, estremecendo a forma e fazendo passar os fluxos da vida.

1.2 Corpo, fora: uma imagem Impossível

Segundo Jean-Luc Nancy (2015), o corpo apenas se dá em distinção a outro, sendo o próprio contorno onde começa e termina uma existência. Diz ainda que tudo o que há são corpos no enfrentamento do que nele consiste e insiste como *incorpórium*: o sentido, a relação, o espaço, o vazio. Afirma, então, que o corpo não seria um dentro e um fora, nem meramente estaria fora, mas seria, radicalmente, um fora. Tratar-se-ia de um fora-dentro, que se retira, se expõe em alteridade, para que o fora possa se sustentar e agir.

Assim proposto, diz ele que o corpo é sempre *pelo quê, como quê e em quê* tudo acontece, tangenciado apenas a partir da erupção da pele, algum sentido, certa inflexão ou um gesto, sempre agindo fora do que pode contê-lo. Em sua corporeidade e expansão, extensão e expressão, lança tudo para mais longe e, ao mesmo tempo, para dentro, isto que é mais para fora que qualquer recolhimento. Esse corpo constitutivamente frágil, que se lança no coletivo de troca, na partilha, o faz em uma intimidade que nunca se escreve como uma intimidade extrema, pois há uma potência que não para de oscilar fora dela, subtraída. Nesse caso, em sintonia com o autor, poderíamos dizer que o corpo que se expõe voltado para o ato teatral é intensificando em seu movimento ao se lançar ao acaso performando a exterioridade absoluta como aventura constitutiva de seu ser.

Aproximando-nos mais dessa dimensão de exterioridade que o autor nos traz, vemos que o corpo, antes mesmo de estar em cena, em uma conjunção entre fragilidade e potência, está sempre excedendo toda possibilidade de simbolização, entrevedo algo de incomunicável na palavra e no gesto. É, dizemos então, um corpo que se faz no paradoxal movimento em comunicar o incomunicável, que por sua vez, segundo Nancy (2015), se esparrama por zonas transitórias, como excitação, por todo o corpo. Podemos ver que há sempre algo do êxtase na ação teatral, que se lança como subjetividade em movimento no espaço, na relação, mergulhando no vazio do espaço cênico. Esse lançamento de si no devir produz um incomunicável que comunica.

Segundo o autor, ainda, o corpo é sempre ordenado pelo prazer, enquanto torna-se estrangeiro para si mesmo a fim de se relacionar consigo e com o outro. O corpo, nesse movimento de estrangeirização, está sempre querendo se exformar (NANCY, 2015, p.26), em um movimento incessante, recomeçado sempre no limite do corpo, que ao ser tocado tende para o ilimitado. O fora, conceito que dá nome à exterioridade radical que constitui o corpo, é sempre um ainda, diz ele, convocando o sujeito sempre ao limite ao apontar para o abandono

de si. Trata-se, assim, de um jogo no limite, que é intransponível, mas tocado; enquanto tocado, transposto, mas enquanto tocante, é o que rejeita de dentro aquilo que já não saberia sair para fora. O fora me coloca para fora de mim, mas eu já sou isso que é dentro-fora.

A partir de uma dimensão trágica do corpo (NIETZSCHE, 2005), o outro é sempre uma experiência de dissolução, de uma proximidade que não deixa de ser perturbadora, pois as formas que se dão sucessivamente são gestos meus, mas a partir de um fora de mim, de um estrangeiro em mim. Tangencia-se, em formas sucessivas num desinformar incessante e perturbador com o outro, na linha tênue entre o que sou eu, como estrangeiro de mim, e o que é o outro, como diferença dele mesmo. Na experiência teatral, a experiência estrangeira é intensificada, pois no exercício de contato, no qual eu incluo o próprio corpo comigo, me expondo inteiro até não ter mais um si, eu também entro em ressonância com o fora dos outros corpos em jogo.

No processo de sair da forma, no contato com o outro, em estado de devir (NIETZSCHE, 2005), esse corpo sustenta um sopro suspenso no próprio sopro, atingindo graus de excitação que levantam em cada ponto a possibilidade de recomposição completa, tendo como partida um braço, os cotovelos, uma mão (NANCY, 2015). Em efusão, na dissolução da forma, do desenho incessante de novas formas, contornos, ele agarra consigo as construções sociais e orgânicas, fazendo a experiência cênica modular constantemente. É desse modo que o corpo em cena, entre a euforia e o cansaço, abre-se mais ou menos às texturas, composições e manejos, habitando uma experiência que opera a partir do encontro de limiares de cada corpo.

O manejo é sempre um caminho estético ao considerarmos o papel dos incorpóreos na composição entre os corpos. O corpo é um corpo que se lança no tempo-espço, no vazio, fazendo e desfazendo novos sentidos na relação.

Segundo Nancy (2015), o outro vem a ser justamente a chamada, a excitação, o convite ao abandono de si, em que a existência material é sempre manifestação, exposição, apresentação da desenvoltura de um corpo como um ponto singular posto em relação. Diante do olhar do outro em contato, o que o corpo sabe é linha, traço, traçado, perfil, jeito, maneira, tom, aspecto, sempre fragmentário. Expondo-me a outro, o estranho olhar se volta para mim, marcando um contorno ou o meu corpo como uma imagem anterior a toda imagem, que é a

imagem impossível de mim: sou aquele que é visto pelos outros, não sabendo o que se dá a ver. Trata-se da condição impossível do corpo.

A imagem impossível do corpo, a qual é exercitada na experiência de arte, são as marcas de uma vista que vislumbra a cada vez o impossível, o inacessível sob o olhar: o mundo me olha olhar, enquanto um fora inacessível, sustentando-se pela visão do outro que está fora da minha própria vista. Dizemos então que, ser esse estranho a si mesmo a partir de um estranho olhar é inerente à corporeidade, em uma estranheza que se estende a ponto de subtrair à condição irreal do ponto (NANCY, 2015). É nesse sentido que, mesmo que as minhas mãos se toquem e o meu corpo se reconheça mesmo vindo de fora que ele mesmo é, por vezes, os gestos deixam marcas de estranheza nesse reconhecimento. Afirmamos que é a partir desse deslocamento do ponto irreal do corpo que faz contato, ou do gesto que surge sob o olhar, que o corpo em cena insiste em ser aquilo que me surpreende no meu próprio corpo. Em cena, nos surpreendemos diante da experiência do fora.

Tal acontecimento, em que o reconhecimento de um gesto se dá a partir de uma imagem impossível do meu próprio corpo, é uma experiência em que se colhe da cena, apenas as dobras da exposição, do que chamaríamos de, segundo Nancy (2015, p. 43), *ex-sistência*. Nessa leitura, o dentro é isso que está entre o fora e o fora, sendo que esse entre, ainda, está em outro fora. Dentro ou em si, só podem se dar fora, como um fora interno, de superfície de múltiplas dobras todas em exposição que o corpo é. O sentido que se colhe da experiência no mundo, então, nada mais é do que a expansão, explosão da exposição. Em radicalidade, diz o autor, o quiasma do corpo e do mundo, expõe a exposição a si mesma, fazendo com que o sentido das palavras não se dirija a um fechamento, a um significado, mas esteja sempre em abertura e passível de nos causar surpresa diante da condição impossível do corpo.

Tal intimidade insondável faz gesto a partir do desprendimento do fora quando o dentro, para acontecer, nega radicalmente a exterioridade do mundo, que já é fora de tudo, privado de lugar, fora sem dentro. Tal é a estrangeiridade do corpo na experiência estética: nela, os corpos estão em variação infinita e indefinida ao performar o gesto. As formas que se roçam e se evitam, confirmam umas às outras ou se deformam, se dobram, se esposam ou se descolam, reanimando contornos distintos, em extremidades trêmulas, nas quais, segundo Nancy (2015), os corpos alcançam o cúmulo de sua exposição, chegando a tornar-se películas frágeis, cicatrizes e emudecimento. O esquecimento, a afasia, a falta de palavras, atravessa a fala como um branco, ou até mesmo embaralha as palavras para afirmar um estranho na

experiência de linguagem. E se pergunto, então, “onde sou em meu braço?”, já tenho a marcação de uma experiência com o fora. Ele é eu mesmo, como *ego extraneus* (*ibid.* p. 47); eu mesmo fora, enquanto fora de mim; enquanto divisão de um dentro e um fora; como um eu, aberto, ressoando segundo a física singular da língua, de um dentro extravasado, exclamado, expresso, lançado enquanto fora.

Dizemos então que, quando estamos em cena teatral, estamos busca e espera do corpo em cena, que é o reconhecimento de um fora que o corpo é. O gesto, enquanto corpo em cena, isso que surpreende e espanta o ator, é o reconhecimento do corpo enquanto fora absoluto, saltando em uma imagem impossível em ato teatral. Isso, que é uma experiência dionisíaca de dissolução (NIETZSCHE, 2005), na qual a imagem está em devir, desformando-se infinitamente, sustenta o corpo do ator como estofa de um gesto-fora, assinalando um Eufora, esta última sendo expressão de Nancy (2015), não fora de mim, pois dentro há uma coluna onde o meu corpo se recolhe e pressiona para fazer voz, declarar e chamar.

Estar em cena, atuar, podemos afirmar, aproxima-se de fazer corpo, na medida em que a operação de acolher essa experiência estranha que anima os ossos, as fibras, humores, a ponto de elevar o gesto como um fora, ocupando e pressiona o movimento do braço para cima, faz o corpo avançar e arriscar-se aos golpes nas vibrações. Há um ato, corpo em cena, que é o desejo de sair de si, gesto instantâneo, que mergulha em uma dobra de si mesmo, fazendo corpo conosco.

Nas palavras poético-conceituais de Nancy (2015), o gesto vai e volta, incerto de seus contornos distendidos pelo esforço. Tatuado pelas paixões, ímpetos e recusas, afetos que o marcam, surge subitamente de um solavanco do nada. Ele é o próprio espasmo, um sobressalto que se torna corpo do *entre*, abrindo-se para um novo fora. O corpo estrangeiro é, em suma, toda uma maquinaria demasiado susceptível ao que é novamente o excesso de todas as coisas e de si mesmo, no entretenimento de sua máquina. Se vemos no teatro, então, o movimento se repetir em nuances do corpo cênico, a cada vez o corpo é outro, depois outro e outro, ainda, do mesmo que é em todos os seus avatares, metamorfoses pelas quais ele visita a si mesmo. Ele é, como efeito, o próprio intolerável, que nos chega como desconhecido, intrusão, irrupção de outro corpo, ingestões, repulsas e rejeições, assinalando a crise no processo artístico.

Isso porque, segundo o autor, ele é a própria síntese paradoxal do que lhe acontece como experiência do fora, posto que esteja entre o desejo e a espera, o temor e a forma, o ímpeto e o abatimento, assinalando o limite do intolerável no seio mesmo do acontecimento como experiência de arte. O corpo do artista que está em jogo em experiência de dissolução é animado, visitado, acariciado, revirado, fragmentado em pensamento, ímpeto, inclinação e declinação, dilatado em seu segredo, intimidade, a ponto de transpor um limite e sofrer da exposição ao fora, disso que esgota todos os sentidos e o deixa a nua diante da experiência.

No entanto, sendo contração local de forças em formas que lhe escapam, o corpo do artista aponta para a estranheza constitutiva de ser, desde o desejo que lhe chega até à sua inclinação metódica a ele, sendo convocado a estar em relação ao outro, outro do outro e outro dele mesmo. Exercitando, praticando e ensaiando uma imagem de si, o corpo em cena, sendo estranheza pura, sustenta-se no desejo do fora, de querer ser outro, no abandono de si. O gesto do artista em direção ao corpo cênico aponta para uma escuta clínica como abertura ao estranho. É a partir deste gesto que estabelece um comum na partilha do sensível, que é possível afirmar uma ontologia ou criação como *start* de qualquer processo. Em outras palavras, trata-se de uma operação estética do modo de estar no mundo, abrindo o corpo para outras narrativas. Porém, qualquer gesto que se eleva como fora trata de contração de forças que devem ser operadas entre o reconhecimento do fora e o intolerável ele mesmo.

O desejo, por sua vez, ele mesmo, traz o nome de arte, quando o belo é uma estranheza na ordem das causas e fins, razões e intenções, organismos e mecanismos, razões e intenções, funções e operações, afirma o autor (NANCY, 2015). Próximo ao que Nietzsche (2005) toma como vontade de potência, a partir da metafísica do artista, o desejo seria arte na medida em que é a intrusão de um excesso, desconforto, inconformidade, estranheza do que em mim não sou eu, mas sou. Tal condição de exterioridade, a partir da qual a arte subleva-se, é ao mesmo tempo condição da co-presença dos corpos ou da sua comparação, marcando a existência coletiva também como uma imagem impossível. Nos olhos do outro eu vejo a mim mesmo olhando e, por consequência, também sou olhado, sempre segundo essa extro-versão fundamental, diz Nancy (2015), que nunca fará com que me veja de maneira absoluta.

Podemos dizer, então, que esse corpo, marcado pela extro-versão fundamental, vetoriza para fora, endereçado, desenhando o mundo sob um olhar, sendo este estranho, fragmentário e transitório. Sob o olhar, esse que marca uma imagem impossível, continua o autor, há uma pragmática do corpo no mundo, em que toda a superfície da minha pele e de

tudo que posso agasalhar, proteger, recolher, ou adornar, enfeitar, expandir, se anuncia, declara, endereça alguma coisa. Chegar perto, afastar, em tensões para prender ou largar, devorar ou rejeitar: nesse movimento, a pele torna-se por ela mesma teatro, posta de antemão em relação de estranheza, como ponto de partir para atos, sejam eles artísticos ou não, cuja significação é ignorada pelo agente. É quando o corpo se embaralha e anuncia sua estranheza, que, no teatro, é efetivado, exercitado e acolhido como criação.

O corpo em cena, assim, é todo presença, fora de si, que não se desprende de um dentro, mas que o evoca como impossível, como um vazio fora de lugar, variando em sua abertura para o tempo e o sentido. O Si, agora, em experiência de dissolução, é exibição, personagem, papel, máscara, maneira de se portar, ou seja, gestos que irrompem no espaço como ex-posição. Para o autor, ainda, o que nos chega na experiência estética é o que se passa entre os corpos, certa experiência que se desprende e se singulariza para desaparecer no nada como presença fulgurante. Trata-se de um sujeito, de uma produção subjetiva, que é uma mira perdida de sentido, posto que *ek-sistência*, ensaiando um sentido em ato como corpo cênico.

Ao nos aproximarmos da arte como experiência do fora, como nos possibilita Nancy (2015), afirmamos que o corpo cênico, sendo um ato, é o próprio ato de passar, apresentando em sua chegada e partida, o começo e o fim de um sentido, que só se realiza como passagem, sem uma significação. É, ainda, apenas a duração de uma presença, que é escandida pelo levantar e descer das cortinas vermelhas do teatro, que encantam os corpos, sem espessura da verdade, caindo pelo viés do sentido. É no aparecer-desaparecer que se profere o sentido dos corpos, os quais nos chegam sempre marcando uma estranheza *a posteriori*. Os corpos avançam para o proscênio para apresentar o que todo corpo faz enquanto corpo: apresentar-se desaparecendo, e nesse caso, em ato teatral.

A teatralidade é o ser dando sinal de si mesmo, em compacidade e tensão, de uma verdade que cresce em cena, como verdade que faz cena. O gesto, a postura, o porte do corpo fazem da palavra, encarnam e encenam a palavra, sendo esta sempre corpórea, menos da significação do que voz: é o paradoxo do vir à presença do que por si mesmo permanece retirado. O corpo teatral é o corpo que torna sagrada a sua presença, sua criação, sua fruição, seu sofrimento e o seu abandono, pondo em cena a sua condição impossível a partir de uma gestualística.

1.3 Pensando um ato paradoxal

O corpo em cena é imediatamente paradoxal ao chegar-nos em sua condição fulgurante, como imagem impossível, que se apresenta e se retira ao mesmo tempo. Ele é, então, processualidade, subjetividade em movimento e superfície de deslizamento das diferenças. Sempre em processo e mirando o seu limite para tocá-lo, intensifica em exposição ao outro, dançando com o vazio constituinte disso que o marca como exterioridade absoluta. Um gesto simples que emerge como acontecimento é aquele que eu reconheço *a posteriori*, como uma estranheza que me visita, mesmo me habitando; é o reconhecimento de um fora que o corpo é, saltando à experiência cênica como imagem impossível do corpo.

O corpo-teatro, diz Nancy (2015), precede todos os cultos e todas as cenas, não sendo religioso nem artístico, pois a teatralidade é a condição mesma do corpo, e este, a condição do mundo no entre-corpos. Sabemos então, que a pele é, ela mesma, no encontro com o mundo, o solo dos mais belos espetáculos, danças, cantos, rituais operados por osmose afetiva em nós.

Se Jean-Luc Nancy (2015) diz que o corpo é teatralidade e que a pele mesma é teatro, para José Gil (2002), o corpo é o palco para as mais bruscas condensações, fusões, mudanças de estado, distribuições, remodelações de singularidades em superfície que cresce à medida de sua mistura paradoxal com o mundo. O corpo cênico, o que estamos delineando aqui, é a efetivação do empuxe profundidade-superfície. Neste caso, dizer que o corpo é superfície é dizer que o inconsciente é o que se efetiva como ato teatral, pois a superfície nada mais é que o imperceptível: há um gesto imperceptível que se eleva na experiência do corpo em arte.

Ao falar do gesto, José Gil (2004) diz que seu sentido supõe sempre um sentido inconsciente e que a ação, nesse caso, seria o acesso a afetos de vitalidade (STERN *apud* GIL, 2004). O gesto que se repete na experiência de arte, segundo ele, oferece ao mesmo tempo a mensagem e o código quando pré-programado – genético ou culturalmente. Quando não, seriam espontâneos e livres, microscópicos, vindo a ser a-significantes. Trata-se da dimensão microperceptiva do ato.

Segundo Ferracini (2013), o gesto, no campo teatral, é meramente um aceno, enquanto a ação física habita todo o corpo do ator de modo ritmado, engajando toda a sua musculatura em uma projeção para o externo. A ação, ganhando velocidade e potências no movimento contínuo de repetição, seria o próprio corpo em arte em ampliação da potência no encontro com as singularidades externas, se diluindo na fronteira dentro-fora e constituindo um corpo-subjétil. Esse corpo, sendo fluxo de diferenciação da ação, além de projetar-se para fora, afeta

o território, fazendo da ação física uma matriz de precisão ativa, que dobra do fluxo comum da vida ao lançar a ação mecânica na sensação, atingindo uma experiência de borda. A ação física é uma técnica para pôr o gesto cotidiano em movimento, o ato trivial em ação ritmada, sendo o próprio corpo em arte como experiência limite.

O gesto, por sua vez, é o movimento encarnado que se desdobra regressando sobre si e se prolongando no movimento seguinte, diz Gil (2004) ao defini-lo a partir da dança. Ele cortaria o espaço-tempo sempre aquém ou além, marcando o primado do movimento que o transporta e que ele transporta. O gesto corre até certo ponto e antes de chegar, vira-se, iniciando outro gesto. Nunca alcançando o próximo gesto, encontra-se em suspensão em relação ao signo e à significação. Não seria, então, qualquer gesto, mas um gesto como corpo intensivo, convocado a variar em seus níveis. Poderíamos dizer, então, que a ação física nos convoca a dançar o gesto, fazendo-se gesto-dançante.

O gesto da dança é puro trânsito, afirma Gil (2004). Se tirássemos do conjunto todos os movimentos significativos na dança, do começo ao fim, teríamos a transição. Tal corpo que crispa diz de modalidades de movimento do pensamento ou da emoção, transferidos diretamente do sentido para o sentido; dos sentimentos para o pensamento; e do pensamento para o corpo. No *gestus*, acrescenta o autor, pensamento, emoção e sensação emergem juntos. A arte, sua função é ampliar esse gesto, condensando e concentrando em um gesto paradoxal, como quase-signos, se sobrearticulando para formar uma coreografia. Traduzindo um sentido inconsciente, tal gesto configuraria certo invisível como *forma das forças* ao manifestar um defasamento entre expressado e exprimido, comportando não inscrições.

Assim, na mão que crispa, o gesto-signo tenderia a desaparecer, se afogando no corpo movimento como massa ou bloco que constitui o próprio material de imanência: o gesto existe apenas como essa massa homogênea que o interior desliza para o exterior, diz o autor. Os gestos-signos advêm dessa massa, na qual o movimento absorve os signos corporais inserindo-se no movimento que lhes deu origem.

Poderíamos dizer, então, que nesse caso, a ação física faz o empuxe de gestos comuns que entram num *continuum* de movimentos múltiplos que os engendram, a partir da visão, pensamento e emoção. O ato, deste modo, não significa o gesto de apontar, mas torna-se movimento ou gênese do sentido, condensado na forma estática. A ação física, assim, seria capaz de dissolver os signos, numa operação local, pondo a ação em trânsito, fazendo variar

os sentidos. O movimento, por sua vez, sendo o próprio gesto da dança (GIL, 2004), recolhe a energia do signo e o reintegra como energia inconsciente, corporal, como movimento que preexistia à absorção do signo.

Em suma, o gesto na experiência de arte absorve os signos que criam a imanência, que só existe se houver dissolução de gestos-signos, tendendo ora para eles e ora para a forma pura das forças (GIL, 2004). Os gestos invisíveis, ainda, seriam a força das forças, decodificadas, transmitindo sentimento imediato sob uma nuvem de sentido, mutações discretas, movimentos invisíveis, sem que nos déssemos conta do processo. A força das forças é um movimento subterrâneo, deslocamento de um movimento paradoxal que não deixa ver o seu dinamismo interno. É um estranho devir das formas, como se cada forma surgisse do caos e se encaixasse na nuvem, que conta com o contorno de linhas completando os movimentos anteriores. É assim que um gesto dançado, e podemos acrescentar, um ato como trânsito, sempre constituiria uma força a par de sua forma, como a dança única dos símiles apolíneos de Nietzsche (2005).

A partir de Gil (2004), poderíamos dizer que as ações físicas operam acentuando movimentos concretos em função das emoções, afetos, paixão, ora tendendo para o gesto-signo, ora para a forma pura das forças, sentido puro sem forma, êxtase, *pathos*. Os gestos-signos, operacionalizados na ação, provêm da acentuação dos movimentos visíveis em detrimento do invisível e virtual esgotamento dos signos do corpo móvel. Sendo que, da passagem do virtual para o atual, vê-se um vetor de sentido, como exprimido, para o signo. O ato, assim, oscilaria entre o gesto invisível e percebido e o gesto signo, transmitindo imediatamente o que o corpo elabora, sendo que a ação física, por sua vez, opera os *quase-signos*, fazendo o corpo vibrar tornando-o transitório.

Os gestos, nessa leitura, se desenrolam a partir da forma das forças em uma narrativa bem codificada, em situações ou estado de coisas preciso. No processo criativo, diz Gil (2004), algo como sugestão sempre liga o gesto-signo à forma do sentido como pequenas percepções. A forma do sentido, assim, é dada pela curva das forças como intensidade pura, fazendo do ato em repetição um gesto que retorna a si mesmo ao desposar o movimento do sentido. Na repetição, há algo de subterrâneo, que prevalece sobre o plano do corpo-objeto, entre eu e o ato. Temos, nesse caso, sempre uma imagem se tornando forças como imaginação.

Segundo Gil (2004b), o corpo está sempre em descompasso com o agente do ato, fazendo o ato se distanciar do ver, falar, sentir. Tal experiência de afecção diante da ação é o que liga arte e clínica, segundo o autor. A consciência, na experiência estética, é atravessada por momentos de osmose com o corpo, e por vezes abandonada, afastando-se a ponto de entrar em ruptura, de modo que o sujeito da experiência se vê diante de algo estrangeiro. Tal consciência seria o inverso da intencionalidade, em impregnação do corpo, da consciência pelo corpo, entrando em conexão com as forças do mundo e coincidindo com as forças dos objetos, em indiscernibilidade com ele.

O que ocorre, por conseguinte, é a produção instantânea de uma subjetividade em movimento, diz Gil (2004b), constantemente se diluindo entre forma e força: o sujeito e a obra de arte, nesse caso, devêm outro em gestos: é preciso devir personagem, numa relação de indiferenciação com ele, tornando-se a personagem-imagem que se coloca. Isso, para também se diferenciar. Na intensidade da criação artística, a consciência se deixa invadir pelo corpo, convergindo o movimento e o pensamento: nesse momento, o corpo é capaz de captar os mais ínfimos, invisíveis e inconscientes movimentos dos outros corpos.

Podemos afirmar que ações imperceptíveis, micropercepções, gestos-signos, nuvens em forma de força constituem uma experiência que faz da clínica e da experiência de arte um lugar comum. Não apenas como espaços nos quais testemunharíamos os movimentos processuais dos corpos, das imagens, mas como lugares em que intervimos a partir da técnica e da metodologia em função de uma experiência de alteridade, intensidade de criação, que embora sejam inerentes à existência, na arte e na clínica podem ser experiências conduzidas, acompanhadas.

Segundo o autor, a consciência do corpo comporta-se em dois regimes: um que é efeito da transformação da consciência vígil intencional e outro que decorre da mutação do corpo, que tão logo inferida ou à revelia dos encontros se torna uma espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo. O que se quer na experiência de arte, então, e poderíamos incluir os métodos e procedimentos, nesse caso, é fazer passar a consciência do corpo para o primeiro plano da consciência, convocando um pensamento-corpo como manifestação das forças da vida.

A consciência intencional e reflexiva, segundo o autor, é uma rede de *gaps*, intervalos de tempo nos quais movimentos corporais rápidos passam despercebidos. O ato-falho,

podemos dizer, se daria nesse instante, como uma linguagem outra na própria língua. Diríamos que no ato-falho há uma espécie de gesto que falha em ser intencional, reflexivo, fazendo surgir um corpo estranho e próximo aos impulsos.

O corpo-consciência, diz ainda, é hiperexcitável, afetando todo o conjunto de órgãos sensoriais e sendo capaz de captar sensações, imperceptíveis (GIL, 2004b), nos afetando através das forças que drenam. O que é indefinido no gesto, o que não é possível de formular em palavras, é imperceptível, intervalar, micropercepções. A percepção é ela mesma intervalar, dando-se em uma espécie de contorno do silêncio, da ausência, do que não se pode entender: se atualiza a partir do limiar de diferenciação, em um inconsciente diferencial. O intervalo, por sua vez, é a forma das forças, emanando do conjunto das percepções. É algo que se sente, indeterminado e ilocalizável, confundindo-se com o corpo inteiro.

Se eu opero uma experiência de ruptura a partir do discurso ou gesto, por exemplo, vemos algo outro ecoar no plano verbal, em uma experiência de alteridade em que o outro é uma presença densa que desperta o nosso desejo (GIL, 2004b). Tal outro como espectral, variante do corpo virtual, invisível, toma o lugar do corpo físico, sendo o empírico que performatiza o ato imperceptível como corpo inconsciente. O inconsciente é informe, das múltiplas *quase-formas*, coincidindo com os contornos da ausência, espaços intervalares, ainda não inscritos na linguagem. Desse modo, podemos dizer então, que se há um ato intervalar, o inconsciente, neste caso, se confunde com o próprio ato.

Quando outro se deixa abrir e se investir afetivamente, diz o autor, o corpo espectral, eminentemente inconsciente, mistura-se ao corpo-consciente: os afetos vão sugar o espectro e moldar-se segundo suas forças. Podemos pensar que o método e os procedimentos, desse modo, não passa apenas pela consciência-corpo, inferido no estado de vigília para produzir os impulsos, mas trabalha diretamente com o inconsciente de corpo, intensificando o descompasso entre palavra e significado na defasagem ontológica entre linguagem e corpo. Nesse caso, é o vazio, *incorporium*, que permite o trânsito.

A partir da exposição dos autores acima, podemos pensar o corpo em experiência estética sempre na fronteira, produzindo-se a partir de um limite entre interior e exterior em superposições sucessivas. O interior aparece, aqui, em uma imagem, como uma invaginação, prospectando a um infinito para dentro como dobra de fora, aberta para o mundo. Como uma flor aberta, em dobras surrealistas, na zona fronteira que separa o nosso corpo e os corpos ao

redor. Como se o mundo pudesse ser visto a partir dessa superfície sensível do corpo, cheia de pontos fazendo fronteira, tornando o corpo inteiro, o que vê e sente. Sensível às variações de forças, intensidades, texturas, vibrações e ritmos, o corpo em arte opera e é operado na relação de contágio. E essa relação de exposição, abertura para o mundo, é condição para a alteridade.

O corpo tornado corpo-consciência abre um espaço, em suas dobras invaginadas, alargando e transformando a zona indefinida de fronteira, expandindo os limites do corpo, ganhando profundidade topológica (GIL, 2004). Abrir o corpo é construir esse espaço paradoxal, em estética surrealista para dentro e para fora, transitável, afetivo e vital, que poderemos chamar de Zona. Abri-lo é criar uma zona, vista do exterior do interior, em contágio com o mundo, produzindo palavras e gestos; traços e intensidades dirigidas; consistência e engendramento, pondo o interior e o exterior em tensão como desdobramentos. Tal zona tem sua potência em gerar atos como multiplicidade de intervalos, irrompendo em energia de investimento que só pode emergir como corpo paradoxal.

Implicando em uma tensão intervalar, o paradoxo desencadeia um movimento paradoxal, uma ação paradoxal e, inferimos então, um ato, portanto, paradoxal. O ato na experiência estética, no entanto, não teria fins de descarga, mas se afirmaria no impulso de dar consistência ao seu próprio movimento, agenciando, criando dispositivos conectivo-disjuntivos que possibilitam o manejo das intensidades em jogo.

A zona de indiferenciação é justamente o espaço privilegiado de agenciamentos clínicos e artísticos. O olhar clínico, diante dessa experiência que convoca o corpo ao limite, abrindo-o, requer, porém, como contraponto, cuidado para que não possa virar uma sopa psicótica, termo usado por Gil (2004b). Por isso, a importância da diferenciação. Desse modo, afirmamos uma escuta clínica, abrir o corpo para a zona de indiferenciação, tornando possível a dissolução personagem-paisagem; corpo-objeto; eu-outro; catalisando processo em que a realidade e a ficção se borram; analisando a experiência, avaliando os níveis do corpo, seus limites, mapeando a subjetividade em movimento.

Quando Gil (2004) aborda o gesto, diz que todo acontecimento, seja ele de qualquer tipo, sensorial, existencial, tende a se inscrever como inconsciente de corpo, trazendo consigo acontecimentos que nem chegam a se inscrever, deixando um branco, sequência sinestésica não estimulada, não posta em movimento (GIL, 2004). Um processo clínico que possibilitasse um esgotamento criativo dos sentidos seria aquele que pudesse se haver com as afasias, com

os desmemoramentos, convocando uma memória ativa. Se o processo de cavoucar alteridades é um trabalho com a consciência-vígil, o corpo-consciente e o inconsciente de corpo, haveríamos sempre de singularizar a experiência, produzindo impulsos a partir de um esquecimento ativo. O que marca o trauma traz o traço singular do corpo na experiência coletiva. Só pode haver ato, não como descarga, mas como produção de realidade, se a não-inscrição dos gestos se der em uma rede de forças ativas.

A infinidade de estímulos fere os nossos sentidos, o nosso corpo. A infinidade de imagens, ideias, informações que afetam o nosso pensamento nunca podem se ordenar inteiramente para fazer sentido. Sentidos inconscientes se inscrevem nos brancos psíquicos, e somáticos, constituindo vazios que deixam rastros da sua não inscrição, marcando sempre algo que não se atualiza no gesto. Sempre inconsciente, invisível, captado pelos outros corpos, cujas posições e espaços são induzidos por essa mesma falha na atualização do exprimido. Tal falha de um traço traumático é diferente de uma falha como uma direção estética. A falha da memória, como registro de um trauma, distingue-se da experiência de vazio que é necessária para a vida, na medida em que tal falha não se trata de esquecimento ativo, mas de ressentimento. Em realidade, quando o manejo clínico coloca as forças em movimento, a experiência de esgotamento dos sentidos já dados dissolve as experiências que se registram e insistem como trauma. O campo de possíveis é sempre o espaço explorável, aberto, e do lugar da não inscrição. O vazio permite o trânsito e é, ainda, uma forma sutil de corpo, fazer corpo (NANCY, 2015).

O trabalho e o exercício a partir da alteração da consciência vígil é delicado quando ele é intensificação da abertura do corpo. Para o autor teatral Grotowski (1992), algo se esgota na circulação entre o ser e o mundo, quando fala do método de esgotamento, prática que visa suspender a consciência, na atenuação de suas resistências, atingindo um limiar do corpo. Ele diz que essa prática requer cuidado sob certas condições do corpo, por exemplo. Em suas modulações, segundo o autor, o corpo varia entre o cansaço e um esgotamento criativo, esse no qual certa consciência vígil é atenuada em função de um impulso criativo, um ato teatral mais verdadeiro.

Em sintonia, segundo Nancy (2015), o corpo necessita de cuidado na própria exposição ao fora. Em nossas palavras, caberia sempre certo cuidado com os métodos e procedimentos na exposição do corpo em relação aos limites que ele atinge e que pode atingir. Parece existir um momento em que o corpo, na exposição ao fora, transpõe um limite na

experiência de abertura e, ao transpô-lo, marca a experiência com o reverso da potência de uma força criativa, fazendo coincidir trauma e consciência-corpo. Se um manejo da consciência-corpo é necessário para uma experiência estética, o que está em questão, então, para que um corpo em um jogo peculiar com o que lhe passa pudesse escorregar para uma experiência de desmemoriamiento, falha de memória, esquecimento não ativo? Ao exercitarmos a exposição a uma experiência que nos coloca diante do que é inteiramente estranho ao nosso corpo, deixamos cair os nossos clichês e damos passagem para corpos outros, que por sua vez, não independem do modo como o processo é conduzido.

Certa experiência paradoxal do corpo, assim, residiria justamente no hiato que marca a exposição ao fora e a necessidade de cuidado, pois é no fora que o corpo recebe a excitação inerente ao acontecimento, beirando sempre o limite do intolerável da experiência. Segundo Ferracini (2013), a ação física, operando uma experiência sempre paradoxal com o mundo, ao intensificar cada parte do corpo e colocá-la em repetição, torna-se uma cisão da experiência do corpo em arte: o ato começa a ser trânsito e o sujeito se perde na própria repetição, em escalas intensivas para a dessubjetivação, chegando a confundir-se com pequenos respiros internos da pele, em afecção projetada para fora. Nesse caso, podemos dizer que, quando a experiência é acompanhada, cuidada, permite-se que os sujeitos sejam capazes de acolher tal corpo em arte, posto que é possível operar um quantum de energia que está em jogo na relação com o que lhes é estranho. Viver na realidade das intensidades do mundo pede-nos uma fazer dançante em relação ao manejo do processo sob a regra do involuntário.

A experiência estética como exposição ao fora é a possibilidade do reconhecimento de um gesto simples se dando a partir de uma imagem impossível do próprio corpo. Assim, o corpo em cena, assinalando uma exposição ao que é radicalmente estranho nele mesmo, é o reconhecimento de um fora que o corpo já é como imagem impossível. A ação física marcaria a simples ação como um fora, para Ferracini (2003), enquanto que para José Gil (2014) é o gesto na dança que marca esse lugar. Revestidos dessa proposta, em que o corpo do ator se expõe ao fora na experiência com o teatro, chamamos tal ato de: corpo em cena. O corpo em cena é isso, que é processualidade, subjetividade em movimento, perfilando em sua exposição o deslizamento das diferenças. No contato com o outro em cena, eu intensifico a exposição gradualmente, ensaiando uma imagem impossível de mim, a partir de um estranho olhar que me retorna: o mundo me olha olhar na exposição do gesto ao encarnar-se.

2. NIETZSCHE E STANISLÁVSKI

2.1 Os impulsos dionisíacos e apolíneos como gesto-imagem

As luzes no palco se acendem. Cortando o espaço, a música e a fumaça: estamos prontos. Figurinos em cores delicadamente escolhidas, maquiagem em combinação, cenário feito com esmero. Os corpos se preparam para uma intensa viagem. Depois de longos e incontáveis dias de ensaio, respiramos e partimos. O coração acelera, a pele se eriça e tudo parece ficar mais desperto, sensível: o corpo se conecta à luz, aos objetos ao seu redor, à música que invade pelos cantos laterais, aos outros corpos, que juntos compõem um coro: uma harmonia de corpos, agora, se abre ao inesperado do instante, na boca de cena. A diretora ao lado, na coxia, lembra-se da grande aposta que foi feita: depois da dedicação, da repetição e da técnica, algo mágico pode acontecer. A cortina se abre e agora estamos lançados: ao inesperado do teatro, para lá da ribalta, e ao indescritível da vida, indizível do mundo, para além dos limites do palco. Os corpos, agora, estão em jogo.

A viagem começa e, de repente, em meio à vibração e ao prazer dos corpos em cena, algo acontece: o braço direito inesperadamente salta à frente, como se já não houvesse mais sujeito que o pudesse controlar, enquanto o outro, em composição, se lançando com o mesmo vigor, corta o espaço na transversal, formando ambos uma imagem, uma figura no espaço. O rosto se abre, vibrando em ressonância a cada pedacinho do corpo: as pontas dos dedos e as pontas dos pés dançam de alegria. A luz toca a pele, a saia roda e o corpo se abre, desenhando no espaço a personagem. Um novo corpo, ator-personagem, agora emana as forças da vida, irradiando uma vontade de viver, de que a razão e a consciência, sozinhas, não podem dar conta. Os corpos contam uma história, e em cada gesto que irrompe no espaço, em diferentes velocidades, aparece como uma multiplicidade de corpos. Os artistas, agora, no simples gesto, nos movimentos, na voz, na entonação e na respiração, não são mais os mesmos, irradiando em devir: de um instante para o outro, tudo o que era sólido, pensado, racionalizado, se esvai e sobra apenas o contorno e o desejo de criar. No impensável do instante, o sujeito-artista se torna outro, em máxima potência de criação, entregando toda uma vida ao acontecimento.

Segundo Deleuze e Guattari (1997), o corpo é acontecimento, posto que seja latitude e longitude, movimentos locais e velocidades diferenciais. Tais velocidades são afetos que ele é capaz sob tal poder o grau de potência. Como potência do devir, no seio de cada agenciamento, ele é hecceidade. Segundo eles, as formas e os sujeitos não param de tornar-se acontecimento. A hecceidade é uma individuação sem sujeito, em que os agenciamentos

coletivos se constituem por uma nova semiótica, operados por proliferação, povoamento e contágio. Trata-se de uma imagem em sua velocidade, em emissão constante de corpúsculos em relação de movimento e repouso. Tornar-se, então, não se trata de semelhança ou imitação, mas de devir em ato, da emissão de corpúsculos que são hecceidades.

A partir de nosso percurso teórico e prático, afirmamos que a experiência teatral traz consigo um *ethos* do corpo, trágico, das intensidades, sempre convocando um encorpar-se em relação de ficção, operando-se entre dois. A partir desse corpo, a ação física é sempre fluxo de diferenciação, dobra do espaço (FERRACINI, 2010), experiência de exterioridade como corpo-fora (NANCY, 2015) e, ainda, hecceidade como devir em ato (DELEUZE E GUATTARI, 1997). A ação física, nesse caso, é um modo de intensificar cada parte do corpo, colocando-a em repetição, de modo que os pequenos respiros internos da pele confundem-se com os dedos que movem para fora. O ato, ação efetivada como devir em ato, começa a ser trânsito na medida em que se o sujeito se perde na repetição, já não a está controlando. Trata-se de um caminho em escalas intensivas para a dessubjetivação.

Propusemos, aqui, um encontro com o primeiro Nietzsche, para apreendermos a experiência do corpo em cena a partir do trágico como potência de vida. Em seus textos sobre a tragédia, Nietzsche esboça sua concepção do artista trágico, extraindo do espírito da música a concepção apolíneo-dionisíaca como força vital. Como é possível que o artista chegue a esse estado de potência em cena, de modo que ao se dar conta, *a posteriori*, percebe que algo o atravessou, rasgando a consciência, fazendo surgir em ato peculiaridades da personagem que nada tem a ver com ele mesmo? Do que se trata esse conjunto de forças em luta, que atravessa o ator e faz surgir outro ser, que é o próprio ator, mas rompendo com ele? Como se o próprio ato, em potência de criação, rompesse, em acontecimento, com o próprio artista. Tomemos justamente esse momento, em que uma composição de movimentos em relação, do ator com o próprio corpo no espaço e com os outros em cena, seja o momento de uma passagem como devir, com duração variável no tempo cronológico. Tal experiência, emanando em forças da vida, estende o próprio desejo de viver.

Voltemos um pouquinho no tempo e, do teatro, do palco e da cena, estamos na Grécia, onde tudo começou. Théâtreon (θεατρον) quer dizer máquina de espetáculos, em que théa (θεα) é a ação de olhar, de contemplar; e tron (τρον), instrumento de. A tragédia (τραγωδια), por sua vez, deriva de trágos (τραγος), que significa bode; puberdade, primeiros desejos do sentido, lubricidade. Para o povo grego, o bode era o desejo sexual, em que ode

(ὠδή) é a ação de cantar, canto com acompanhamento de instrumentos. O canto do bode, ainda, significa para eles, o canto lamentoso da vítima sacrificada a Dionísio, em ritual de sacrifício (NIETZSCHE, 2005, p.5).

No teatro grego, no centro da orquestra, vemos um altar a Dionísio: o *thyméle* (θυμέλη), sugerindo que o destino trágico de cada herói seja uma imolação a Dionísio. O herói é sacrificado, depois de ser nomeado rei da Babilônia por cinco dias e tendo o direito a desfrutar de todo o harém do rei e de dar livre curso a todos os seus apetites até o momento de seu sacrifício. Enquanto isso, as orgias são celebradas em toda a parte e os sacerdotes rezam nos templos para que o caos não tome conta de toda a cidade, até o rei ser sacrificado. É nesses gregos, das orgias e da luta, que podemos entender a sublimação do sacrifício a partir do gozo estético pelo êxtase da Vontade (*ibid.*, p.6).

Para falar do palco trágico, o jovem Nietzsche (1992) toma o corpo ligado a duas forças, a apolínea e a dionisíaca. O mundo da arte, segundo ele, divide-se em arte apolínea, figurativa, e arte dionisíaca, não figurativa. Ambos os impulsos andam lado a lado, em contraposição a partir do ato metafísico da vontade. Tais impulsos se diferenciam entre si, com manifestações fisiológicas que se expressam, respectivamente, pelo sonho e pela embriaguez.

É na analogia com a embriaguez que Nietzsche toma o êxtase como essência do dionisíaco. Seja pela influência da beberagem narcótica ou de sua proximidade com a alegria da primavera, ele aparece como certa intensidade, na qual o subjetivo se esvanece em esquecimento: trata-se de uma ruptura do individual. Sob a magia do dionisíaco, sela-se o laço de pessoa a pessoa, sendo que a natureza, por sua vez, volta a reconciliar-se com o homem. “se não se refreia a força da imaginação, quando milhões de frementes se espojam no pó, então é possível acercar-se de do dionisíaco” (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

Cada um, no jogo com o dionisíaco, sente-se unificado, fundido com o próximo. Cantando e dançando, manifesta-se um homem de uma comunidade superior: desaprendeu a falar e a andar e dançar, deixando revelar-se o frêmito da embriaguez. As celebrações dionisíacas consistiam em uma desenfreada licença sexual, de ondas que sobrepassavam a vida familiar e suas convenções, em que as bestas mais selvagens eram desaçaimadas, em volúpia e crueldade. Segundo o autor, é no Helenismo, especificamente, que o pacto de reconciliação manifesta-se como a potência dionisíaca, em festas de redenção universal e

transfiguração. Nesse momento, a natureza, o teatro e a arte alcançam o júbilo artístico por meio do rompimento do “princípio da individualização” (NIETZSCHE, 1992, p. 34). O homem é incitado à máxima intensificação, expressando-se por via simbólica em um novo mundo de símbolos. Todo o simbolismo corporal, desde os lábios, semblante, palavras, gestos, está em movimentos rítmicos. Desprendendo de si, o homem capta esse desencadeamento simultâneo de forças, que se exprimem como o dionisíaco.

Se, diante do coro sático, o homem está suspenso, o efeito imediato da tragédia é que o abismo entre um homem e outro, ao dar lugar a um superpotente sentimento de unidade, o reconduz ao coração da natureza: a vida é, apesar das mudanças fenomenais, indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, diz Nietzsche (2005). O êxtase do dionisíaco tem um elemento letárgico, que aniquila as barreiras e limites da existência, diz ele, em um esquecimento ativo, no qual o cotidiano é compartilhado em um tempo sempre outro da vivência pessoal. Dando-se como outra linguagem, a partir do sistema harmônico da música, o êxtase marca o incabível, o indizível da linguagem:

o que eles veem alçou-se como de um fosso para uma luz de ouro, tão pleno e verde, tão exuberantemente vivo, tão nostalgicamente incomensurável. A tragédia esta sentada em meio a esse transbordamento de vida, sofrimento e prazer; em êxtase sublime [...]. (NIETZSCHE, 2005, p. 123)

A palavra, corrente em luta das paixões nas ebulições da Vontade, como uma profusão de linhas e figuras vivamente movidas, no esquecimento ativo mergulha nos mistérios inconscientes, indizíveis e incomensuráveis, conectando-se às forças da vida e as mais vivas criações artísticas (NIETZSCHE, 1992).

Há certa experiência que se apresenta no gesto do ator como *pathos* da Vontade, ao passo que possui o véu da representação estética. Puxar, estremecer, cortar, morder, coçar: a Vontade imprime a sua intermitência no teatro por meio do gesto, diz Nietzsche (2005). Através do gesto, a palavra é simbolizada na linguagem e, por meio do som, cadência e ritmo, simboliza a essência da coisa. Tal essência da coisa como inalcançável ao pensamento, dando-se como estímulo à Vontade de potência, varia com a posição do símbolo. O artista, então, é excitado à máxima intensificação de suas capacidades simbólicas, de modo que a essência intensificada do homem é apresentada em imagens com máxima energia física, pela simbólica corporal. O mundo da Vontade, diz o filósofo, quer um simbólico e inaudito, em que as potências da harmonia, da dinâmica, da rítmica, crescem com ímpeto.

O corpo trágico, no duplo impulso da natureza, descarrega-se incessantemente em um mundo de imagens, assim como a música, atingindo em máxima intensificação a suprema afiguração e expressando-se simbolicamente pelo gesto. Do intangível do gesto, leva-se o mundo da aparência, da forma, ao limite, de modo que ele negue a si mesmo. Segundo Nietzsche (2005), o imenso impulso dionisíaco engole todas as formas para deixar fruir atrás dele, através da destruição, o corpo trágico: dançar, correr, cantar é pleno da Vontade, imprimindo-se pela ação. O corpo, desse modo, diz do indizível da coisa, em devir. Diríamos que trata-se de um corpo-ritmo que extrai da forma física o máximo de energia física, crescendo com ímpeto. Leva-se o mundo da forma, ao limite, para fazer surgir um corpo mais além dos efeitos artísticos apolíneos. Segundo Nietzsche (1992), Apolo teria o poder de singularizar e multiplicar, através do espaço e do tempo, permitindo ao mundo olímpico a transfiguração diante da morte.

Em meio a um ininterrupto “vir a ser no tempo, espaço e causalidade”, em simultânea construção e destruição de imagens, veríamos surgir, intempestivamente, um “gesto sublime” em um “tempo fora do tempo”, efetivado no tempo presente e aberto à construção de outras temporalidades (NIETZSCHE, 2005, pg.6). Tal jogo se daria, ainda, em uma suspensão da consciência, entre intensidade e forma, transbordando em uma série ininterrupta de pequenos impulsos. Na vontade de potência, encontra-se a imagem em seu limite, ao mesmo tempo em que se despedaça: “quanto mais eu percebo na natureza uma redenção através da aparência (*Shein*), mais sou impelido a uma suposição de algo verdadeiramente existente (*Nichtseiend*)”, e ao contrário. Nesse movimento incessante com a imagem, sempre uma nova representação e possibilidade de gestos são geradas e com ele, um sujeito (NIETZSCHE, 1992, p.39).

A melodia, desenhando as forças apolíneas no espaço, lança à sua volta centelhas de imagens em policromia, em abrupta mudança, turbulenta precipitação, descarregando a música em imagens e transportando a paixão. Sob o efeito desse impulso, em que as imagens se dão como “símiles apolíneos”, o artista enxerga a imagem como um sentimento insatisfeito: seu querer, anelar, gemer, é para ele um símile (*ibid.*, p. 50). Com Apolo, temos o mais elevado simbolismo da arte e a necessidade, pela intuição (*Intuition*), de sua necessidade: encontra-se na individuação, as fronteiras do indivíduo (NIETZSCHE, 1992, p. 40). O homem, assim, fica protegido da dissolução, da fusão com suas figuras, tornando-se um *médium* a partir da arte. Só a partir desse fenômeno estético que o mundo e a existência

podem justificar-se: o artista é, ao mesmo tempo, ator e espectador, sujeito e objeto (*ibid.*, p. 48).

A aniquilação das formas torna-se necessária, diante das incontáveis formas de existência a empurrar-se para entrar na vida em exuberante fecundidade de mundo. Na coemergência dos deuses, na leitura trágica, vê-se a possibilidade de avistar no horizonte a natureza-artista em êxtase sublime, sem fragmentar-se. O dionisíaco é um horror antinatural, no qual aquele que mergulha, precipita-se ao abismo da destruição ao experimentar em si próprio a desintegração da natureza e, para que se possa desfrutar do dionisíaco, é preciso observar os limites, diz Nietzsche (2005).

Se pudéssemos fazer uma analogia, muitas vezes, é justamente pela força e permanência de Apolo que Dionísio aparece para cumprimentar e dar o ar de sua graça. Ele circula pelas coxias, vagueia pelo teatro e, quando abre a boca de cena, queima as cortinas. Apolo, então, como uma luz depois da última fileira, avistado do proscênio, adentra, segurando a cena e dando contorno, fazendo passar a vida. Diferentemente da apaixonante efusividade de Dionísio, Apolo às vezes é terno, compreensivo, e antes do jogo começar, ele estará lá, pleno de vontade, na companhia de Dionísio, aquecendo o corpo e soletrando o texto na boca da coxia. É devido a Apolo que, para o autor, tudo chega à superfície belo, simples e transparente. Se a força máxima é apenas potencial, ela passa e esbalda-se em flexibilidade, exuberância e movimento. Os deuses, aqui, são forças.

2.2 Uma metodologia dos impulsos: o Sistema Stanislávski

Constantin Stanislávski nasceu na Rússia em 1863. Junto com Vladimir Danchenko, funda o Teatro de Arte de Moscou em 1897, no qual permanece como diretor por quarenta anos. Seu trabalho liga-se intensamente ao escritor russo Anton Tchekhov, cujas peças foram montadas por ele. Monta, ainda, peças de autores como: Ibsen, Goldoni, Shakespeare e Molière. Seu sistema, e técnica, na época, são adotados à cena lírica e a espetáculos de vários estilos. Viaja com a sua companhia por toda a Europa e Estados Unidos entre 1922 e 1924 e, nos últimos anos de sua vida, dedica-se a escrever sobre sua experiência no teatro, morrendo em 7 de agosto de 1938 em Moscou (TOPORKOV, 2016).

A formalização da técnica de Stanislávski não constitui um fenômeno isolado, mas é o resultado do interesse de outros artistas que buscam revisar os princípios básicos da arte de

representar. Os manuais do séc. XVII e XVIII tornam-se obsoletos, de modo que Stanislávski toma a tarefa de sistematizar os conhecimentos intuitivos dos grandes atores da época para facilitar o acesso ao ator contemporâneo como agir no momento da criação. Logo, o sistema Stanislávski não equivale a um estilo de representação, mas se propõe como uma técnica, conjunto de ferramentas, que vai atravessar o teatro até os dias de hoje. Seu sistema teve grande propagação nos Estados Unidos conhecido como método, propriamente dito. Em 1924, a estudiosa americana da literatura russa Elizabeth Hapgood e seu marido, Norman Hapgood, crítico de teatro, querem publicar as suas experiências, mas ele reluta em fixar em termos definitivos o que ele considera como busca ativa de novas formas, sempre em movimento (*ibid*).

Seus primeiros livros são publicados nos Estados Unidos em 1930. *A preparação do ator* é editado em 1936 pela *Theatre Arts Books*. Em 1937, surge *A construção da personagem*, livro das técnicas exteriores, treinamento do corpo e da voz. Porém, apenas depois da Segunda Guerra Mundial que Hapgood, recebe o original desse último livro, sendo publicado com treze anos de diferença. Isso, ao longo do percurso do teatro, acarretou sérias incompreensões, pois no primeiro livro, trata-se apenas da dimensão espiritual do trabalho, sendo que o segundo, do treinamento propriamente dito. Muitos artistas acabaram por se debruçar ademais na dimensão interiorizada da criação, sem saber da outra dimensão do sistema (STANISLÁVSKI, 2012b).

Em *A criação de um papel*, seu último livro, ele aborda os papéis de dentro e de fora, simultaneamente, preferindo encontrar a verdade física do papel do que forçar os sentimentos (STANISLÁVSKI, 2012a). Trata-se de uma obra que consiste em uma análise interior e exterior do ator nas circunstâncias da vida de seu papel, em que o ator toma seus próprios sentimentos como análogos.

Segundo Mochkovich (*apud* TOPORKOV, 2016), Stanislávski foi um autêntico revolucionário do teatro, pois substitui a mímese aristotélica da ação dramaturgica pela “ação autêntica” (*ibid*. p. 9). Ao perceber, em 1932, a necessidade da “ação” e “contra-ação transversais” (*ibid*. p. 11), chega à noção do conceito “ação”, desenvolvendo as ações físicas a partir da experiência do vivo. Trata-se, além de um sistema e um método, diz o autor, de um processo complexo de revolução paradigmática entre 1898 e 1938, envolvendo toda a comunidade teatral, que não ocorreu apenas na luta entre as tendências do teatro russo-soviético.

Colocamos para conversar nesta parte pesquisa, caro leitor, o diretor teatral com o Nietzsche jovem, um artista e outro filósofo, de campos heterogêneos. Um trabalha com a experiência artística, afetos e perceptos, e o outro, com conceitos. O que é de dimensão técnica e modo de fazer para Constantin Stanislávski torna-se, para nós, algo de dimensão problemática, posto que abordamos a questão da ação entre o domínio da arte, da filosofia e dos estudos da subjetividade. No mapeamento da ação que fazemos, como experiência transdisciplinar do corpo, cruzamos no mesmo plano a experiência sensível e o trabalho conceitual. Trata-se de uma experiência limite do corpo na criação artística a partir de uma cartografia clínica do processo, levando em conta a diferença entre os campos e colocando-os em interlocução. Ao longo de sua obra, vemos Stanislávski sustentar o jogo entre interno e externo, subjetivo e objetivo, dentro e fora, gesto que se modula em nossa pesquisa ao inscrever a ação como velocidades e lentidão, como hecceidade, conceito esse de Deleuze e Guattari (1997). Não sendo filósofo, o diretor toma as noções para mediar o acesso à experiência de modo técnico na formação do ator.

Em *A preparação do ator*, segundo o diretor, diante da tensão dos longos processos de criação e montagem, certo fazer amortece a inventividade e espontaneidade do ator com um excesso de racionalização. Segundo ele, a proporção mais significativa do trabalho de criação é involuntária. A ação física, assim, é o acesso a elementos da consciência que podem agir nos processos psíquicos involuntários. Seria preciso, então, ativar as forças inconscientes¹ a partir de uma técnica consciente (STANISLÁVSKI 2012b). Seria, ainda, aproximar-se das experiências vivas que se manifestam artisticamente a partir das impalpáveis nuances e profundezas da vida. A cada vez que a cena se repete, há um flerte com a natureza, pois não pode haver arte verdadeira sem vida, começando ali, onde o sentimento assume os seus direitos. Seria “criar em seu íntimo uma outra vida, mais profunda, mais interessante do que aquela que realmente o cerca.” (*ibid.*, p. 74). É no sentido de que há um *ethos* do corpo dos impulsos em Stanislávski, norteando a concepção de ação física que quase se confunde com a própria ação teatral, que apresentamos o sistema como solo e estofado para nossa discussão sobre o ato no teatro e, posteriormente, o gesto na clínica.

¹ Constantin Stanislávski usa em sua obra os termos *inconsciente*, *subconsciente*, *supraconsciente* e *superconsciente* para falar de um processo que foge à consciência, no sentido de racionalização do processo criativo teatral. Tais termos aparecem em sua obra de modo variado, sem sabermos ao certo a distinção entre eles. Além disso, por conta do processo de tradução que está em questão, talvez não possamos acercar-nos da minuciosidade no uso de cada termo. Desse modo, iremos repetir como encontramos nas traduções utilizadas.

O elemento *se*, nessa obra, funcionando como um disparador da imaginação, teria a função de despertar os sentimentos e atos de modo inconsciente. O *se* nada mais é que, diante do trabalho com a personagem, você se perguntar: “e se chover?”, “e se fulano chegar e eu estiver chorando?”, “e se, de repente, começar uma guerra civil na cidade?” Tal elemento é como um empuxe, produtor de imagens que estimula o subconsciente criador. Junto às “circunstâncias dadas”, contornos sociais, econômicos e culturais da personagem, o “e se” causa o impulso de sentimentos sinceros, próximos da vida do ator, crescendo espontaneamente durante o processo.

A imaginação, por sua vez, estimulada pelo *se*, oferece à personagem pensamentos, sentimentos, impulsos e atos, encarnados, convocando, simultaneamente, fatos sólidos como coerência técnica ao convocar para a fisicalidade. Segundo ele, quando a ação se repete, consegue conservar em si as imagens escorregadias, as quais formariam uma série ininterrupta, como um filme cinematográfico. Tais imagens tornam vívidas as circunstâncias por entre as quais nos movemos como personagem.

As imagens, segundo Stanislávski (2012b), fixam com mais facilidade e firmeza na memória visual e podem ser evocadas à vontade, sendo interessante para o processo de composição de cena e da personagem. O ator “deve sentir o desafio da ação, tanto física, quanto intelectualmente” (*ibid.*, p. 103), porque a imaginação, segundo ele, é capaz de afetar por reflexo, a natureza física, fazendo-a agir. Deve-se, segundo ele, pôr as sensações à prova das questões para produzir imagens vivas, para que estas possam convocar a atuação viva, não mecânica, do ator. Podemos dizer que fazer questões, em realidade, é método: se eu tenho uma cena, na qual eu faço uma mulher pobre, em farrapos, pergunta-se, então: “quem é essa mulher?”, “O que a traz ali?”, “Por que está sozinha?”. Em sintonia com o autor, como podemos acompanhar em campo, tais perguntas são um modo de criar essa outra vida no papel.

Em *A criação de um papel* (2012a), Stanislávski elabora um estudo mais aprofundado sobre os elementos criadores, colocando-os em função da noção de *ação física*, a qual norteará muitas práticas teatrais até os dias de hoje. A ação física, sendo um trabalho técnico a partir da repetição do ato, impescinde da circunstância, contorno da personagem que, podemos verificar, curiosamente se transmuta ao longo do processo de criação. São as *circunstâncias*, como época, posição social, sociocultural, que compõem o modo de vida da personagem; além do plano estético, com suas camadas, cenário, produção, musical.

Para ele, ainda, é um plano externo que vai alimentando o material e a imaginação, necessários para alimentar o subconsciente de criação. Tal linha exterior de análise, acessível à consciência, tem a função de deixar livres os sentimentos, para que eles aconteçam de modo verdadeiro. Ele divide a circunstância, desse modo, em circunstâncias externas e circunstâncias internas, sendo a ação física um método que engajaria de modo intenso a vida interior e vida exterior do papel.

Os fatos exteriores da peça, segundo o autor, fazem um elo necessário na cadeia ininterrupta de vida. Quando os entendemos, eles são gravados intuitivamente na memória, influenciando na recepção e na absorção da peça, dando-nos uma realidade viva. Os fatos exteriores compõem a personagem, interferindo na imaginação. A memória dos fatos exteriores e sua relação com ação, convocando a vivência do ator, incita a imaginação. No encontro com as circunstâncias internas, eles são transformados em fatores vivificantes, capazes de criar uma existência que faz vibrar, cheia de múltiplos significados. É assim que múltiplas melodias, vozes, entonações surgem junto com as imagens visuais, que deixam de ser apenas imaginação para se tornarem impulsos.

As *circunstâncias interiores*, por sua vez, seriam a continuação do processo de infusão de vida no material acumulado a partir de uma imaginação ativa. O exterior, como objetos, paredes, ar, ajudam a reforçar esse estado, o estado do “eu sou” (STANISLÁVSKI, 2012a p. 44), que por sua vez devolve aos fatos uma realidade viva a partir da singularidade do ator. Nesse estado, conhece-se o turbilhão da vida, a partir da relação com os outros e com a própria vida. Poderíamos dizer, então, que as circunstâncias internas, como composição entre os fatos externos da peça, extravasam o limite entre o que se considera exterior e interior, na relação mútua com os parceiros em cena. Com o tempo, diz Stanislávski (2012b), aumentamos os meios de estimular o subconsciente, fazendo-os participar do processo de criação, que se torna único para cada ator.

O *objetivo*, um dos elementos mais utilizados nas práticas teatrais até hoje, é um disparador de processo vivo, diz o autor. O objetivo da personagem, o que a personagem quer na trama fictícia, quando bem definido, delinea o fluxo da ação, de modo que as emoções saltem em cena organicamente. Para tanto, os objetivos devem ser pessoais, tendo um vínculo com a realidade mesma do ator, ao passo que análogos ao contorno da personagem; típicos, entretecidos no estofado do papel; críveis; não convencionais; criativos, possíveis de transmissão artística; delineados e atraentes para emocionar e comover o ator, correspondendo

ao corpo inteiro no papel; e serem ativos para impelir à frente, em impulsos. Em suma, assim como as *circunstâncias dadas*, o objetivo sustenta o novo pacto de realidade que o ator estabelece com o mundo. Tal elemento teria a função de exercer magnetismo no ator, impulsionando-o à ação. Segundo Stanislávski (2012b, p.161) “cada objetivo deve trazer dentro de si, a semente da ação.” O objetivo aguça a atividade, força motriz, assim como os impulsos engendram as nossas emoções (STANISLÁVSKI, 2012a). A partir dos objetivos, continua ele, surtos de desejos, gestos visíveis, se exprimem pela ação, fazendo pulsar a entidade viva do papel: são como sinais, distribuídos por todo o caminho das aspirações criadoras, direcionando o pacto ficcional e o contorno processual da personagem.

Ao aproximarmos-nos da prática em campo, vemos que o objetivo é um elemento genuíno, na medida em que marcam o elo inseparável entre ator e personagem. Sendo disparador e efeito de uma ação, produzem os gestos simples, teatrais e os pequenos impulsos. Segundo Stanislávski (2012a), eles podem ser raciocinados, conscientes, emocionais, inconscientes, espontâneos, intuitivos, selando a fronteira entre o que temos como consciência, macropercepção (FERRACINI, 2010) e o que nos passa longe, como micropercepção. O objetivo inconsciente, assim chamado pelo autor, conduz o ator por intuição, despertando a força do desejo de criar. Nesse caso, segundo ele, podemos apenas aprender a não interferir na criatividade da natureza ou preparar o terreno, diz ele, procurando meios de captar esses objetivos engendrados pelo desejo de criar. Seria, então, manejá-los.

As *memórias das emoções*, outro dos elementos de criação, aparecem como proposta apenas em seu primeiro livro, posto que ele deixa de trabalhar com a imagem como conteúdo fixo a ser acessado, trazendo a vivência próxima à ação física. As *forças motivas* e a *ação física* aparecem nas duas obras, sendo que na última ele dá ênfase na fisicalidade, buscando a materialização dos simples gestos e o plano exterior de trabalho com o corpo como via preferencial à extrema interiorização da personagem. Todos os elementos que compõem a técnica têm como base as forças inconscientes ao direcionar a criação, enfatizando a dimensão acidental como potência: uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar podem trazer o ator em plena força. Seria preciso manejar com as forças criativas para melhor compor com o aparelho criador (STANISLÁVSKI, 2012a).

Já o acesso às vivências, nesse caso, em uma dimensão criativa da memória é uma espécie de síntese da memória, mais condensada, compacta, substancial e cortante do que os acontecimentos reais. É aquilo que, em nós, nos pega e que é capaz de movimentar a cena.

Algo que age em nós, como memória viva, habitada de outro modo, agora, em que os sentidos do que se viveu são colocados em movimento. O tempo, sendo um esplêndido filtro para as lembranças dolorosamente realistas, transmuta-se em poesia (STANISLÁVSKI, 2012a).

Sobre a *linha contínua*, outro elemento, ele diz o seguinte: o ator e o papel, ambos vivem pelas linhas contínuas relativamente ininterruptas, que alimentam sua conexão, preenchendo a ação de modo vivo. Poderíamos dizer, então, que a linha contínua, sendo corrente de objetivos mutáveis, é a dimensão microperceptiva do objetivo e da ação, como um processo de corporeidade (RESENDE et. al, 2017). A partir dessa linha fina, sintônica, que estabelecemos com a personagem, afinamos a nossa ação à vida que emerge ali, segundo Stanislávski (2012a), em uma infinita mudança de objetos, círculos de atenção, no plano da realidade, da imaginação, nas lembranças e nos sonhos com o futuro.

Os elementos criadores devem convergir, ainda, para o *superobjetivo* da trama, potencializando o manancial criativo como uma “corrente interior da peça”, de modo a produzir um estado de preensibilidade. A corrente interior da peça é a “continuidade” ou “ação direta”, que galvaniza as “unidades” e os “pequenos objetivos”, encaminhando-os ao superobjetivo. O superobjetivo nada mais é que um composto de linhas em uma mesma direção, se fundindo em uma corrente principal, de modo que a ação não seja descoordenada, diz o autor. Como objetivo dos objetivos, o superobjetivo é a convergência de todos os objetivos da partitura, abrangendo tudo, unidades máximas e mínimas, ao passo que contém o sentido íntimo de todos os objetivos subordinados da peça. A criatividade, em última análise, seria o esforço constante do ator em direção ao superobjetivo, expressando-se pela “ação direta do papel” e constituindo-se como “obtenção ativa do superobjetivo”. (STANISLÁVSKI, 2012a, p. 101). O acontecimento, termo usado pelo autor, muitas vezes inconsciente, liga-se a uma linha direta de ação, sendo que a própria linha direta manifesta-se inconscientemente.

Se há um processo criativo que corre sobre uma exterioridade física, convocando a experiência do ator no jogo com os próprios impulsos, vemos estabelecer uma relação de corporeidade entre os objetivos, desejo da personagem-ator, a linha contínua, como *continuum* de impulsos e a ação física, ato que se repete. Tal relação delineia uma experiência gradual do corpo, dando-se em níveis, a partir do qual emergem os múltiplos corpos outros: um braço, um rosto, uma boca que crispa, em afecção. O objetivo e o subjetivo, corpo e alma, dentro e fora são uma dança infinita em forma de forças (GIL, 2004b).

Em suma, Stanislávski nos mostra o sistema como peças, pequenos empuxes, capazes de mobilizar todas as outras: a entrada em um elemento criador acessa outro(s) elemento(s), e esse acessa outro ainda, se fortalecendo mutuamente. O primeiro deles, a imaginação, traz a partícula *se*, a partir da qual estabelecemos uma relação poética com a cena. O *se* imaginativo tem a função de encarnar os pensamentos, sentimentos, impulsos e atos no papel, numa relação forjada com a ilusão. A partir de então, vemos desenrolar à nossa frente uma série de imagens, como forças apolíneo-dionisíacas (NIETZSCHE, 2005), com as quais o corpo, junto com os outros elementos, começa a jogar. Acrescentaríamos que, nesse caso, a imaginação é imediatamente corpo, afetos, posto que seja devir, impulsionando a ação teatral.

O plano externo da técnica, as circunstâncias externas, história e vida da personagem, junto aos fatos e ocorrências externos e internos criam uma cadeia ininterrupta de vida, em que o imaginário faz a vida vibrar no papel. É uma experiência de um *corpo-fora*, como diz Nancy (2015), galvanizado pelo teatro, então. Para tanto, poderíamos no processo teatral, a partir de imagens visuais e imagens rítmicas, do som, produzir impulsos, trazendo o objetivo como impulsão de aderência do ator aos afetos que estão em jogo como personagem. Nesse caso, podemos verificar que o objetivo delinea o fluxo da ação teatral.

2.3 Ações físicas e devir

Lady MacBeth, personagem de Shakespeare, ao lavar as suas mãos, depois de um assassinato, as esfrega. Quanto mais o faz, mais coloca desejo em limpar-se do serviço sujo. A atriz, dando passagem a outros afetos, na intenção de desfazer-se do sangue, intensifica o gesto: esfrega as mãos cada vez mais rápido, sob as águas que correm. Elas, por sua vez, vão ficando mais quentes e os rápidos movimentos vão intensificando mais o desejo de se desfazer do acontecido: ela, porém, se sente mais culpada. A personagem vai surgindo, como se tivesse autonomia sobre o próprio corpo da atriz, descolando-se parcialmente dela. A ação física de limpar as mãos, o objetivo da personagem em limpar-se do ato criminoso, e a vontade criadora da atriz cruzam-se como linhas, não havendo mais fronteira entre ela e a personagem. As mãos, nesse momento, atingem um limiar.

Na experiência de dissipação das fronteiras entre ator e personagem, tratar-se-ia de efeitos-subjetividades que correm nas mãos da personagem e, desse modo, no corpo inteiro da atriz. Como se algo operasse, em uma corrente, corporeidade (RESENDE et al., 2017) em que só é possível falar, agora, de uma fronteira porosa entre realidade e ficção. É como se o jogo

com a ficção autorizasse o corpo a se metamorfosear. Nesse caso, *fricção*. Fricção das mãos, umas nas outras, engendrando o desejo de criar, que já não é mais do sujeito da razão, mas do sujeito da potência como a própria autonomia do corpo em fazer-se outro. Os impulsos criativos, por sua vez, partem desse lugar, no qual não há dicotomias entre dentro e fora do corpo, em trânsito. O corpo não é tangente quando acessado em sua fisicalidade, como nos diria Stanislávski, mas apenas é fulgurância, aparecendo e desaparecendo em sua dimensão de devir. Apenas o tocamos, tangenciamos, rapidamente.

A partir das ações físicas, o autor fala de uma tangência do corpo, que segundo ele é o caminho para acessarmos o inconsciente da criação. Perguntamos: o corpo é tangente? Diante da intangência do corpo, de uma experiência que nos escapa incessantemente, o diretor quer estabelecer um sistema móvel de acesso a um corpo sensível no teatro (STANISLÁVSKI, 2012b). Ele vai à fisicalidade: primando por esse caminho, contrário à interiorização em demasia na composição da personagem, propõe que os *elementos criadores*, entre o plano interior e o exterior da técnica, sejam trabalhados intrinsecamente às ações físicas (STANISLÁVSKI, 2012a). Em *A construção da personagem* (STANISLÁVSKI, 2014), propõe a teoria como técnica em movimento: a ação física deve despertar os impulsos interiores e fixá-las pela repetição, passando necessariamente pelas forças do inconsciente. Já em *A criação de um papel* (STANISLÁVSKI, 2012a), seu último trabalho, a ação física toma outros tons: o corpo em cena começa a tornar-se corporeidade, na medida em que a ação física é um ativador dos afetos entre o certo plano interior e exterior.

Segundo ele, é necessário agitar as forças, despejando o estado interior e, também, as sensações físicas no papel. Não estamos falando de algo que pula para o exterior, como se tivéssemos um dentro, ainda que se trate de vetores para fora. Mas das forças como o fora, que é trânsito afetivo na ação. A vida física do papel e a vida espiritual, juntas, para o autor, formam o senso de vida na peça e no papel, que se transmuta para o estado criativo. “o ponto principal não está na ação, propriamente, mas na evocação natural de impulsos para agir” (STANISLÁVSKI, 2012a, p. 226). Assim, é necessário despertar impulsos para a ação e fixá-los pela repetição. Investindo no movimento, veríamos o engendramento de uma vida mais verdadeira, contínua. Quanto mais se respira a cena, como repetição do ato, mais forte se torna essa linha e mais poderoso, também, o movimento e a vida que se passa na cena. Chamamos a linha ininterrupta das ações físicas, que se seguem na dinâmica da experiência, de “a linha do ser físico” (*ibid.*, p. 269). Quanto mais vezes se repete a sequência de ações físicas, e desse modo, os estímulos para a ação, mais aumentam os movimentos involuntários.

Cria-se a linha contínua dos movimentos emocionais em uma correspondência total: nesse momento já não podemos distinguir onde começa o ator e onde termina a personagem. Fundindo-se, personagem e estado criador do ator, chega-se a um limite do corpo. Não há dicotomia entre os contornos do papel e os afetos com os quais se trabalha, posto que devir, mas uma experiência como limiares do corpo, sempre em processo, borrando a separação entre o que se considera um “eu” do autor e o papel no *script*.

Diante da evanescência do corpo, a ação física surge, ademais, como a possibilidade de fixar algo a partir da repetição. Seria necessário algo mais material, diante da experiência que escapa, diz o autor. Diríamos, por nossa vez, que a ação física fixa apenas a mecânica do gesto, repetindo-o, ao passo que, em sua dimensão de devir, se recria a cada repetição. O impulso criador do ator não fica absorvido nas ações físicas (STANISLÁVSKI, 2012a), mas antes pelas condições e circunstâncias, que apresentam justificção para a vida no seu papel. As linhas de ações físicas, diz ele, são necessárias para se decolar a regiões mais elevadas, posto que não possuímos nenhum meio direto de penetração no subconsciente. Nesse caso, a única coisa que está em nosso alcance é o terreno, lançando-nos nas ações físicas. Elas afetam, de maneira reflexa, nossos sentimentos em relação aos papéis, pois “se alçam a uma região inacessível à nossa consciência com o estímulo de iscas, estímulos. Estes são como as ondas, afetam a intuição e provocam ressonâncias em nossos sentimentos” (STANISLÁVSKI, 2012a, p. 279).

A ação física, percebemos ainda, está engendrada no tempo singular entre o pensar e o agir, chegando a confundir o ato teatral e o pensamento ligeiramente raciocinado, na menor distância entre a intenção e o gesto. Stanislávski (2012a) diz que o essencial não está nessas pequenas ações realísticas, e sim em toda a sequência criativa que é efetivada graças ao impulso dado por essas ações. A ação física utilizada em cena obriga o ator a criar a partir dos próprios impulsos, via análise minuciosa das forças interiores da natureza criadora a partir do exterior: “a ação da natureza e o subconsciente é tão sutil e profunda que a pessoa que está efetuando a criação não a percebe” (*ibid.*, p. 282).

Podemos dizer que a ação física forma uma imagem em repetição, que se dissipa, pois a cada ação é necessário que o ator a repita, ao passo que sustenta uma experiência de transição entre mundo interno e externo. O método, trabalhando com os impulsos, cria uma entidade física do papel: “ele induz a agir, por meios normais e naturais, as mais sutis forças criativas da natureza, que não estão sujeitas ao cálculo”, diz o autor (*ibid.*, p. 282). Porém, são

forças, acrescentamos, que permanecem como incompreensíveis, na medida em que o fazer criativo sempre produz um indizível, inominável da experiência, como diz Nietzsche (2005) ao falar da embriaguez. Em que medida o corpo físico seria tangente, então, a não ser em sua condição de desaparecimento? No momento em que o ator se encontra com o papel, em um movimento de espelho, ele já o perde, descobrindo no gesto como abertura.

A ação física, a partir de nosso encontro com o campo, em sua dimensão de externalização, de projeção no espaço cênico, estabelece contornos entre sujeito e objeto, sujeito e campo, singular e coletivo, favorecendo uma experiência de contágio sem a total dissolução, pela sua dimensão apolínea: há uma mecânica no movimento que auxilia no trabalho com as emoções. Porém, a ação física só pode ser um mecanismo de empuxe dos processos afetivos, na medida em que conecta o que ele chama de plano interno e externo, esgotando-se na técnica para emergir como devir. É, ademais, na dimensão de repetição das ações físicas que vemos surgir algo novo, marcado por uma experiência de exterioridade, como o fora, do qual fala Nancy (2015). É em sua materialidade, enquanto acontecimento encarnado posto em movimento, que vemos a potência do processo criativo. Dentro e fora, objetivo e subjetivo, no trabalho com a ação física, é posto em questão, pois atuar é fazer passar a vida, os afetos, os impulsos.

Ao nos encontrarmos com essa dimensão material do corpo como corporeidade, como nos dizem Resende et. al. (2017), na materialização do movimento, perguntamos: como extraímos as formas de forças (GIL, 2004b)? Ou melhor, se a técnica em sua dimensão dionisíaca é conexão, em alta potência criativa, dando-se em fluxo incessante, se desfazendo e tomando forma, como nos aproximamos desse conjunto de forças, de modo a rastreá-lo a partir de uma intervenção na fisicalidade e a partir dela?

O método é como uma canoa para o corpo criativo, sendo que os elementos criativos, como técnica, servem para o transportamento a um estado, a partir do qual se dá a corrente de impulsos. Se o autor pergunta como ativar processos inconscientes criativos, afirmamos o impulso criativo enquanto acontecimento trágico. A partir da cartografia do corpo em campo, vemos que é a própria potência do desejo, inconsciente, que é necessário acessar na prática das ações físicas e no fazer artístico. Em radicalidade, a vontade de criar em sua potência, confunde-se com a erupção do gesto como devir em ato.

Segundo Stanislávski (2012b), os impulsos criadores, por sua vez, levam à ação, mas ainda não são ação. O impulso é um ímpeto interior, enquanto a ação é certa satisfação, exterior: os impulsos seriam a nossa motriz nos momentos de criação. Diríamos que os contornos subjetivos delineados durante o processo de construção, em sua radicalidade, são exteriores, pois o ator está em constante contato com o espaço, os objetos e o que o capta como estímulo. As soluções cênicas, desse modo, vêm constantemente do outro no exercício de troca. Tal abertura para o mundo, enquanto se desenha uma personagem, são vetores ativos, que sustentam a ação física. Desse modo, o impulso pediria, então, não uma ação interior e outra exterior, mas abertura para o trânsito dos afetos negociados na ação física. Segundo o autor, no jogo com o outro, brotam toda sorte de ajustamentos afetivos em complexidade de emoções. Os impulsos devem nos pegar de surpresa, ao passo que devemos estar prontos para modulá-los, performatizando-os em direção ao desconhecido. Em outras palavras, dizemos que é um exercício vibracional com a palavra, a voz, os parceiros em cena, os objetos ao redor e a plateia. Trata-se de uma vida em jogo preponderantemente ativa, criando impulsos de modo autônomo.

No trabalho com os impulsos, acrescentamos ainda, o ator é impelido à ação interior e exterior ao mesmo tempo, de modo que a ação cênica não é meramente mover-se ou gesticular, mas fazer um trabalho genuíno com os impulsos. Estes seriam, então, da personagem ou da atriz? A ação física, nesse caso, torna-se um artifício ou meio, borrando a fronteira entre o dentro e o fora, não havendo separação entre artista e obra. A ação é uma relação com as forças que atravessam o corpo como vetores, decorrendo de uma sucessão ininterrupta de fatos, elementos, processos dependentes e independentes, direcionados a um fim.

A princípio, “a ação cênica é o movimento da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interno para o externo, da coisa que o ator sente para a sua forma física”, diz Stanislávski (2012a, p. 70). Embora ele nos mostre a possibilidade do acesso das emoções criadoras pela via física do corpo, não abandona a dimensão interna da ação física. O que propusemos, por nossa vez, é que a ação física seja radicalmente externa, na medida em que trabalha com o incessante contato com o outro como fonte de criação. O interno, então, seria dobra de fora, diz Ferracini (2010), como o externo por excelência. A vida, como força de propulsão e feita de constantes aspirações, provocando a ação, consuma-se projetando sempre para fora, diz Stanislávski (2012a). Como um vetor que retorna de sua projeção, chega-nos

como o outro, como alteridade absoluta, estrangeiro, sempre externo, no qual o outro é acontecimento (LEVINAS, 1998). A função do ator, portanto, seria sustentar a série ininterrupta dos surtos de desejo, mantendo o como contínuo tiroteio de pequenos e grandes impulsos através do papel, para provocar a ação e descarregá-la como imagens (STANISLÁVSKI, 2012a).

Se a ação física, segundo o autor, aparece como possibilidade técnica, como contrapartida do efêmero, esquivo e inefável do corpo, dizemos que ela também atravessa a o fazer do ator como uma transversal, para que os atos sejam absorvidos na vida física do papel. Podemos dizer, ainda, que a função da repetição é produzir e intensificar vetores como fragmento de memória, vivências, imprimindo na ação física pequenos gestos-limites, entre o impulso e a ação, como frêmitos e vibração, como a cadeia ininterrupta de vida. Tal inominável da experiência trata, segundo Stanislávski (2012a), de radiações invisíveis da vontade, a partir de sinais, signos e símbolos, os quais, podemos experienciar como Ato.

Gestos imprevisíveis, lampejos, faíscas, o processo criativo parece ficar mais complexo a cada vez que nos aproximamos dele. O corpo do ator torna-se camadas em movimento. Traçando uma linha imaginária entre a própria vida e a vida da personagem como via, a partir de repetições preenchidas de desejo, impulsiona-se as forças motoras em função da composição: os desejos criadores são finos como teias de aranha, unindo-se incessantemente para formar uma pesada corda que age sobre os músculos, diz o autor.

Ao intensificarmos esse processo, continua, temos um efeito direto, imediato e poderoso, que transmite algo a partir do contágio, que comunica uma espécie de calor, um corpo em ebulição. Tal processo ininterrupto entre vida física e espiritual é chamada por Stanislávski (2012a, p. 266), “a linha do ser físico”, entrelaçando os dois planos da vida de um papel, interior e exterior. Quanto mais frequente eu sinto a fusão das duas linhas, interior e exterior, mais eu sinto, na ação, os dois planos do papel. Sentar, ajeitar o cabelo, admirar as próprias mãos, estão em entrelaço, de modo que você já não pode saber onde começa o ator e onde termina a personagem (Stanislávski, 2012b).

Em síntese, a essência da ação física são as próprias forças efetivadas por ela, dando-se em impulsos encadeados em uma sequência criativa. O impulso criador do ator não fica absorvido na mecanicidade, mas se dá pelas condições subjetivas que apresentam justificação no movimento. Segundo o autor, tudo o que se extrai da experiência de vida e que desperta

em ressonância implora para ser manifestado nas ações físicas: o corpo quer encontrar saídas orgânicas para os problemas de cena. É no intangível do corpo, que as imagens incessantes criam-se como totalidade viva e, enquanto uma entidade física, de manancial disruptivo, impelem o corpo a começar de novo. Arriscaríamos dizer, então, que a trama dos impulsos é um plano de passagem, no qual o corpo faz um pacto singular com a realidade para *devir em ato* (DELEUZE E GUATARRI, 1997), materializando-se nas camadas entre o ator e o plano físico em uma experiência limite.

2.4 O corpo-instante

Stanislávski (2012a), assim como Nietzsche (2005), quando este parte dos impulsos apolíneo-dionisíacos, diz que a natureza é dotada de forças inconscientes e potencializadoras da criação, sendo a grande produtora de vida. Segundo o diretor, quando o ator já esgotou todas as vias e métodos, chega a um limite além do qual a consciência humana não pode estender-se. Começa, então, o reino do inconsciente, da intuição, que não é acessível às formulações racionais, mas a certa natureza-artista. Sondar as camadas de um papel, então, só poderia ser feito com o auxílio da natureza.

Como se poderia atingir uma alma tão complexa quanto à de Hamlet? Como poderíamos sondar um processo criativo, no qual um gesto, uma personagem, uma figura surge a partir desse lugar potente de atuação, atravessada pelas forças criativas inconscientes? Stanislávski (2012b), ao considerar que o inefável só pode ser acessível a uma intuição criadora inconsciente, vai desenvolver um trabalho de modo a aproximar o ator, por meio da técnica, da experimentação do papel a partir de um processo orgânico, baseado na veracidade das emoções e impulsos inesperados. A atuação, quando se aproxima das forças inconscientes, conduziria o ator. O método seria um modo de catalisar os estados emocionais, gerando picos criativos. Para tanto, seria preciso intensificar o processo de viver o papel, criando estímulos e ajustamentos entre o que se passaria como consciente e inconsciente².

Na intensificação das forças, a natureza-artista pressupõe, na ativação do inconsciente criador, o engendramento e a vontade de criar. A vontade intensificada e a técnica

² Não temos, assim como os termos *inconsciente*, *supraconsciente*, *subconsciente* e *superconsciente*, o significado da noção de consciente para Stanislávski. Desse modo, aproximaremos a noção de consciente, utilizada por Stanislávski, da noção de consciência para Nietzsche, quando ele a relaciona ao dionisíaco como suspensão.

participariam ativamente da criatividade: “na fornalha flamejante das paixões humanas, tudo que for trivial, raso, é consumido. Só perduram os elementos fundamentais, orgânicos, da natureza criadora do ator” (*ibid.*, p. 100). Assim, as forças mais profundas do inconsciente se abririam, se apossando de nós, sempre que algum estímulo o comanda, encarnado na técnica levada ao limite. O terreno está preparado para o processo subconsciente da natureza (STANISLÁVSKI, 2012b). A partitura, sendo estrutura fixa, arredonda-se à intensificação do sentimento, que se derramaria entre a vida exterior e a interior da personagem. Teríamos, desse modo, que planejar um fio longo no qual a paixão possa se desenvolver e entender as suas partes, elaborando um esquema, uma tela, na qual as emoções possam bordar seus traçados complexos, diz ele. Em múltiplas camadas, a partitura, na intensidade da atuação, impregna cada partícula do ator, de modo que o gesto se dá fora do alcance da consciência:

O meu braço, inconscientemente, fez uma espécie de movimento que sem dúvida estava exatamente certo. Ou será que foi certo porque eu não tive tempo de pensar no gesto, e fui impelido a fazê-lo por um impulso interior direto? Seria inútil recordar um gesto inconsciente desse e tentar fixá-lo na memória. Ele jamais se repetirá, ou então será espontâneo, inconsciente. [STANISLÁVSKI, 2012a, p. 118]

A natureza criadora, segundo o autor, teria a mesma relação da gramática com a poesia: o material pode assumir forma artística a partir de certa ordem, possibilitando levar a criação a um limiar do subconsciente. Nesse limiar, teríamos gestos mais autênticos, fazendo da fisicalidade e da partitura vias para um redobrar das forças que inflamam a criação. Vislumbramos, nesse caso, um corpo que dobra sobre si na experiência teatral (FERRACINI, 2010).

Tal corpo trata do limiar como um lugar ao qual se chega de modo a produzir um trabalho a partir das forças da vida, chegando-nos em sua radicalidade fugidia. Stanislávski, ainda, ao dizer das forças inconscientes como base do processo criativo, fala de um corpo que se apropria da repetição dos movimentos, ao passo que recusa os gestos mecânicos, de modo que algo o chegue, então, como transformações na encarnação do papel.

Entendemos, assim, que falamos de um lugar difícil de nomear, pois é um lugar próprio de passagem, transitoriedade dos corpos como devir, como nos diriam Nietzsche (2005) e Deleuze e Guattari (1997). O que se passa é um jogo de forças, de efeitos-subjetividades no corpo em sua materialidade artística (RESENDE et al. (2017). O corpo do ator é tomado como suporte das forças da vida, em uma conformação intensiva em jogo com os outros atores e em jogo no próprio corpo. Antes do limiar do subconsciente, segundo Stanislávski (2012a), os sentimentos são verossímeis, entendíveis ao pensarmos, mas depois,

sinceridade de emoções, indizíveis. Aquém, temos só uma fantasia limitada, sendo que além, uma imaginação maior, algo que excede certo número de imagens fixas. Deste lado, a liberdade é cerceada pela razão e convenções; do lado de lá, é atrevida, voluntariosa, ativa, em certa suspensão da consciência, que faz a ação ser diferente a cada vez que se repete: “às vezes a corrente do subconsciente mal toca o ator e logo se retrai. Outras envolve-lhe todo ser, levando-o para as profundezas até que, afinal, joga-o de novo à costa da consciência”, diz Stanislávski (2012b, p. 336).

Trata-se nesta pesquisa de um objeto que não se conforma à forma e nem se esgota ao dizermos sobre ele, pois é da dimensão da experiência artística, isso que não se esgota na palavra, mas impulsiona o gesto infinitamente. Em síntese, vislumbramos um *ethos* ao intentar promover o que é disruptivo para o sujeito na experiência de arte, pois tal *ethos* afirma um entre-dois na experiência de dissolução. A criação, a partir de Stanislávski, é a sustentação de uma sequência criativa como linha, que é efetivada na em uma experimentação com os impulsos. Tal feito trata de uma análise interior e exterior, sempre simultâneas, como trânsito, formando e se desformando nas linhas do papel.

Como aparência da aparência, efeito do incessante vir a ser no espaço-tempo, segundo Nietzsche (2005), as formas de forças (GIL, 2004b) possibilitam a passagem do gesto a partir da produção incessante de imagens ao transmutar o êxtase dionisíaco em símiles apolíneos. Desse modo, inferimos então que há sempre uma extração do apolíneo a partir da fisicalidade em função da erupção dos impulsos. Porém, o que se presentifica³ como potencial na ação física é a capacidade de repetirmos um gesto simples que já deixou de ser mecânico, ou até mesmo extraído em suas forças, Tal experiência é afirmada na relação ator-personagem como devir.

2.5 Ação e repetição: o ato como acontecimento

Na operação de Devir, segundo Nietzsche (2005), há sempre algo não-simbolizável. Tal experiência trata de um corpo limite (FERRACINI, 2013), para o qual uma experiência chega. Em uma experimentação com a variação das velocidades na ação física, teríamos o ato teatral em sua dimensão de trânsito, que chamaremos aqui de um ato do ato, ato como efeito do ato teatral.

³ Aproximamos o termo *presentificação* das forças do presente tomadas como acontecimento em Levinas (1998).

Os elementos criadores de Stanislávski, a ação física e o objetivo estabelecem, juntos, um gatilho ficcional entre ator e personagem, criando uma zona de indiferenciação (DELEUZE E GUATTARI, 1997) entre as partes, dissolvendo o ator no papel e o papel no ator: ambos são devorados um pelo outro. Os elementos criadores funcionam como empuxe do processo subjetivo, enquanto as ações físicas funcionam como catalisadores, pequenas alavancas, intensificando a ação e vetorizando a ação para fora, em extroversão, ao passo que o impulso se engendra entre intenção e ato, em gradual subida para um limite intensivo. O corpo no limite, assim, aparece como condição para a criação porque é intensidade. Podemos criar corpos intensivos sempre inventando novos limites, velocidades, temperaturas, jogando com o espaço cênico.

A partir da excitação, operando por contágio entre as distintas regiões do corpo (NANCY, 2015), algo acontece e que chamaríamos, então, como corpo em cena, ao romper parcialmente com o ator: algo do inefável, pedindo uma linguagem outra, como ebulições trágicas. Em uma experiência de presença, tempo presente aberto à construção de outras temporalidades, impulsos se singularizam recobrando a realidade com o véu do sonho e da ficção (NIETZSCHE, 2005), de modo que as imagens descarregadas, como infinita fecundidade de mundo, expressam-se como gestualidade no corpo.

Na união entre os deuses gregos, a imagem é levada ao limite, esgotando-se, de modo que temos sempre um indizível, buscando novo mundo como intensidade. Em coemergência, as forças apolíneas e dionisíacas crescem com ímpeto e alcançam um mais além dos efeitos artísticos apolíneos: levando a imagem ao limite, ela nega a si mesma e abre-se em dissolução. A palavra, marcada pelo indizível, sempre quer ser simbolizada no corpo, em um inalcançável do pensamento, incitando o inaudito. É um corpo que, na repetição do ato, se faz ato como Vontade.

Ao tentarmos, paradoxalmente, tangenciar um corpo intensivo, sendo ele intangível, chegamos a um limite. O esgotamento dos impulsos, na experiência, faz emergir *o ato do ato*, ação do corpo em ato, que é efeito e causa do próprio ato que se sustenta: é o corpo-ato. O corpo em ato, efeito do ato que se repete, é ato-ação, carregando nele a própria potência de agir. O ato que é ação, é o pleonasma da ação, sendo a atuação em sua máxima potência, a ação do ato. O ato que age produz outro corpo, que não é nem a do ator nem o da personagem. É um corpo no pleonasma do corpo: um ato em ação. É esse ato em ação que tem a potência de criar. Ato-ação é a ação de um ato. Se um ato já é uma ação, então falamos da *ação de uma*

ação, como duplicação do ato. Os impulsos, por sua vez, não sendo ainda ação, mas produção de imagem, um enlace dentro e fora, sendo o objetivo, um conector artificial com outro mundo, sempre ficcional. Como ato outro, surge um corpo estranho, que vibra, das afecções, que é efeitos-subjetividades (RESENDE et al., 2017).

3. ESGOTAMENTO E CRIAÇÃO

3.1 Ato e alteridade

A ação física é proposta, como técnica disparadora, de um corpo intensivo no jogo cênico. Seria ela possibilidade de abertura a um corpo instantâneo, que irrompe em cena como um gesto absolutamente novo. Nas palavras de Stanislávski (2012a), seria uma via de acesso às forças inconscientes de criação a partir de um modo de evocação natural dos impulsos para agir, despertando-os e fixando-os a partir da repetição. Investindo no movimento, na repetição do ato, outra vida seria engendrada, aumentando os movimentos involuntários. A ação física seria, ainda, uma materialidade possível, segundo ele, tendo como direção a efetivação de uma sequência, linha criativa, nos impulsos catalisados ao agir. Entre inconsciente, emoções e ação, haveria um ponto em que ator e estado criador se fundem. Diríamos, então, de um limite, em experiência trágica de dissolução, em que a linha entre ator e personagem se borra.

Tal ação, ainda, convocando-nos necessariamente à outra relação com o espaço, requer sempre um vínculo com imagens a serem desenvolvidas, diz o autor. Para Stanislávski (2012b), é a partir da imagem, da produção intencional de imagens quase-visuais na relação com os outros elementos criativos do sistema, que o corpo do ator transforma o movimento em ritmo, vetorizando para fora, ao descolar-se de um suposto interior emocional. A produção incessante de imagens, podemos ver, é somente parte do processo em direção a um corpo mais espontâneo. A ação física, junto à imaginação, dando-se como ação e recepção simultâneas, exerce um movimento. Segundo Ferracini (2013), a ação física, surgindo em um hiato de tempo, tem o grau de abertura para o mundo como a própria potência, tendo um ponto de desvio, uma fissura em sua géstica. Como fenda, ela seria isso que se lança para fora no espaço, dando-se em um limite intensivo em que o lugar de chegada se confunde com sujeito da experiência. É a partir da intensidade encadeada na ação, a qual retorce o corpo desde o âmago, segundo o autor, que um ato como fissura poderia emergir como corporeidade.

O gesto, por sua vez, quando o extraímos de Nietzsche (2005), não seria um querer intencional, previamente pensado e executado pelo agente, e sim algo da Vontade trágica, sempre presente e extravasando um *quantum* de energia associada à própria dimensão da vida, sendo a sua potência (para além de suas conotações físicas) um transbordamento marcado pela multiplicidade e o confronto de diferentes impulsos que buscam afirmar-se em ato e que,

devido à configuração de suas forças, não se conformam à noção de causalidade e previsibilidade da ação.

O corpo na experiência de arte é sempre um corpo que não aguenta mais, segundo Lapoujade (2002), marcando um limite, um corte ontológico, na experiência. Esse corpo estético confunde-se com as forças do contemporâneo, diante das quais o corpo também não aguenta mais sofrer de um agente da disciplina. Tal é esse corpo que grita o seu *último nível* como condição de ser corpo, para então, em abertura, levantar-se como um ato liberado do sujeito, dissolução com o outro na alteridade. As metodologias, mirando processos de alterização, miram um gesto sublime. Convocando o corpo em seus distintos níveis, e em radicalidade, a habitar um limite na invenção de novas saídas. Em meio a um ininterrupto “vir a ser no tempo, espaço e causalidade” (NIETZSCHE, 2003, p.6), em simultânea construção e destruição de imagens, veríamos esse corpo ganhar novas velocidades, efetivado no tempo presente e aberto à construção de outras temporalidades.

No movimento incessante com a imagem, sempre uma nova representação e possibilidade de gestos são geradas, e com ele um sujeito (NIETZSCHE, 1992, p. 39). O corpo intensivo é isso que, na vontade de potência, encontra a imagem em seu limite, ao mesmo tempo em que se despedaça. Tal jogo se daria, assim como afirma José Gil (2004b) ao falar da abertura do corpo, em certa suspensão da consciência, entre intensidade e forma, transbordando em uma série ininterrupta dos pequenos impulsos.

A ação física em Jerzy Grotowski (1992), em certo momento de seu processo criativo a partir dos impulsos, fala de um ato total. Marcando uma inseparabilidade entre mente e corpo, de uma atitude em relação ao mundo, seria um momento de ápice na ação, onde tudo se converte em um todo. Longe das práticas introspectivas, ele se daria como efeito de associações carnis, dos impulsos vivos, de modo que eu não mais ajo, mas *isso me age*. A ação física, para ele, seria as forças elementares do corpo orientadas ao outro, como escutar, olhar ou agir, em direção às potencialidades do encontro. Constituindo o que Grotowski (2001) chama de um *trabalho sobre si*, o ato vem compor um processo de fazer-se sujeito, agindo para ser agido. De outro modo, eu ajo para que algo desconhecido possa agir em mim.

A subjetividade que se processa a partir da proposta de ação em Stanislávski e Grotowski diz da produção de um sujeito no limite intensivo, em que o corpo físico, além de fazer-se como uma espécie de *plataforma de limiares*, convoca-nos a reinventar o método, os

procedimentos e termos todo o tempo, o seu uso, e o próprio percurso da ação. Grotowski (1992) afirma, além das ações físicas, o esgotamento como via para quebrar os bloqueios orgânicos regidos pela organização dos órgãos internos, que conclama-nos à paralisia, rotina e conservação e alcançar uma vitalidade outra. Elevaríamos a repetição da ação até certo ponto que em que a racionalização deixe de exercer uma ordem extrema e o corpo se engaje numa energia outra para além do cansaço. Nesse curto espaço de tempo, em que eu repito a ação, agora com outra intensidade *algo se esgota, para que outra coisa se dê*. Um isso incompreensível se eleva como ação, dando-se como um turbilhão no corpo físico, em uma experiência que só é possível dar conta *a posteriori*: outro de mim em ato, passou.

Se o ato é inesperado, eu já não tenho mais controle da experiência, pois não é possível controlar o que é da dimensão do devir. Porém, é nessa relação que é de alteridade, do que se passa entre eu e o outro como diferença, que poderia surgir algo surpreendente, diz Levinas (1998). Em radicalidade, o outro é a própria alteridade, diz o autor, pois é somente na relação com ele que podemos vislumbrar o inesperado que me visita, que age em mim ou me age. É algo que nos chega, cuja existência mesma é feita de alteridade. Refratário a toda luz, o ato como acontecimento é uma experiência de presença, porque o futuro do ato como alteridade não pode ser assumido, pois não está para a pessoa. Isso porque o acontecimento é um intervalo de tempo, de margem cada vez mais insignificante e infinita, em que a alteridade é nada mais que a invasão do futuro no presente, em que o presente sobre o futuro não é de um sujeito só, agido por um agente.

Em tal relação haveria, ainda, uma experiência transitiva na comunicação estranha com o outro que possibilita uma obra de existir. Eu ocupo-me de mim nessa obra, como um sujeito da ação, dando materialidade aos processos de subjetivação: ocupar-se de si é a própria materialidade da subjetividade (LEVINAS, 1998), de modo que essa materialidade possibilite as condições para a alteridade. A materialidade acompanha o surgimento do sujeito, trazendo certa concretude ao acontecimento, posto que as relações ontológicas não são desencarnadas. Ainda assim, eu não alcanço o acontecimento nem posso organizar o ato quando ele me chega, muito menos escolher permanecer eu mesmo diante do que se anuncia: trata-se de uma experiência que flerta com algo de intolerável, diz o autor. Porém, é enquanto eu me faço sujeito nessa estranheza, que posso acolher o inesperado e me fazer sujeito da experiência, ainda que eu não seja o sujeito do que me age. E, nesse caso, como fazer método diante do intolerável outro? É nesse sentido que o cuidado com o método e também, o cuidado como

método, atuando na linha tênue da indiferenciação entre eu e o outro, como algo que nos age, nos diferencia, se faz necessário.

Para Nietzsche (2005) há sempre um resto, inassimilável, no vir a ser. Tal incognoscível seria o produto do próprio vir a ser no jogo da imagem como símiles apolíneos. No próprio vir a ser outro, ao ocupar-me de mim, eu me estranho, me desconheço. A imagem, a cada momento, variando com a posição do símbolo, convoca outros sentidos, outro modo de desejar e lidar com os limites. Há na experiência limite da ação física, um incessante vir a ser em imagens, em que a ação é convocada à extinção de si própria na relação com o outro. Dizemos então que, trata-se de uma experiência na dimensão do impossível, pois para haver um novo ato como repetição, outro ato já se esgotou.

A experiência de alteridade, então, sempre nos convocaria a uma de risco diante do que faz ato em mim, do que *me atifica*, posto que o corpo do ator seja o seu próprio material, encarnado, sem distância do que ele mesmo é. Trata-se de uma teatralidade, de uma pincelada, que é desenhada na própria pele, encarnando-o e convocando a habitar um território movediço que resvala no intolerável do acontecimento. Segundo Nancy (2015), o instrumento do ator é o seu próprio corpo, fazendo música com ele. O ator faz música com o corpo e o corpo faz música com o ator. Seria o corpo do ator uma alma em acordeão, trompete, viola de fole, que para ser próprio só pode ser estranho. Sou eu em minhas próprias costas, às vésperas de chegar ao meu corpo, que me desconcerta, opaca, ofusca, impulsiona, repulsa o que nele, paradoxalmente aumenta a potência de vida e/ou o engole, numa embocada antropofágica. O insustentável que nessa experiência convoca o corpo é aquilo que ele também dejeta. São excessos dos processos de assimilação da vida, que ele não quer ver, nem sentir: a alma impõe silêncio a uma parte do corpo a qual ela é a própria forma.

Na vizinhança com o teatro, em experiência singular e encarnada no corpo que só pode performar, o acontecimento nos desloca e assinala o risco. Devém-se objeto, operando por traços, em uma zona de indiscernibilidade com ele. Devém-se personagem, devém-se analista, em uma oscilação do corpo na condição de sujeito e objeto diante do outro, em que o acontecimento nos escapa, para além ou aquém de nossa experiência.

Em um dos casos, é minha vida que me parece frágil demais para mim, que escapa num ponto tornado presente numa relação determinável comigo. No outro caso, sou eu que sou fraco demais para a vida, a vida é grande demais para mim, lançando por toda a parte suas singularidades, sem relação comigo nem com um momento determinável como presente, salvo com o instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado. [DELEUZE, 2000, p. 177-8]

Tal experiência convoca à produção de imagens no corpo através dos movimentos, na relação intensiva e recíproca entre imagem, códigos e movimentos corporais. Um intervalo, como forma de forças, localizado, confunde-se com o corpo inteiro (GIL, 2004b). O imperceptível confunde-se com o contorno de uma ausência, espaços intervalares ainda não inscritos na linguagem. O risco diante de processos de alterização nos aparece como proporcional à própria abertura necessária para a produção radical de outra existência, que retorce todo o corpo. Na clínica, uma parte mutilada do corpo chega à linguagem, quase se confundindo com ela, diz Gil (2004b), performatizando um descompasso entre o que se diz, o que se dá a ver e o que se age. É a operação de um *corpo spectral*, em inferência direta na consciência de corpo, responsável pelo estado de vigília, pertencendo a um inconsciente do corpo real ou corpo intensivo.

Em outras palavras, ao falarmos de corpo, dizemos que arte e clínica se tocam na resistência como aquilo que resiste em mim e me faz agir como possível potencial (ZOURABICHVILI, 2000) Resistir, nesse caso, é uma estranha abertura ao que me é estrangeiro, até mesmo como parte silenciada do corpo. O gesto, por vezes, pode ser aquele que nunca se deu, como tumor, fazendo do ato um gozo sem levante, sem alteridade, sem acontecimento.

Os impulsos, ainda, quando manejados no corpo do ator, devem ser destinados a um fim do processo (RICHARDS, 2014). Os impulsos só podem encarnar um processo criativo sem estilhaçar-se, quando bem canalizados, destinados a um fim no processo (RICHARDS, 2014).

3.2 O esgotamento grotowskiano e o ato total

Peter Brook, ao falar de Grotowski, diz que o trabalho do polonês é assinado por um gesto que é cruel para si mesmo (*apud* GROTOWSKI, 1992). Para Grotowski, a essência do teatro é o encontro. No encontro, o homem realiza um ato de autorrevelação, estabelecendo contato consigo mesmo: um confronto que envolve todo o seu ser. Diante da palavra, engendrada pelas reações e impulsos humanos, coloca-se em movimento certa maquinaria, possibilitando uma abertura a realizar-se em ato no encontro. O teatro é a experiência que adquirimos quando nos abrimos para os outros, quando nos confrontamos com eles para nos compreendermos melhor, num sentido elementar do humano: é na nossa diferença que o encontro constitui o contexto histórico: se tentamos separá-la do encontro, sublinhá-la e

acentuá-la, descoladamente, perdemos a experiência, diz o autor. É na peça *O príncipe constante*, que, segundo Brook (*apud* GROTOWSKI, 1992), Grotowski irá transcender o ato trágico, de modo que o êxtase do príncipe, seu sofrimento, é suportado e transmutado por meio de um ato de amor.

O que se aponta parece se apontar no começo de seu percurso é o que ele chama de “gesto significativo” (GROTOWSKI, 1992, p. 15), o qual não seria um gesto comum, mas uma “unidade elementar de expressão” em direção à “quintessência dos símbolos” (*ibid.*, p. 16). Para tanto, seria necessário “violiar o organismo vivo” (*ibid.*, p. 21), expondo o sujeito a um excesso ultrajante, fazendo-o retornar a uma experiência mítica concreta, em que a articulação psicofísica particular do ator é posta em relação aos símbolos nas formas esqueléticas da ação do papel. Nesse caso, o corpo do ator deveria ser preparado como um instrumento capaz de criar um ato espiritual.

Em 1964, no entanto, ainda vê o corpo como empecilho para ele mesmo: anulando-o, queimando-o, oferecendo-o em sacrifício para liberar as forças. O “ator santo” era a mira de uma “técnica indutiva”, de eliminação, sendo que o “ator cortesão” visava um acúmulo de habilidades. O ator santo deveria liberar os impulsos que estão no limite entre sonho e realidade, em uma linguagem de sons. E ser capaz, ainda, de produzir reflexos sonoros tão rapidamente, que o pensamento não pudesse ter tempo de intervir. Isso se daria em certa relação trabalhada entre pensamento e impulso, num processo de “autopenetração” (GROTOWSKI, 1992, p. 30).

Buscando o que se queria, encontra-se outra coisa, diz Tatiana Motta Lima (2012) ao trazer-nos a experiência de Grotowski em *O príncipe constante*. Foi no encontro com Cieslak que o autor fundou o ato total, da crueldade de Artaud. A partir desse trabalho, ele se reposiciona em relação ao corpo, de modo que esse deixa de ser o que deve ser anulado e ganha positividade a partir da organicidade e da consciência orgânica. Tal experiência foi tão intensa que mudou todo o direcionamento de seu trabalho: os processos realizados com a peça colocavam a experiência realizada em um lugar fronteiro entre o que reconhecemos como teatro, trabalho do ator, e o que foge a essa configuração, diz a autora. A partir desse momento, ele começa a deixar de ser diretor, construindo a sua saída e investindo em um método que pudesse ser experimentado fora das fronteiras do que se chamava teatro. Em efeito, direciona-se também a um esgarçamento das fronteiras teatrais para um ator que não mais o fosse: um ator que deixa de ser ator.

A partir desse momento, o corpo ganha um novo estatuto, vindo a ser Ato Total. Se antes, o corpo do ator-cortesão era apresentado como hábil, repleto de arsenais e truques, e o do ator-santo foi tomado como um corpo anulado, inexistente, queimado, o Ato total vem propor um novo modo de conduzir a experiência, diz Motta-Lima (2012). O corpo do ator-santo era a busca de eliminar os bloqueios e resistências que impediriam os impulsos interiores de emergir em uma reação ao exterior: a relação com o mundo físico era sempre desagradável, como se o erotismo ou a fisicalidade não fosse aceitável, diz ela. O aspecto corporal era sempre um empecilho, de modo que deveria ser subjogado pelo espírito, santificado. Aqui, era no anulamento do corpo que o ator permitia a liberação dos impulsos psíquicos. Porém, esse modo era dualista e maniqueísta.

O ato total, cunhado a partir desse processo com a peça, e reposicionando o corpo no percurso de Grotowski, propõe-se como superação dessa dualidade (FLASZEN *apud* MOTTA-LIMA, 2012). Envolvendo uma série de processos, foi a possibilidade de dar positividade ao corpo, associando físico, biológico, instintivo, com o campo espiritual. Constituíam-se, o ato total, de uma superação do conflito entre corpo e alma, intelecto e sentimentos (GROTOWSKI, 1992). Seria, ainda, um desnudar-se, sendo degrau para o ápice do organismo do ator, em que consciência e instintos estão reunidos. Em uma única reação, materializado no impulso, o ato total traz em si uma atitude em relação ao mundo, em que o ator descobre-se em camadas, desde a biológica e instintiva, para chegar ao pensamento pela consciência, a um ápice onde tudo se converte em um todo. O ato total é um ato, antes, de doação, em que eu preciso do outro para transgredir os limites de mim mesmo.

Na experiência do ator, segundo Grotowski (1992), tudo está suspenso por um fio. Cieslak e Grotowski, aqui, transcendem a relação ator-diretor para o acesso a uma experiência mística, similar à xamânica. Em seu devir, tal processo de desvelamento, de desintegração da própria máscara psíquica, convoca ao caminho progressivo das máscaras superficiais às camadas mais profundas, subconscientes e arquetípicas. No ápice da experiência, haveria a experiência de transiluminação-êxtase do ator. Dizia que esse fenômeno era raro, pois raramente podemos ser autênticos, mas que era palpável no ato de amor. Isso se dava no teatro, mas podia ser verificado na vida cotidiana, entre o ato de amor e o gozo.

Segundo ele, ainda, no trabalho de Stanislávski, as camadas psíquicas dos atores estavam engajadas em apenas um primeiro nível de profundidade, em que o ator procurava possibilidades de sua personalidade como resposta a estimulações exteriores, fixando tais

possibilidades em signos. No trabalho com Cieslak, ele acaba por trabalhar com a memória, dimensão do trabalho que Stanislávski deixa de lado, e faz do processo com Cieslak um encontro/ato amoroso através dos impulsos e ações físicas de um momento rememorado. O objetivo não era recuperar um momento, pela lembrança, mas convocar o que havia se passado ali em nível psicofísico, energético. Assim, a memória psicofísica localizada na adolescência do ator era atualizada através de um trabalho minucioso sobre as ações e impulsos. O corpo, aqui, não é mais rejeitado pelo ator, mas visto como porta e via, de modo que as palavras se colocavam em fluxo, sobre o riacho da lembrança dos impulsos do corpo.

Foi a partir desse trabalho que surgiu a noção de encontro como um nascimento duplo compartilhado (GROTOWSKI, 1992), em que a partir da confiança e da exploração dos extremos das possibilidades, o desenvolvimento comum transforma-se em revelação: é a total aceitação de um ser humano por outro.

A partir da “via negativa”, como meio de erradicação de bloqueios, a partir de um processo orgânico, teríamos um justo “lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior” (GROTOWSKI, 1992, p. 15), como um ato exterior de partida numa disposição passiva da mente. Trata-se de um impulso e ação concomitantes, em que o corpo queima e desvanece para que haja os impulsos invisíveis. Grotowski (1992) chama tal via de via negativa, não sendo uma coleção de técnicas, mas eliminação de gestos mecanizados. Segundo ele, a concentração, confiança e absorção da técnica não são um trabalho voluntário, mas trata, antes, de certa disposição passiva da mente para realizar um trabalho ativo.

O esgotamento, técnica teatral que intervém na relação pensamento-impulso, no começo da carreira de Grotowski (1992), implica em aniquilar, eliminar suas resistências do corpo. Assim, a exaustão seria um meio para quebrar a resistência da mente. Em contrapartida, era necessário eliminar o cansaço, a fadiga – ainda que esta marcasse, por vezes, um processo de entrega. Ademais, o esgotamento seria apenas um exercício para fazer esboço, antes do delineamento mais fechado da personagem.

O efeito estético, acrescentou no começo da carreira, não deixa de vir do processo cotidiano de convivência (GROTOWSKI, 1992) que, podemos acrescentar então, pode oscilar entre um terreno poroso para o ato ou um estilhaçamento dos corpos no jogo. Qualquer espetáculo, ainda, trata de uma espécie de conflito psíquico, que traz consigo uma

modificação e uma violência e junto com ele, um sentimento de aceitação, diz o diretor jovem. O processo criativo, assim, é agônico, ardorosamente emocional e aberto ao ator na medida em que o ator se abre a ele. O papel do diretor, nesse caso, seria observar os estágios de enfraquecimento, colapso psicológico e correr ao seu auxílio, diz. Envolve um *savoir-faire* tático, exigindo do diretor uma refinada diplomacia para conduzir pessoas e um talento frio para desfazer intrigas: componentes que o acompanham como uma sombra, como uma variante masoquista. Poderíamos acrescentar por nossa vez, ainda, a importância da condução de uma experiência coletiva a par da condução de cada indivíduo na relação com os outros, já que tal investimento catalisaria efeitos conectivos entre as pessoas do grupo no solo criativo da peça.

O ato envolve todo o ser, desde os instintos, seu inconsciente, até o estado mais lúcido, diz o jovem Grotowski (1992). O ato, em radicalidade, é o ato de encontrar outros, conferindo afecção às palavras, gestos, ação. A arte é essa experiência que adquirimos quando nos abrimos aos outros em processo de alterização. Quando os corpos estão em abertura e relação de cuidado, o cansaço se torna a marca de uma entrega, encontro autêntico, desmascaramento.

O ato total não nos protege, mas começa a nos fazer existir. O cuidado, nesse caso, se dá ao fato de que, segundo Grotowski (1992), não seria no teatro que os poderes obscuros são controlados, pois é mais provável que esses poderes nos dirijam a seus próprios fins. Em realidade, o teatro nem protege nem nos deixa desprotegidos, afirma, reconhecendo a crueldade do ato que ele traz de Artaud, ao passo que afirma não haver salvação pelo ato. Se Artaud defende que o artista deve dar sinais de dentro de suas fogueiras, eles devem articular esses sinais, os balbucios e delírios, diz Grotowski (1992). O ato total é, ainda, uma *conjunção de opostos*, acrescenta ainda.

Em certa relação de alteridade, o outro pode me dar todas as chaves para a cena e por isso eu jogo para ele, ao passo que me abro para acolher o que me retorna. Isso envolve, primeiramente, o contato, o sentimento mútuo de compreensão, e em seguida, a impressão criada desse encontro. Chamá-riamos de *processos de corporeidade*, no qual o contato, o esbarrão, a troca, compondo um espectro de traços numa sensação estranha e curiosa, nos apontaria personagens-rítmicos e um manancial de vivências. Em suma, tratar-se ia para ele naquele momento, de certa superação da nossa solidão como condição humana (GROTOWSKI, 1992), nos abrindo para outros limites da vida coletiva, implicando em certa

abertura para os métodos artísticos menos como prescrição e mais como um antimétodo, criando condições para a emergência de um ato como criação.

O papel, podemos ver, acaba por ser efeito dos espectros de traços, “corte transversal” de si mesmo (*ibid.* p. 182), análise de si. Na repetição do processo, o que se repete nunca é bem o mesmo, mas sempre *hit et nunc*, diz Grotowski. Há uma pequena diferença a cada vez. O contato força um agir diferente, de modo que ele mesmo passa a ser imperceptível. E é nesse imperceptível do contato, como diz o autor, que uma modulação pode acontecer. O encontro com o outro se torna, então, um concerto para duas vozes, diz ele.

A ação física, nesse ínterim, é um modo de atingir o que é singular a partir das associações do corpo, de sentido, envolvendo a memória e o jogo induzido com a multiplicidade de imagens trabalhadas em ato. Este começa a ser desenhado de um modo em que, operando por zonas no corpo, fronteiro (NANCY, 2015), faz com que as mãos comecem a falar com as pernas, sendo a totalidade sempre um ponto no qual a experiência chega como carnal, erótica.

Podemos ver que o ato total, então, depende da modulação do encontro e de um trabalho com a consciência orgânica. Em *Resposta à Stanislávski*, Grotowski (2001) diz que a eficácia do corpo tem menos a ver com uma força expressiva no domínio do corpo como intangível, que com uma ação realizada, organicamente, com todo o ser.

3.3 Organicidade e contato

A organicidade opera em certo comum com o outro, participante do *anima mundi*, segundo Mootta-Lima (2012, p. 249). No redirecionamento da prática a partir do ato total, se o orgânico, antes, era dependente do intelecto, no sentido de necessitar de um mental para suggestionar as energias psique/corpo, memórias, associações e imagens psíquicas, passa a constituir uma nova consciência, agora indissociada do corpo, ao passo que se liga diretamente à noção de encontro. O orgânico faz parte do aspecto artesanal do ator como um amplo espectro de “sintomas do orgânico”, quanto dos aspectos metafísicos: como certa “amalgama” entre artesanato e metafísica, em um constante vaivém (FLASZEN *apud* MOTTA-LIMA, 2012 p. 247). Processo criativo e processo orgânico são tomados pelo autor, no início dos anos 1970, como sinônimos, processo autoral conduzido pelo que ele chama de consciência orgânica, em que a dimensão da atenção está ligada aos impulsos. É, para ele, a

aposta no território vital, desde as energias mais brutas, biológicas, até as mais sutis e transparentes, diz Motta-Lima (2012).

Trata-se, em conexão direta com Stanislávski, de “comunhão”, elemento criador que, como técnica, possibilita que o homem se veja diante do outro. Ao optar pela linha orgânica, o autor opta por trabalhar a partir dos “motores do homem”, de um encarnado, recusando a aniquilação da natureza e a separação em contradições (GROTOWSKI *apud* MOTTA-LIMA, 2012, p. 249). Ao contrário da introspecção, assim, a consciência orgânica permitiria o acesso a um todo, não controlado pelo intelecto: mais que isso, o próprio intelecto passa a ser reinventado a partir e por intermédio da consciência orgânica.

Na organicidade, o corpo não é mais visto como aquele que bloqueia os processos psíquicos, pelo contrário: age como uma espécie de pista de decolagem para o ator total. É como se pudéssemos liberar o peso do corpo com o corpo, num território em que não há mais peso, mais sofrimento, diz o autor. Segundo Motta-Lima (2012), ainda, o trabalho nunca foi focado no corpo físico. No entanto, a experiência com *O Príncipe Constante* permite enxergar no corpo, na carne, na natureza, algo que precisava ser experimentado em sua potencialidade última.

O ato total, desse modo, além de ter como condição uma abertura para o mundo, para a relação com o outro, de encarnar a palavra de corpo, e de dar-se em uma relação fronteira entre arte e vida, é também certo limiar do corpo, em que é preciso transgredir a si mesmo, a própria condição humana, ligando-se a certa abertura, à palavra e à experiência fronteira, em uma relação limite com o desejo. O desejo já nos coloca em certo nível em relação a nós: delinea, faz corpo, pensamento. Se o ato total transgredir a si mesmo, o desejo o faz também, como amálgama do ato.

Tratar-se ia, ainda, de uma sustentação de um fluxo de vida, relacionada ao evento de gozo, surgido com a memória. O processo de alterização com as memórias era capaz de movimentar as forças, em ecos com o passado, reatualizadas e trabalhadas como impulsos, em um reencontro do ser físico e espiritual (MOTTA-LIMA, 2012).

Estar em contato, desse modo, seria “estar em relação com” (MOTTA-LIMA, 2012, p. 191). Segundo o autor, continua, corre-se o risco de compreender o ato total como a mirada em um trabalho voltado a si mesmo, como um tesouro, imerso em uma espécie de narcisismo. Contato é um termo que vem a superar a noção de introspecção, direcionando, em função da

extrospecção, acrescentamos, de modo a penetrar na relação com os outros. Ligado à doação, oferta de si, o conceito implica em perceber o outro e reagir a partir dessa abertura, pressupondo certa escuta, imediatamente reação, em um jogo de forças que implica uma transmutação inconsciente, complementa.

Estar em contato, ainda, convocava uma relação concreta com o espaço físico, onde ele poderia ocorrer. No contato, a palavra, organicamente, toma certa harmonia vocal, concerto para duas vozes, uma composição (GROTOWSKI, 1992), coreografia para dois corpos, sem marcação *a priori*, em uma ocupação harmônica do espaço. Em uma mirada para o exterior, a voz e a palavra são colocadas em ação a partir dos vários impulsos. O eco, sendo o retorno da palavra lançada, na relação do ator com o teto, a parede, o chão, sendo ação de retorno, se espalha sempre a uma nova emissão vocal. Assim, o contato a partir do eco, sendo contato vetorizado para o exterior, torna-se espaço concreto, janela, porta, teto, chão. A autonomia do corpo, afirmamos então, não é sem o outro, sem o contato, sem a escuta, sem o encontro. A sua autonomia, ainda, seria o movimento mesmo de abertura, a busca de contato.

Podemos dizer a partir do contato, que o teatro é nada mais que relação. O que queremos radicalizar é que a ação em sua potência se dá, necessariamente, a partir do outro. A ação é dirigida ao contato, porque não se completa na rememoração, mas se atualiza nas motivações e impulsos, na relação com o espaço concreto da cena e com os outros atores presentes. Acrescentamos então que, é a presentificação de algo que já existe no corpo como abertura e para o contato, que na relação se transmuta para outra coisa e faz um ato. O ator está na cena realizando as suas ações e, em certo momento, tais ações abrem em *continuum* de associações, atravessando espaço, tendo como retorno atos outros. Esse ato que insiste no espaço, afirma, simultaneamente, a sustentação de uma abertura, em estímulo recíproco constante. O processo seria dirigido pelo contato e para o contato, por meio da escuta e da doação, metamorfoseando em uma dança com os objetos, coisas, pessoas, espaço e tempo. É nesse jogo de mão dupla que vemos surgir a busca de um processo em direção ao que é estranho coletivo em nós. É a partir de um lançar do corpo na experiência, que o ator faz matéria do que é desconhecido, brincando, fazendo o próprio corpo a partir de um lançar-se no vazio do espaço cênico.

A consciência orgânica, por sua vez, permite trabalhar com essa energia outra produzida ajustando-se à intuição física. O contato, nos abrindo para o desconhecido, é uma via para a modulação do encontro e dos impulsos em questão, posto que a presentificação da

experiência na atenção presente com o outro, faz circular e escoar a energia do próprio jogo. Ademais, podemos dizer que uma experiência de acontecimento não está desconectada do campo vibracional dos corpos, quando em realidade, é o puro ato como meio de si mesmo, fim da ação, como diria Agamben (2008), modulação exata da energia no presente.

O *In/pulso*, para certo Grotowski, segundo Richards (2014), seria um empurrar para dentro, vindo microperceptivamente antes das ações físicas. O impulso de olhar, de inclinar ao outro em cena, de tocar é *pulsão de tocar*, sendo que o estado criativo é a proposta de um corpo que se ativa. em uma corrente essencial de vida.

Sendo in/tensão, ainda, eles estariam ligados à tensão certa dirigida para fora. Em/tensão – intenção, parece dizer-nos também de uma contração necessária à experiência coletiva no processo de arte. Intenção no sentido de atenção e tonicidade-vibracional, convocando o corpo até a musculatura. Porém, não seria bombear um estado emocional como descarga, mas ligar-se às memórias do corpo, às associações, aos desejos, ao contato com os outros. O que o autor parece nos propor é uma certa tensão como alternância de contrações e descontrações. Porém, não seria apenas contrair e descontraír, mas encontrar o fluxo, no qual o que é necessário está contraído e o que é necessário está relaxado, para suportar esforços extraordinários sem exaustão.

Se o corpo pode ser levado a certo limite de suas forças físicas em alguma prática naquele momento, é porque se buscava um pensamento corpo, um corpo mais sutil, em ações preenchidas de desejo. O tensionamento bem trabalhado, in/tensão, afirma a contração como elemento necessário para o processo. Desse modo, não basta criar os impulsos, em uma excitação sem fim do corpo sem o devido direcionamento das energias como êxtase. O movimento também deve ter o seu limite, acabamento, plasticidade, no justo manejo dos afetos.

3.4 Forças ativas e forças reativas

A partir desse momento, percebemos, então, que o processo criativo traz com ele, diante da própria vetorização que lhe constitui em direção à fulguração de alteridades, o próprio limite tênue entre o que pode aumentar as forças do corpo, em grau de potência, e o que pode curvar-se para um estilhaçamento de si, compreendendo esse si como coletivo. A experiência estética faz uso do limite dos corpos, pois é com ele que podemos vislumbrar

reviradas, subjetividades outras, que venham a encarnar processos mais inventivos, mais desejanter, ligeiramente políticos no *socius*. As experiências estéticas convocam-nos, necessariamente, a habitar outros limites, outras velocidades, circulações, trânsitos que não nos era vislumbrado, nos tornando porosos à produção de pensamentos que aumentam a nossa potência de agir. Experimentar, interessar-se, entregar-se, faz da arte uma devoração, na qual eu devoro o que não sou eu, para deixar de mim, em direção ao potencial de diferença do outro, ao passo que a experiência de arte também me devora. Somos devorados por todos os lados, todos os furos, todos os poros, todas as dobras, restando-nos apenas navegar na superfície do corpo que vibra, que é a própria vida pedindo passagem.

Que limite seria esse, no qual uma experiência nos chega, se não o limite da significação em função da multiplicidade de sentidos? A experiência artística se instaura por meio de uma síntese paradoxal, a ver, por processo de *disjunção inclusiva*, visto que afirma todos os sentidos possíveis entre um ponto e outro (DELEUZE, 2010). A sua potência em ser arte, ademais, está justamente em cavoucar, nos corpos, buracos outros que antes não havia, ao revirar a linguagem. A arte nos devora, fazendo na pele uma rede de esporos de singularidades, enredando-nos em processos microperceptíveis, encarnando de gestos o vazio. Portanto, ela faz uso de nossa abertura, de nossos variados limites, dos vários níveis do corpo, até o último, para afirmar, não a sua devoração, mas o próprio processo devorativo. A experiência de arte opera por um ato de devoração. Devora-nos, para que possamos devorá-la.

O que produz alteridade? Essa é uma questão que nos toca e parece insistir. Se perguntamos o que produz alteridade, logo pensamos no método. O método de criação, por sua vez, sempre afirma princípios, modos de fazer e dispositivos. O método quer acessar os limiares distintos do corpo. No caso do teatro, particularmente, parece haver certo uso do limite, em que o *savoir-faire* do ator é encarnado em seu próprio corpo. Até então, temos visto que a ação física como técnica e o esgotamento como prática são modos de acesso a alteridades na prática teatral. A ação física, no que nela mais nos interessa, é a sua dimensão trânsito, sua capacidade de pôr em trânsito e de convocar o corpo a agir em sua potência. Ela parece alcançar pequenos limiares. O trabalho com os limites do corpo pretende lançar o ser em pequenas experiências de aniquilamento. Diante da possibilidade de um aniquilamento radical, perguntamos então, quantos modos de dar passagem a alteridades além do estilhaçamento do sujeito? Essa questão parece ter sentido apenas na medida em que perguntamos “em que condições essa prática está se dando”, posto que mesmo o corpo em

processo artístico pode escorregar para um corpo mortificado, que não afirma os processos desejantes da vida. Vislumbraríamos, nesse caso, não um contínuo acesso à memória ativa (GROTOWSKI, 1992), mas processos de dissociação, que por sua vez, parecem confundir-se com as forças reativas.

Ao falar do corpo trágico, Nietzsche (*apud* DELEUZE, 2018) nos traz uma dimensão clínica dos processos de subjetivação, na medida em que distingue as forças ativas e reativas, o que parece um processo fino, sofisticado, visto que essas forças são operadas em relação, coletivamente, no fluxo ou contra fluxo dos processos de alterização em percurso. Se falamos de um regime das forças para falar da experiência de arte, também pensamos a partir do regime das formas e forças, os processos políticos, que afetam diretamente os processos artísticos. Esses, embora precisemos preservar a singularidade das artes, estas estão em plena ressonância com os acontecimentos políticos de nosso tempo, performatizando as relações em jogo e intervindo nos processos subjetivos, os são ligeiramente políticos, da *polis*. Os processos de subjetivação, os acontecimentos políticos e o levante de atos estéticos são inseparáveis e manifestam as forças do presente. É nesse sentido que subjetividades, políticas e práticas artísticas se tocam, inseparáveis, afirmando a potência conectiva e coletiva do gesto.

O problema, para Nietzsche, é diretamente a questão da criação, visto que ele propõe uma inversão crítica a partir de sua filosofia dos valores, pensando o sentido do valor contra a elevada ideia de fundamento das coisas e do mundo. Genealogia, assim, quer dizer ao mesmo tempo o valor das origens e a origem dos valores. A questão da criação, desse modo, é uma questão de base, cortando em transversal a conexão entre política, arte e clínica. Nietzsche quer afirmar com isso um modo de existência ativo, em que a agressividade esteja a favor do aumento de potência. Tratar-se-ia, então, de manejar o elemento diferencial como crítico e criador em função da incessante produção de sentidos, subjetividades outras que fazem rupturas com as forças conservadoras de nosso tempo.

O corpo, para o filósofo, é aquele que porta o trânsito do sentido, já que nunca sabemos qual é a força que se apropria da coisa, que dela se apodera e se exprime (DELEUZE, 2018). Um fenômeno é um signo, um sintoma que encontra o seu sentido numa força atual. Toda força, por sua vez, é apropriação, dominação, exploração de uma quantidade de realidade: a percepção, inclusive, são as forças que se apropriam da natureza, fazendo do encontro uma constelação complexa de sentidos. Na variação de meu encontro com o outro,

há um campo de possibilidades, visto que um fenômeno muda de sentido de acordo com a força que dele se apropria. É nesse sentido que Nietzsche afirma os pequenos acontecimentos em sua pluralidade silenciosa. Uma coisa, assim, tem tantos sentidos quanto forem as forças capazes de se apoderarem dela, embora a coisa mesmo não seja neutra, trazendo uma máscara das forças precedentes. Uma força não sobreviveria se não tomasse emprestada a aparência das forças contra as quais ela luta.

A filosofia da Vontade apresenta o objeto como expressão de uma força. E é por isso que há mais ou menos afinidade entre o objeto e a força que dele se apodera. A experiência estética, operando na zona de vizinhança ou copresença de partícula (DELEUZE E GUATTARI, 1997), trava uma jogo nesse limiar, posto que estamos sempre em relações de forças com o mundo. A arte tem o potencial de intenso desarranjo da organização das forças em sua pluralidade. Na relação com o outro, trata-se, então, de uma pluralidade de forças agindo e sofrendo a distância, na qual esta é o elemento diferencial compreendido em cada força e pelo qual cada uma se relaciona com as outras, diz Deleuze (2018). Encarnar o ato em transbordamento estético é emprestar à matéria uma pluralidade de forças, agindo como Vontade. Daí, todo ato ser coletivo: o conceito de força nada mais é que o de uma força que se relaciona com outra força. A vontade, por sua vez, não age nos nervos e músculos, mas em outra vontade. O sentido de alguma coisa é a relação desta coisa com a força que se apodera dela. Somos em relação, necessariamente múltiplos em nosso agir.

O negativo, acrescenta o autor, é produto da própria existência e ligado à força ativa, ao aumento da potência. Porém, perguntamos então, e quando os processos intensivos acionam as forças reativas? Tais forças estão tanto para a existência, quanto para a arte, para a clínica ou para a política. A realidade, ela mesma é uma quantidade de forças. Estas estão no mundo, são mundo e operadas a partir de métodos. Pode ser um método político, uma direção estética de um processo artístico, ou uma intervenção clínica. O que uma Vontade quer é afirmar a sua diferença no objeto de afirmação de gozo.

O corpo assinala a consciência como essa região do eu afetada pelo mundo exterior (DELEUZE, 2018). É nesse sentido que as metodologias parecem mirar a consciência-vigil como via potente de intervenção. A consciência nunca é consciência de si, mas de um eu em relação a si que não é consciente. O corpo, ainda, é a relação de forças dominantes e dominadas, constituindo um corpo químico, biológico, social, político. É um fenômeno múltiplo em forças ativas, forças superiores, e reativas, inferiores. As forças reativas afirmam

as suas tarefas de conservação, funções, e não perdem em sua qualidade. Elas podem ser agressivas, conquistadoras, usurpadoras, transformadoras e dão incessantes direções.

As forças ativas, por sua vez, são mais difíceis de caracterizar. Por natureza escapam à nossa consciência e sua grande atividade principal é inconsciente. A consciência é essencialmente reativa, por isso não sabemos o que o corpo pode e do que a atividade é capaz. A memória é uma função de conservação de funções reativas. É desse modo, que Nietzsche dirige-se à experiência de arte como descoberta das forças ativas. Segundo ele, as forças ativas do corpo fazem um si e definem o si como superior e espetacular. Esse si habita o corpo, ele é corpo. Essas forças têm a capacidade de transformar, tendo o poder dionisíaco como a primeira definição da atividade (DELEUZE, 2018).

O corpo trágico é aquele que afirma o acaso como relação de todas as forças, continua o autor, em que as forças não entram todas em relação ao mesmo tempo, mas estão em eterno retorno, produzindo outras, outras e outras experiências. Os encontros de forças, então, são partes concretas do acaso, estranhas a qualquer lei, posto que sob o dionisíaco. Avaliá-las, então, seria uma operação concreta sobre a qualidade respectiva e a nuance dessa qualidade. Em outras palavras, poderíamos avaliar clinicamente as forças apenas diante das relações que se tecem e se atualizam.

A questão que se faz, nesse caso, é: porque as forças reativas tornam-se ressentimento, negando a própria diferença na força? (Deleuze, 2018). Perguntaríamos, então: porque no cerne das forças ativas, o agir vem a deflagrar processos reativo como ressentimento? Como, em um processo de alterização, nos deparamos com certo arrastamento que fecha o corpo em forças reativas? O instante atual como atualização das forças em jogo prova que o equilíbrio das nunca é possível. Porém, o que se quer com subjetividades mais inventivas no contemporâneo, é produzir potência de agir, posto que o ressentimento pode aniquilar os corpos de modo mortífero.

O devir é algo que não pôde começar e não pode terminar de tornar-se. Não se começa e nem se acaba de devir. É nessa relação que se dá o corpo em cena. Na repetição da ação, há sempre algo que difere em eterno retorno. Cabe dizer que, primeiramente, as forças reativas têm sempre a função de limitar a ação (DELEUZE, 2018), dividindo, retardando ou a impedindo. As forças ativas, por sua vez, fazem explodir a reação, num momento favorável, e em adaptação rápida e precisa. A verdadeira reação, assim, é a ação. A ação é uma política de

enfrentamento dos acontecimentos contemporâneos na medida em que, enquanto reação, pode produzir vida. Nesse caso, o tipo ativo engloba as forças reativas.

O ressentimento, por sua vez, designa um tipo de reação em que as forças reativas preponderam sobre as ativas, deixando de ser acionadas. O ressentimento, não seria definido pela força de uma reação, por si só, mas marca uma não re-ação. Em outros termos, o homem do ressentimento diminuiu a sua potência de agir no mundo, pois a reação deixa de ser acionada para se tornar algo sentido, como um nódulo que repele o ato para dentro de si.

A princípio, temos por um lado, em Freud, um sistema que recebe as excitações, mas não as retém, e por outro, um que transforma a excitação momentânea em traços duráveis. Os impulsos, então, seriam sempre fragmentários, descompassado em relação ao que age no corpo. O que teríamos são traços duráveis. Nossas lembranças são inconscientes e a consciência nasce onde o traço mnêmico pára. No limite entre dentro e fora, interior e exterior, haveria sempre uma imagem modificável (DELEUZE, 2018).

O ressentimento tem uma relação curiosa com a memória. Para Nietzsche (*apud* DELEUZE, 2018), há dois aparelhos reativos: consciente e inconsciente. O inconsciente seria reativo por conta dos traços mnêmicos, marcas duráveis, impossível de subtrair-se à impressão recebida, fixando-se numa marca indelével, investindo no traço. A experiência de arte, assim, é isso que ativa a reação à excitação presente, de forma que a reação aos traços fixados cessem, restituindo à consciência o instante de frescura, fluidez. A falha no esquecimento ativo, nesse caso, configuraria uma situação em que a excitação na consciência no presente, confunde-se com o traço mnêmico inconsciente do ressentimento. A reação aos traços torna-se sensível, sendo que, como ação cessa de ser acionada, tornando as forças ativas separadas do que elas podem. Uma memória ativa seria aquela que não repousasse mais em traços, diz Deleuze (2018).

Tendo o homem do ressentimento experimentado uma excitação, dor muito forte, ele renuncia a agir, não sendo bastante forte para replicar, exercendo vingança sobre o mundo inteiro, sentindo tudo como ofensa pessoal ou afronta. A memória dos traços ataca o objeto para compensar sua própria impotência em escapar dos traços de excitação correspondente. O ressentimento é uma digestão difícil no ato de devorar. Curiosamente, a arte tem a capacidade de entrar, devorar e ser devorada, ainda que seu conteúdo nos toque, e por isso mesmo nos revire, convocando-nos a pensar a dimensão traumática dos processos. A ação, no

ressentimento, afirma um gozo diferente das forças ativas. Essas que, separadas do que podem, voltam-se para si mesmas em introjeção, interiorizadas. Nesse caso, as forças reativas são matérias explosivas das forças ativas, como vontade de poder, organizando as ficções necessárias para sustentar a vida apenas sob a forma reativa.

Que limite do corpo, este convocado na experiência de alteridade, escorregou para o cansaço, senão o corpo no limite da significação? Se temos como efeito, ao invés da criação, a dissociação, teríamos talvez, a marca de um trauma se encontrando com o próprio processo criativo, que não necessariamente se deve à experiência artista, embora essa catalise experiências limites. O que a arte produz, parece-nos, é o convite de abertura para o mundo, em intensificação das excitações do tempo presente fazendo fluir o que se fixou como ressentimento. A arte, em si, é a própria abertura de mundo ao que tangencia e corre em nosso corpo como processos emudecidos. Embora o corpo seja sempre atravessado pela multiplicidade das forças em jogo, a experiência é marcada pela singularidade desse corpo em questão, de seus processos, vivências que o permitem se abrir mais o menos para o outro. Se apostamos na arte é por sua capacidade fazer brechas, rupturas, pequenas aberturas, lá onde o ressentimento pode criar um monstro. Ademais, não seria tarefa da arte salvar, mas instaurar um regime sensível, por em movimento.

Em algumas práticas de corpo, sejam elas artísticas ou não, poderíamos variavelmente escorregar do esgotamento para o cansaço. A fadiga, o cansaço, gerado intensivamente sem uma finalidade criativa, poderia causar um aumento das forças reativas. Tal limite se daria singularmente para cada corpo, de modo que não poderíamos saber em que nível a excitação tornar-se-ia trauma. Em certo momento, enredar-se ia uma série de ações reativas que poderiam minar a possibilidade de experiência de arte.

Haveríamos de pensar sobre a própria experiência que está em jogo, quando se trata das subjetividades que se processam. Afinal, os corpos não passam tranquilamente por um processo de montagem, composição artística, na qual há produção de subjetividade outra, sem se retorcer. O cuidado com qualquer processo passaria pelo acompanhamento do grupo e dos sujeitos em questão, na avaliação do que se produz como forças ativas, potência de agir, e do que se expressa como forças reativas, animosidades grupais, brigas, conflitos. No teatro, sugerimos contração ou, como orienta Grotowski (1992), voltar as energias em excesso, para o próprio trabalho. Em processos marcados pela frequência das forças reativas, poderíamos ver o ato oscilar como potência de agir. O êxtase, excesso manejado na experiência artística,

tornar-se-ia estase, paralisia, catatonia, de um corpo que reteu um acúmulo de memórias desvinculadas do acontecimento, como mochilas pesadas, que não cessam de insistir para enfim serem devoradas, deglutidas, mordidas. Os processos artísticos, na prática cotidiana do corpo que faz arte, embora não sejam necessariamente clínicos, e por vezes convocam a obscuridades, devem ser facilitadores de deglutição, devoração, permitindo que o artista devore os materiais da melhor maneira possível.

É preciso pensar, ademais, possamos tatear os limites do corpo, estendendo-se para outras experimentações. No teatro, há múltiplos jogos, exercícios que possibilitam essa prática. Desse modo, o corpo poderia vibrar outras velocidades e reinventar os próprios limites no acesso criativo.

A experimentação, na dimensão clínica dos processos, redimensiona a questão do ato. É preciso esgotar os sentidos indo ao limite da significação, oferecendo ao mesmo tempo saídas abertura para que o corpo possa ser capaz, como podemos ver em Lapoujade (2002), de liberar o ato (LAPOUJADE, 2002).

3.5 Crise e vida: do padecimento do ato ao ato como potência

Pathos relaciona-se à experiência, padecer do que eu estou experimentando. O que me acontece, advém. Ser pático tem a ver com abertura, em uma experiência trágica, estar aberto ao que pode acontecer, seja dor ou prazer. Em outras palavras, poder ser afetado, mudar de estado. Vida equivale a experimentar, e é nessa esteira que pensamos o corpo-vida grotowskiano. Porém, há na vida certas experiências limites, pois experimentar envolve sempre um risco. Há certa experiência limite que é o pleonasma da dor: a dor que se esperava somada à dor que está acontecendo. Falamos de um momento de crise (PELBART, 2017). Nele, nada mais é possível, pois o corpo não quer mais agir ou apenas realiza ações. Porém, é nesse momento também, que todas as possibilidades se abrem. A crise, em um movimento paradoxal, revela as forças em jogo, como a esfinge a Édipo, nos colocando uma grande questão e jogando com a nossa vida, em uma ruptura com a nossa continuidade. O sujeito que chega à clínica padece de não realizar, não se fazer desejante em seu próprio processo de vida, diz Pelbart (2017).

Não agir, para ele, é o grande motivo da crise, pois já não consegue mais realizar, fazer, realizar, finalizar um projeto organizado de vida. Porém, em realidade, a ação como

potencial, escapando de toda organização, é o agir que inaugura a vida, criando as próprias saídas diante dos acontecimentos. A ação, como criação, não está descolada de sua dimensão processual, pois é em movimento que ela produz rupturas. O homem em crise sofre diante de sua ação, de modo que a organização já não comporta mais o caos, cindindo-a entre ação organizada e ação descontrolada. Na experiência de dor duplicada, na crise, só se pode enxergar a ação como *a priori*, quando em realidade, o corpo em sua ação é velocidade e lentidão (DELEUZE E GUATTARI, 1997). Preposicionado, o corpo está antes, depois, acima, abaixo, entre, sendo inclusive, no auge de sua potência, interstício, passagem, modulações produtoras de vida.

Dizemos então, que o homem que sofre da ação, em crise, está apaixonado. Apaixona-se pela impossibilidade de agir, pois a vida lhe é grande ou frágil demais. O acontecimento é um momento em que somos grandes demais para a vida ou a vida é grande demais para nós:

é minha vida que me parece frágil demais para mim, que escapa num ponto tornado presente numa relação determinável comigo. No outro caso, sou eu que sou fraco demais para a vida, a vida é grande demais para mim, lançando por toda a parte suas singularidades, sem relação comigo nem com um momento determinável como presente, salvo com o instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado. [DELEUZE, p. 2000, 177-8]

Vemos esse homem emergir numa subjetividade que irrompe no *phatos*, diante da tragicidade da vida. Nesse momento crítico, vamos ao fundo, a pique, perecemos de paixão e agir já nos escapa. Quando as cadeias causais rompem a relação com o mundo, o fundo irrompe e sujeito se afunda e paralisa, em catatonia, perdendo o movimento ou sofrendo diante de uma ação que se descola de sua potência (LAPOUJADE, 2002).

Na crise, porém, há sempre a criação em curso, posto que ela nos abre para o mundo. Edifica-se um mundo novo, mas, a partir de quê? Há um esforço, necessidade vital, naquele que padece, um impulso para se chegar a uma nova forma de vida unitária (PELBART, 2017). A edificação de um delírio, uma paranoia, por exemplo, é o manejo da libido, uma tentativa de cura, de reconstrução do universo subjetivo, criação diante da crise. É nesse sentido que o aniquilamento de si, no abalo, pode representar um momento crucial na evolução do organismo, pois só podemos criar outra vida a partir dele, diz o autor. O corpo que sofre de não agir é aquele que vai poder moldar a sua vida, como a mão no barro, trazendo as forças para a sua potência material.

O homem contemporâneo sofre do ato, pois o que nos assola é a crise de um corpo que não quer mais agir descolado de sua potência (LAPOUJADE, 2002). Desse modo, dizemos

que no plano clínico, a catástrofe existencial implica, então, na afirmação de uma originalidade ou de um novo nascimento em que o agir esteja implicado. O homem contemporâneo sofre do ato que se impõe como uma ação ideal, como projeto organizado, em função das forças do capital, descolado da materialidade da vida.

A crise, ainda, é uma experiência de esgotamento, aqui, na medida em que se esgotaram quaisquer possibilidades de mudança e de poder *agir sobre a própria ação*, fazer um ato ou simplesmente agir. Trata-se do esgotamento dos sentidos, em que nada é possível e tudo é possível ao mesmo tempo. O esgotado de Deleuze, segundo Pelbart (2017), tendo ele esgotado o seu objeto, esgota ele mesmo, de modo que a abolição do sujeito corresponde à abolição do mundo: tudo se esgota, qualquer possibilidade de se encantar com alguma coisa da vida e desenhar o desejo. O esgotado, em pura inação, é testemunho: a língua e o gesto, como domínio do possível realizável, como ação organizada, desaparecem. Essa mola de sentido se esvazia. Ele agora pode combinar e recombinar variáveis, mas elas já não servem para nada: é a morte do que tenho como referência de mim. Porém, a inação revela-se como potencial de criação de novas ligações com o mundo.

Beckett, ao encenar as palavras, ele as esgota, as espicaça em átomos, esvaziando-as por inteiro, para remeter as vozes a ondas e fluxos que as redistribuem como corpúsculos linguísticos (PELBART, 2017). O esgotado é aquele que tem a força de produzir o vazio ou fazer buracos, afrouxar as palavras, para se desprender da memória pesada e da razão, fazendo surgir uma imagem alógica como pensamento, amnésica, afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto. Quando nada mais resta de possibilidade realizável, advém uma imagem pura, intensidade que afasta as palavras, dissolvendo histórias e lembranças, armazenando uma fantástica energia potencial que ela detona ao se dissipar. É uma imagem fulgurante, que aparece apenas na condição de seu desaparecimento. Tal intensidade vem de uma onda de fundo próprio à arte, diz Deleuze (2010), a fazer buracos na linguagem, já que as palavras carecem dessa pontuação de deiscência, desligamento.

Tal experiência de crise trata, ainda, de visões e audições que são um fora da linguagem, assim como certa experiência de arte, que só podem emergir através dela. Tais imagens dizem respeito a limites imanentes, hiatos, rasgões, buracos, por meio das quais a imagem pura acede a um indefinido, rompendo a combinação entre palavra e fluxo de vozes e forçando a palavra a tornar-se imagem. As palavras agora reviradas, ao tangenciar o invisível e o inaudível, mostram o seu fora, tangenciando o intangível corpo (NANCY, 2015). Trata-se

da intensidade pura (DELEUZE, 2010). O intensivo da linguagem são variações contínuas, quase musicais, que não tendem apenas ao silêncio, música ou grito, mas são, antes, tensores, entre o ver e o falar, de modo que podemos afirmar o método clínico como um tensionador da linguagem ao disjuntar ver e falar (BLANCHOT *apud* PELBART, 2017). Percorrer um fora da linguagem, diz Pelbart (2017), implica em revirá-la partir do agenciamento, escutar de dentro do fora para dar testemunho dessa exterioridade.

O esgotado esgotou a si mesmo e os possíveis da linguagem; as potencialidades do espaço e à própria possibilidade de ação como realização. Nele, outra obstinação se manifesta: a inexprimível recusa do mundo. E, paradoxalmente, uma afirmatividade vital incontornável em dissolução do eu, continua Pelbart (2017). Os personagens de Beckett não se fecham em contraditórios, mas se abrem, como um saco cheios de esporos, soltando todas as singularidades que mantinha encerradas, em movimento que chamaríamos de menores e paradoxais. O esgotamento em sua máxima potência, aqui, embora seja o esgotamento do corpo enquanto possível realizável na ação, não é o cansaço extremo em função de impulsos involuntários por si mesmo, mas a extrema dissolução dos sentidos como imagem em direção contínua ao informulado. O ato de criação, como corpo vital, jogo de sentido, inaugura um campo de possível que nasce do impossível (ZOURABICHVILI, 2000).

A narrativa de Beckett dá lugar a forças em luta, figuras e restos, fragmentos e traços, em que a fala neutra vai se tornando impessoal, em processos de corporeidade, que só pode haver sujeito como potência, ou seja, corpos que atingem certos níveis. Trata-se de certa experiência inominável, de um sujeito que está condenado a esgotar no infinito para fazer vislumbrar um possível a partir do esgotamento. E ele o faz, sacudindo as palavras, os sentidos, criando uma linguagem outra que inaugura um ato como potência. A experiência de crise como esgotamento do possível é condição para alcançar outro possível não dado, para esgotá-lo novamente e, então, afirmar a própria vida como criação. Tal gesto, de afirmar a vida como criação e logo a clínica e a experiência de arte, só poder ser sustentado numa relação de esgotamento diante do mundo, afirmando todo possível como realização (ZOURABICHVILI, 2000), e a morte dele, para afirmar a ação como potência.

Para tanto, o ato como encarnação do possível, deve deixar de ser confinado ao domínio da imaginação, sonho ou idealidade, para tornar-se coextensivo à realidade. Em um campo de possíveis, inaugurado na crise, a ação se alarga junto com o campo, entrevedo a fulguração de um campo de possíveis. O acontecimento, como as múltiplas faces da crise, cria

um campo de possíveis. Quando manejado na experiência de crise, cria uma nova existência, produzindo nova subjetividade, outras relações com o corpo em seu transbordamento. A escuta, assim, testemunha virtualidades reais, ainda não desdobradas, em forças em vias de redesenhar o real.

A clínica é ativa – e só poder ser – quando testemunha o processo de atualização-virtualização das forças vitais, minorando a ação: é preciso esgotar a ação em sua dança com o impossível, com o vazio da experiência de crise. Trata-se de arrastar o possível para o domínio da efetuação em todos os lugares que emerge; pegar o pleonasma do corpo, o corpo em ato, como ação potencial, convocando-o a intensidades que podem revirá-lo. A partir daí, então, extrairíamos uma vitalidade outra com o corpo, sendo o gesto o seu próprio fim (AGAMBEM, 2008), em que respirar sem oxigênio é respirar em função de uma energia mais elementar e de um ar mais rarefeito (PELBART, 2017). De modo que, esgotamento deixa de ser fadiga, mas uma operação de desgarramento, deslocamento, em relação aos clichês que amortecem a relação com o mundo, afirmando a possibilidade infinita de ação no jogo complexo e extenuante entre o nada é possível e tudo é possível ao mesmo tempo (PELBART, 2017). Diríamos, ainda, de uma relação-limite com o mundo: uma imagem nos chega, em pura intensidade, dizendo que a vida pode ser a face do horror ou infinito de possíveis para esgotar.

É, ainda, no deslizamento das intensidades que o corpo dá consistência a um corpo que pode emergir como ação potencial, afirmando, na imobilidade, a própria ação. O inominável de Beckett (2009) se recusa à ação em função de uma ação outra, assim como Bartleby (MELVILLE, 2017), o escrivão que *preferiria não*. Outra vitalidade nasce, quando o desejo pode ser redesenhado a partir do vazio próprio à crise e à experiência de arte. Nesse momento quase insustentável, vê-se o gesto edificar-se, reluzente, para decompor-se novamente, se recriando infinitamente. Em uma deglutição de imagens, o corpo cênico, em uma experiência de vazio, redesenha o corpo no espaço, em incessantes reviradas como individuações por hecceidades (DELEUZE E GUATTARI, 1997). Não chegando a ser significados ou sentidos fixos, o corpo é revirado em múltiplas velocidades, explodindo em imagens, que se convertem em plasticidade, movimento e presença. O ato, como efetuação de uma ação potencial, atinge um nível como limite e recai sobre o sujeito, espicaçando-o.

A questão que se coloca, ademais, para nós, é: como extrair novos sentidos de um corpo que já está cansado, fadigado? Como fazê-lo agir de modo potente, quando ele não é

mais capaz de uma ação nem como realização? Tal questão extraímos do campo após acompanharmos os distintos níveis do corpo coletivo durante o processo. Estendemos para o campo político, e também clínico, essa questão que nasce do mergulho no território. O cansaço, entre seus múltiplos efeitos, produz desmemoriação quando o processo escorrega do esgotamento dos sentidos para o cansaço psicofísico, de modo a testemunharmos um corpo frágil ao excesso de estímulo e excitação. O que temos como efeito, então, não são sequências criativas de ação, envolvimento e entrega em cena, mas um corpo que só pode ser capaz do realizável como possível estético. Testemunhamos, nesse caso, a passagem do esquecimento ativo para a dissociação.

Esgotar os sentidos é via para a produção de novos fluxos e contorno a um corpo que padece de realizar: esse corpo padece da ausência de abertura para ele, posto que agora recusa o mundo como Vontade de potência (NIETZSCHE, 2005). Se o corpo surge a partir de Grotowski (1992), como uma via para sair de si, como proposta de alteridade a partir do corpo teatral, como intervir em um corpo se este resiste à ação que vem de fora?

Segundo Zourabichvili (2000), o acontecimento cria o possível, ato de criação, de modo que o ato cria apenas quando é acontecimento. Ato e acontecimento se dão ao mesmo tempo, criando um mundo de possíveis. O ato como criação inaugura o possível, diz o autor. Porém, a condição para o acontecimento não seria um ato como realização, organizado como projeto, mas um ato sob o fundo de impossibilidade, tendo a ação como potencial, apontando para o devir em ato, diriam Deleuze e Guattari (1997), velocidades e lentidões do corpo. O possível da peça se deu a partir da criação de um corpo intensivo para criar um campo de possível, mas por vezes escorregou para o cansaço. Se é cansaço, o ato como criação não é mais possível, tornando-se mera realização ou recusa. Agir como princípio de processo já não está no horizonte. Vemos, então, uma experiência limite no corpo que se recusa a agir como realização; no corpo que age como realização, repetindo para surgir um uma experiência como potência; e no corpo, ainda, que se apaixona pela ação, de modo a flertar com os deslimites, parando, não mais agindo nem como realização, nem como potencial.

4. CLÍNICA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

4.1 A clínica: um ato estético

Gestar outra vida, outras existências, diz de um flerte com o impossível, com o esgotamento de todo possível e além, para cavar um vazio no próprio modo de fazer, *savoir-faire*, no modo de cuidar. Com certa frequência, o contemporâneo testemunha a produção de subjetividade no limite de sua fisicalidade, ou seja, em seu esgotamento físico e, necessariamente, psíquico. O modo de produzir saúde não deixa de ser atravessado por tal frequência, de modo que o cuidado também acaba por ser precarizado, atravessando os cuidadores ou agenciadores de experiência. O esgotamento como cansaço parece ser um dos métodos presentes no sistema capitalístico que, ao ritmo dos algoritmos, se retorce para extrair do limite do corpo, uma nova potencialidade para transformar em mais valia. Como, então, fazer um antimétodo, um cuidado, que seja um contrafluxo na extração dessas potencialidades? O esgotamento do possível, por sua vez, fala sobre um ato que age em mim como experiência estética, ato estrangeiro, convocando-nos a produzir outra vida quando o corpo não aguenta mais. O cuidado, sendo um gesto clínico, é isso que corre necessariamente em contrafluxo, na medida em que vai se haver sempre com um corpo que resiste ao que não é construído *com* ele, na singularidade da relação.

David Lapoujade (2002) apresenta um corpo no contemporâneo que “não aguenta mais”, um corpo que é medido pelo seu maior ou menor grau de atividade, pelos atos que é capaz - o homem sofre do ato ideal; e do ato mecanizado. A não ser que falemos de um ato como um ocupar-se de si, em um fazer estético da vida, em que o que age em mim é parte de uma obra de existir. O ato clínico, o gesto de ocupar-se de si e dos espaços, é um modo de resistência diante do modo de produção capitalístico de subjetividade. O ato que age em mim como um cuidado me produz como sujeito de minhas escolhas. Não como sujeito empreendedor à mercê das malhas da produção de mais valia, mas como sujeito Vontade da potência. O ato que age em mim como cuidado é um terceiro termo, como multiplicidade, jogo de forças, que age como ato sobre o corpo, de modo a revelar a sua potência.

Como vemos em Nietzsche (2005), falamos de um corpo em que os afetos e o pensamento não se separam, em que o físico e o psíquico compõem o que chamamos de corporeidade, tal corpo aberto que se faz e refaz em efeitos-subjetividades. No contemporâneo, vemos frequentemente, que muitos dos casos que nos chegam à clínica têm como primeira camada, um esgotamento do mundo, cansaço mesmo, de haver-se consigo sem

êxito. O gesto clínico é, nesse caso, uma fenda que vai se abrindo no processo em função de uma narrativa outra, estrangeira àquele corpo, de modo a revelar as suas próprias potencialidades. O corpo no limite contemporâneo, por vezes, convoca-nos a ser sempre eternos controladores da nossa ação, sem possibilidade de fissura géstica no encontro com o outro.

Há sempre um esgotamento em jogo ao conduzirmos uma experiência e nos caberia sempre a pergunta: esgotamento de quê? Para que possamos já não perguntar mais, sobre esgotamento de quem, como cansaço, fadiga, insônia, algo que marca um ultrapassamento do limite do corpo, que delinea uma indisposição para o cuidado. Porém, esse corpo que recebemos na clínica é imediatamente paradoxal, visto que marca uma resistência revolucionária que. Se resiste ao cuidado, traz consigo também, o ocupar-se de si como último nível do corpo.

No teatro, as prática poderiam ter vários efeitos, desde a liberação do ato, até processo traumático, pois a intensidade que nos encontramos com a personagem, nos convoca a trabalhar com certas memórias sensíveis, sempre inacabadas e fragmentárias, de nossas experiências. Os métodos na arte são modos estabelecidos para conduzir experiências com o objetivo de alcançar certo nível do corpo, em variados limites, nos processos de alteridade. O fazer artístico, assim como a clínica, trata de uma condução da experiência em direção a processos que têm como condição a liberação do ato, a quebra de sentidos fixos em função de uma linguagem outra. É nesse sentido que faz-se necessário a inseparabilidade entre cuidado e método. Quando se trata propriamente de um processo clínico, o cuidado é o próprio método. De modo que, em qualquer condução de experiência, o processo antecede o método, abrindo-se a uma variação dele a partir do corpo em questão. Se o corpo afirma sempre os seus níveis, é a partir dele que seria possível dar porosidade e delicadeza às metodologias.

Há, no gesto paradoxal da clínica, na qual se afirmam múltiplas possibilidades entre isso e aquilo, um mergulho no vazio, sem garantias, que é proporcional à demanda de contorno, pois o ato que se libera é algo da relação de confiança frente ao que está por vir. Relação, essa, que não exclui o fato de que o cuidado cuida de quem cuida. Enquanto clínicos, como quem conduz uma experiência e somos conduzidos por ela, não estamos ilesos aos processos subjetivantes que podem extenuar a própria possibilidade de cuidado ou de condução de uma experiência estética. O clínico cuida e o artista também, desde que

trabalhemos com processos de singularização, ou seja, desde que olhemos para a variação dos níveis do corpo, e seu último nível como o que resiste nele, para criar outros possíveis.

Ambos, o artista e o clínico, a princípio, manejam certa experiência oferecendo o corpo para habitar uma variação, minoração. Em radicalidade, só há clínica e experiência de arte se houver abertura e manejo para processualidades que possibilitem a variação como ponto de mutação, ponto menor, na continuidade do trajeto. E nesse, caso, necessariamente, o agenciamento como materialização das forças do devir em ato (DELEUZE E GUATTARI, 1997).

Em Beckett, segundo Lapoujade (2002), para as personagens é difícil andar, arrastar e, ainda, permanecer sentado. Em uma cartografia do movimento, tudo se passa como se o corpo não pudesse mais agir, responder ao ato da forma, sem agente que possa controlá-lo. O corpo geme e grita, pois não poder erguer-se de sua condição de ser corpo. Perguntar o que pode um corpo parece uma pergunta deslocada a princípio, diz o autor, se consideramos que o corpo, em seu último nível, grita a constância de um limite, ou seja, o corpo grita o limite do possível, quando tentamos organizá-lo, fazê-lo ativo. E se esse corpo não aguenta mais o que o chega como adestramento e disciplina, é desde sempre que ele não aguenta.

É nesse sentido que o ato clínico se faz em direção a algo eminentemente paradoxal: o corpo que nos chega como sofrimento, como diz o autor, sofre nada mais que ferimentos, excitações, que afetam no mais fundo de nós, ao passo que aumenta o nosso grau de potência. Acrescentamos então, que a delicadeza com o sofrimento seria um eterno recriar-se no modo de cuidar, visto que opondo-nos ao sofrimento, como clínico que também resiste a acolher, opõe-se simultaneamente ao que lhe é estranho e capaz de operar certa amplitude que age potencialmente no processo. Sofrer é a condição primeira do corpo, condição de estar exposto aos afetos, no processo de reconhecimento de uma potência estrangeira como o intolerável outro. Ademais, segundo Lapoujade (2002), o corpo sofre justamente do sujeito da consciência que o age, o organiza e o subjetiva e é nesse sentido que, perguntar como um corpo devém ativo, é considerar essa exposição insuportável, que pode nos fechar em processos de enclausuramento, nos embrutecendo na relação com os mecanismos de adestramento.

O estético como cuidado, aqui ligeiramente menor, trata de operar uma crise a partir do que chamamos de disjunção inclusiva (DELEUZE, 2010), em que tudo e nada é possível

ao mesmo tempo, gritando a potência de um corpo que, paradoxalmente, age sobre a resistência de agir como efeito da disciplina. Cair, bambolear, dançar, então, são atos de resistência. É apenas considerando a resistência do agir no próprio agir como ocupar-se de si, que pode haver um ato clínico. Tal gesto, em função de um *ato sem sujeito*, segundo Lapoujade (2002), que me age, é um cavamento de uma linguagem que compromete toda a existência, torcendo-a e nos convocando a uma operação de cuidado, diante de germen potencial, ali onde a crise se confunde com a criação.

A clínica só pode sustentar-se na afirmação da crise como condição de criação (PELBART, 2017). Acessar uma experiência na qual “não há mais como”, em que o corpo não aguenta mais, é o caminho para o manejo da pura intensidade, de uma experiência de arrasamento, uma *imagem intensiva*, que dá testemunho de um vazio produtor de outras vidas. Há na resistência desse corpo, um esforço vital que pode, a partir do contorno, sustentar o afundamento. É no momento mesmo em que tudo parece perder o sentido, que podemos dançar novos corpos. O processo clínico é a operação estética de cavar em nós essa experiência de vir a ser minoritário e eminentemente político, ao convocar o sujeito do ato, choroso em suas linhas rígidas, a ser sujeito de um *ato outro*, em uma experiência com o vazio. O esgotamento, desse modo, não é um mero cansaço, mas desgarramento, desaderência, despregamento, esvaziamento.

A experiência de crise coloca em questão a vida do sujeito, até então. Quando as cadeias causais rompem a relação com o mundo, o sujeito se afunda e tudo parece obsoleto, sem cor e sem sentido, sem abertura para o apaixonamento pelas coisas ao redor, para criação de si. O esgotado é esse sujeito que se vê em abolição junto com a abolição do mundo: a língua desaparece, o sentido se esvazia e a combinação e recombinação de variáveis já não servem mais. A crise, como uma experiência em que nada e tudo é possível ao mesmo tempo, como diz Pelbart (2017), sendo a emergência da intensidade pura, é a possibilidade de acolhimento do vazio. O acompanhamento da experiência, como cartografia de um germen potencial, desse modo, é sempre um trabalho com uma imagem sempre em dispersão, de um pensamento, uma subjetividade que se processa a partir da disjunção inclusiva entre o ver, o falar, e o agir, testemunhando-os como forças em jogo e os gestos paradoxais.

O esgotamento dos sentidos, ainda, afirmando um limite na relação com o espaço e a linguagem, é a própria possibilidade de *ação como método*, sendo ele o próprio cuidado ao afirmar uma força vital incontornável no agir. Como saco de esporos, solta as singularidades

que tinha encerradas: entre a experiência de dissolução e a busca do informulado, pode se fazer outra vida. A imagem pura, em ascensão e queda, potencializa as virtualidades, instaurando o vazio para redesenhar o real, a experiência de crise, fazendo do nada uma experiência estética.

Encontramos na arte um intercessor importante para pensarmos a dimensão estética da clínica, visto que a experiência artística, seja no encontro com uma obra de arte ou no *savoir-faire* cotidiano do artista, há certa experiência de dissolução que se abre aos processos de alteridade, acontecimento e produção de outras subjetividades. A experiência estética, como dissolução, é o próprio vir a ser. A dimensão estética da clínica se faz a partir d'isso que está sempre se tornando outro como efeito de composição, devir em ato.

A potência da arte, assim, está em revirar a linguagem, em uma insistência que quer tocar o infinito. A fórmula de Bartleby, o vazio do Esgotado de Beckett e a minoração de Carmelo Bene convocam a clínica à afirmação da criação de um ato que possa flertar com a estranheza pela qual somos visitados, de modo a gestarmos um ato também estranho como intervenção.

O processo clínico e acompanhamento de experiências que visam um modo mais inventivo convocam um agir que se desloca, percorrendo a crise, para se aliar à reinvenção de si. Se há um corpo que não aguenta mais na contemporaneidade e reclama de cansaço, é com o *excesso como intensidade*, que podemos desenhar outras composições não mortificantes, em que o corpo no limite possa se haver consigo. Desse modo, haveríamos de perguntar, quê experiência-limite está em jogo e pensar outros limites, outros hábitos, outras composições, narrativas, que possam se afirmar como um estranho que nos chega.

Se Beckett nos convida a um *ato Impossível*, travestido de vazio, sustentamos a pergunta: que método para cavar buracos na linguagem e fazer passar gestos outros? Que método, senão a própria variação do método a partir da singularidade do corpo no encontro? Fazer um cuidado transversal é encontrar-se com o modo de fazer a partir de um *ethos*, intervindo e deixando-se intervir pelo movimento mesmo da criação, encontrando na arte, um encontro inseparável.

4.2 Bartleby e o negativo

Bartleby é um estranho copista no conto *Bartleby, o escrivão*, de Melville (2017). Não sabemos quem ele é e nem de onde vem e no decorrer do conto, ele se torna cada vez mais esquisito. A história é contada por um advogado, que contrata o pequeno homem para a função de copista no Tribunal de Chancelaria no Estado de Nova York. De uma aparência muito pobre, o homem franzino vem a ser o quarto dos quatro copistas do escritório. Temos Turkey, o mais enérgico e que realiza uma grande quantidade de trabalho, embora estabonado; Nippers, que é de um descontentamento crônico, mas também bastante útil; e Ginger Nut, aprendiz de copista. Tudo funciona bem, apesar das diferenças, até que chega Bartleby, que excede o limite de um tolerável.

O rapaz, assim que chega, é alocado atrás de um biombo, fora do campo de visão, mas o suficiente para ser ouvido. Certo dia, assim como os outros, o advogado o chama para checar alguns documentos, no que ele responde com a seguinte frase: eu prefiro não (MELVILLE, 2017). Sem entender e com o raciocínio abalado, o chefe torna, posteriormente, a pedi-lo outra tarefa. Mas, Bartleby repete novamente: prefiro não fazer. Claramente o chefe fica desconcertado, pois Bartleby foi justamente contratado para copiar e checar os documentos. Porém, há algo na relação com aquele pequeno homenzinho, que o desarmava de um modo maravilhoso, de modo que ele volta a interrogar o contratado múltiplas vezes, explicando e justificando o seu pedido, ao passo que Bartleby nega irredutivelmente. Passa, então, a observar minuciosamente o comportamento do funcionário, chegando a irritar-se diante da resistência passiva de Bartleby, enquanto mergulha em mil justificativas e alusões para acender alguma fagulha de afeto no pequeno homem, para que ele pudesse responder. Enquanto o advogado se afoga em angústias, Bartleby nega-se tranquilo e deliberadamente a agir.

Apesar de tudo, algo ligava o advogado àquela figura estranha. Embora sonhasse acordado, Bartleby sempre estava lá, produzindo incessantemente. Era honesto, o primeiro a chegar e o último a sair e os documentos mais preciosos estavam em suas mãos. Essa situação leva o advogado a adotar condições peculiares diante das estranhezas de Bartleby. Olhava para aquele ser e sentia vazio, solidão, desalento, que com o tempo foi se tornando primeiramente prudência, depois medo, piedade e repulsa, pois o sofrimento de Bartleby, ele não podia alcançar. Bartleby, agora, variava suas negativas incessantemente: prefiro não dizer, prefiro não contar, prefiro não responder, prefiro não, eu preferiria não, por fim, já não dono do ato.

Bartleby, antes de tudo, é um conto de amor. Amor em ato, insistência, diante do que não se pode entender. O advogado não era capaz de dizer se os olhos de Bartleby haviam melhorado ou não. Ele achava que sim, aparentemente. Ele insiste na relação com o escrivão, ainda que tal ato pudesse não ser resolutivo. Ele insiste em se haver com algo que de antemão parece estar alheio a qualquer possibilidade de entendimento. Há, de certo modo, uma experiência de alteridade entre os dois, na insistência em criar modos de estar com a estranheza. A imagem de Bartleby toca-nos de apaixonamento, a partir dos olhos do advogado, que se compadece dele diante das ocorrências. Ao acompanharmos o conto, padecemos desse incompreensível entre eles, de uma relação descompassada e mútua. Um incompreensível que revira a língua de todos ali, fazendo-os, sem perceber, usar o verbo preferir: ele definitivamente precisava livrar-se de um homem que já havia em certo grau virado as línguas e quem sabe as cabeças de seus funcionários e também a dele.

De um modo curioso, esse conto é sobre o Bartleby, porém não iremos encontrá-lo. Sem identidade, sem história, ele será um acontecimento na vida do advogado, que no encontro com ele, vive um intenso desconcerto. Se o advogado diz que, a partir de Bartleby nada é passível de confirmação, é porque o que ocorre no conto tem como condição certa ausência do próprio Bartleby, pois não podemos conhecê-lo e justamente por isso, não logramos uma ideia prévia sobre ele e sobre o futuro. Ainda que, em uma operação de minoração, extraíssemos a fala do advogado, deixando aparecer apenas a de Bartleby, teríamos nada mais que o vazio, pois nada mais sabemos dele, além de sua negação. O que haveria de se conhecer, afinal, sobre Bartleby, se diante dele nos deparamos com o silêncio estridente de um vazio? O encontro com Bartleby é o próprio encontro com a estranheza que atravessa a comunicação entre as duas personagens e com o nada que constitui toda linguagem.

O conto, como um convite a uma experiência estética como extração dos discursos, portanto minoração, se dá em vários planos. No encontro com ele, vemos que certa fala do advogado é de *não aguentar mais* a insolência de Bartleby, do que resiste como incompreensível, quando paradoxalmente insiste, sustenta e se revira, ao buscar um modo de se comunicar com ele. Algo disparatado está acontecendo: Bartleby cria uma vida para si ao negar tudo e vai se arranjando: inventa algo para ele em suas ações diárias. Bartleby, agora, passeia como um naufrago no meio do Atlântico. A negativa do escrivão coloca tudo para girar, inclusive a paranoia, que preenche a ausência de entendimento do advogado. Para tanto,

Bartleby nega, e desse modo recusa-se a agir, a fazer qualquer coisa que o outro lhe convoque como ordem, esgotando qualquer possibilidade de ação sobre ele.

A negação incessante de Bartleby em não agir é a afirmação radical que nada podemos sobre ele e diante do inominável, vazio da linguagem. Quando ele nega, passa a não agir, de modo que seu ato é o não agir. É um ato no inverso do inverso, pois ele age ao não agir. Tal imobilidade de Bartleby resiste à obediência, de modo que a passividade, o silêncio e a inação configuram um ato outro. Ele preferia não fazer qualquer mudança. E, no entanto, se hipoteticamente, aplicássemos uma força física sobre seu corpo, arrastando – o para se mover, ele não faria resistência: não ofereceu a menor resistência, mas aquiesceu silenciosamente em seu modo pálido e imóvel (MELVILLE, 2017). Entre a sua negativa como um ato de não submissão e a negativa como imobilidade e passividade ao ser agido, defrontamo-nos com o vazio: *o não é nada mais que um centro vazio*, em que não há nem recusa, nem submissão, mas uma coisa outra.

É sobre esse curioso ponto, que nos agiria como o efeito-Bartleby, fazendo variar a linguagem, que Deleuze irá falar do impossível, *vazio*. Bartleby figura-nos como a queda de qualquer sentido, pois ao soltar a famigerada fórmula, cria sentidos outros que não param de girar em torno dessa nova estrutura de linguagem. Diante dele, vemos-nos em *looping*, em uma necessidade de acessarmos a sua vida, sua história, dando de cara com um vazio que é afirmação da vida.

Bartleby é uma renúncia a qualquer sentido dado de antemão. Construir sentido é mergulhar na dimensão infinita das palavras. Quanto mais você cria, mais o vazio se expande. Bartleby esgota a possibilidade de escrever, como copista, para não escrever, e esgota o dizer a partir de uma simples fórmula. Em tal experiência de dizer, em que as palavras não representam coisas, em uma dimensão fugidia e inexpressa, que só pode se dar sob o auspício do silêncio, há algo de incontornável e vital. A experiência Bartleby trata de algo só pode agir a partir da condição de sua impossibilidade, como pulsão negativa, atração pelo nada, fazendo o entorno girar na ausência de entendimento.

Bartleby é a personagem que pronunciou a fórmula que enlouquece o mundo, diz Deleuze (1997). A fórmula seria *I would prefer not to* – eu preferiria não. Consiste em uma frase agramatical que, em seu término abrupto *not to*, carrega em si uma espécie de função-limite. Pronunciada de modo suave por Bartleby, forma um bloco inarticulado em um sopro

único. Tal operação aproxima-se da obra do poeta americano Cummings com a expressão *He danced his did*, como se dissessemos “dançou seu pôs” ao invés de “pôs-se a dançar”, diz ele. É como dizer, acrescentamos então, “ele dançou o seu agir” e, portanto, ele “dançou o seu ato”. Bartleby põe para dançar o próprio verbo, ele dança o seu preferir, ou melhor, “ele põe o seu preferir para dançar”. Poderíamos supor, ainda, uma série de varáveis gramaticais ordinárias, segundo Nicolas Ruwer, cuja forma seria como que o limite, acrescenta Deleuze (1997). *He danced his did*, então, seria o limite das expressões *He did his dance*, *He danced his dance*, *He danced what He did*. Tratar-se ia nesse caso, então, de uma construção-sopro, um limite ou um tensor que sempre põe em jogo um novo campo de possíveis com a palavra, com o corpo, com o agir. Bartleby solta uma fórmula tão estranha, de modo que faz do próprio agir uma anomalia. Na incessante repetição da fórmula, portanto repetição da ação, sente-se a surda presença insólita que continua a obsedar a língua de Bartleby. Ela germina e prolifera: a cada ocorrência é um estupor em torno do pequeno homem magro, como se tivéssemos ouvido o Indizível, o Irrebatível, o impossível. Em seu silêncio, é como se tivesse esgotado tudo o que pudesse ser dito e, desse modo, esgotado a linguagem e a ação.

A fórmula opera por arras(t)amento: ao mesmo tempo que nos arrasta, em contágio, para o encontro com Bartleby, nos arrasa ao não encontrarmos absolutamente nada. Bartleby torce a língua dos outros, em uma experiência de contágio, tornando-se termos na própria fala dos escreventes e do advogado, enquanto sua fórmula retorna para ele como algo anômalo. É nesse sentido que, tendo um efeito sobre o próprio Bartleby, desde que prefere não, ele tampouco pode continuar copiando, fazendo o seu trabalho: a sua fala produz algo que o retorna como ausência de um agir como um ato outro. A fórmula-bloco, curiosamente, tem por efeito não só recusar o que ele prefere não fazer, mas tornar impossível o que ele fazia e o que supostamente ainda preferia fazer. Tal estrutura outra criada por Bartleby, recusando qualquer ato que não seja o de negar, já engoliu o ato de copiar que ela precisa recusar: Bartleby cria um *sujeito outro do ato*, que já não é mais ele. Algo age nele e que age o ato. A fórmula é arrasadora e cria outro sujeito porque elimina o preferível assim como qualquer não-preferido, abolindo o termo sobre o qual o verbo incide, o objeto, mas também o que parecia preservar o que torna possível o ato. Bartleby, em seu pequeno ritornelo, abole qualquer possível e faz dançar o verbo e a ação.

A fórmula cava uma zona de indiscernibilidade, de indeterminação, diz Deleuze (1997), que não para de crescer entre algumas atividades não preferidas e um preferível,

aumentando cada vez mais o seu grau de estranheza. A referência é abolida e *copiar*, verbo de ação que caracteriza a sua função, caracterizando-o como copista, dá lugar ao crescimento de um nada de vontade: ele não mais copia, ele permanece, agora, imóvel. Em uma zona de indeterminação, ele abole qualquer traço que o identifica, de algum modo. Ele prefere nada a algo, sobrevivendo volteado num suspense que mantém todo mundo à distância. Trata-se de uma língua estrangeira que abole o possível, como um sopro psicótico na própria linguagem, que vai além da negação e põe a língua *standard* à deriva, diz Deleuze (1997). O efeito é o de arrastamento, fazendo a fuga dela mesma, impelindo-a para o seu próprio limite, tendo como efeito o silêncio. É um limite que embaralha as palavras, ao passo que corre com elas, em flerte, tendo sempre o mesmo efeito: cavar na língua uma espécie de língua estrangeira, para confrontá-la com o silêncio, fazê-la cair no silêncio. A linguagem se distribui de modo a designar coisas, estado de coisas e ações, em um conjunto de convenções implícitas e objetivas. Ao falar, eu realizo atos que asseguram uma relação com o interlocutor. Emito, em suma, atos de fala (*speech act*), arrasando o duplo sistema de referências: os atos, que são auto-referenciais como *eu ordeno-lhe*, e as proposições constatativas que depreendem dele.

A lógica da preferência mina os pressupostos da linguagem e o advogado não consegue alcançar qualquer sentido diante da repetida fórmula de Bartleby: este desarticula toda a fala, fazendo dele mesmo um puro excluído. De outro modo, a fórmula desconecta as palavras e as coisas, palavras e ações, os atos e as palavras, tendo a palavra como corte da linguagem sem qualquer referência. Bartleby, como um ponto vazio, aparece e desaparece simultaneamente, sem referência a si mesmo ou a outra coisa. Bartleby “é liso demais para que nele possa pendurar uma particularidade qualquer.” (DELEUZE, 1997, p. 86). Sem passado, nem futuro, é instantâneo. Tratar-se-ia então, de um devir, fulgurância. Vemos depois, Bartleby imóvel, impávido, deixando de copiar. Ele não fazia mais cópias. Finalmente, em resposta aos pedidos do advogado, informou-o de que desistira permanentemente de fazer cópias (MELVILLE, 2017). Será o pássaro noturno, que não suporta ser olhado (DELEUZE, 1997). Porém, ao ser exposto à vista, quebra-se o pacto e surge a fórmula como efeito. Exposto à vista, ele extrai o traço de expressão, que retorna para ele como imobilidade e prolifera, fazendo fugir a linguagem e aumentando a zona de indeterminação.

Nessa experiência de Bartleby, na qual nos pegamos arrastados e arrasados diante de um intocável, indizível, vislumbramos no vazio, ponto fulgurante de ausência e presença de

um sujeito sempre no esforço, ainda, de tomar forma, apropriar da imagem e adaptá-la a si mesmo, diz Deleuze (1997). A cada vez que algo se produz, um traço turva a imagem, impedindo que a forma “pegue”, ao passo que lança o sujeito à deriva. O sujeito perde a sua textura, referências, em favor de um *patchwork*, colcha de retalhos que prolifera ao infinito, desprovida de centro, de avesso e direito, informe. São nada mais que traços de expressão que escapam à forma, já não havendo mais sujeito que se eleve a ela. Em uma zona de indiferenciação entre sujeito e imagem, trata-se de um deslizamento, vizinhança extrema, contiguidade absoluta, algo próximo de uma aliança contranatureza, de “zona hiperbórea”, do Traço, Zona e Função (DELEUZE, 1997, p. 90). De outro modo, há um sujeito que surge nessa experiência que fulgura o ato, a partir do vazio, no nada, onde todo o possível como compreensão e entendimento foi abolido. É sempre coisa outra que se vislumbra diante do vir a ser da imagem. Bartleby faz do Nada, justamente o objeto de sua vontade, escolhendo pelo duplo indiscernível em uma espécie de amor.

Em suma, *I prefer not to* é a fórmula do vazio. De um vazio que não se explica e nem quer se explicar, como a vida, que se lança todo o tempo sob zonas obscuras, indiscerníveis, desafiando qualquer esclarecimento. Bartleby é uma personagem que se dá longe das vias da razão, suspensa no Nada e sobrevive do vazio. Lançando flamejantes dardos-traços de expressão, manifesta a teimosia de um pensamento sem imagem, de uma questão sem resposta, de uma lógica extrema e sem racionalidade. Insondável, arrastando-nos a algo de inexprimível, semelhante à personagem de Inominável, de Beckett, revela o próprio vazio, como se lá fosse o começo das coisas: imóveis, são trajetos fulgurantes, rápidos demais para que o olho possa seguir. Trata-se de um processo estacionário de velocidade infinita, que compõe um ritmo, com paradas que cadenciam o movimento, caracterizando uma experiência que é estética: é o arrastamento a um devir ilimitado, traçando a zona de indiscernibilidade, em intensidades ardentes que percorrem em todos os sentidos (DELEUZE, 1997).

Tais combinatórias incessantes cavam uma zona de indiscernibilidade, uma língua estrangeira, que nos interessa enquanto alteridade. Bartleby em sua repetição produz um vazio, desconectando palavras, coisas e ações, fazendo surgir um ato estrangeiro. É uma operação que cava buracos na linguagem e revela o próprio vazio em traço de expressão, dando-nos a possibilidade de pensar o que Deleuze irá chamar de minoração. Dizemos, então, que Bartleby é um descompasso do sujeito com a língua, e o agir em função de um ato outro como possível.

4.3 Carmelo Bene e o ponto de queda: minorar requer cuidar

Um gesto corta inesperadamente o espaço em um intervalo de tempo. Em uma experiência de dissolução entre eu e a personagem, em uma entrega plena, eu ajo. Mas, não foi qualquer ato. Minutos depois, *a posteriori* perguntamos: quê gesto foi esse em cena, que parece não me pertencer, em que o corpo saltou? Como posso dizer que sou eu e continuo a mesma, se não fui agente, nem controlei o que nasceu como impulso e fez ato em mim?

O ato como acontecimento, raro porém analisador de uma prática potente, surge como indiscernibilidade entre ator e personagem e em um pacto singular com a realidade. Na experiência estética há uma espécie de acordo com o mundo que possibilita um regime de afetabilidade capaz de agir em mim como processualidade estética, permitindo que eu encontre um estranho em mim mesmo. O processo criativo no teatro, tendo como mira um corpo virado em cena, como corpo subjétil (FERRACINI, 2010), é o cultivo de um solo possível de agenciar modos de fazer estrangeiros. Uma metodologia teatral só tem a potência de fazer buracos, cavar algo inesperado, desde que possa colocar-nos em processo de variação contínua da ação; do processo; da nossa relação com os objetos e a construção cênica; em função sempre de pequenos monstros, dos atos *disformes* (LAPOUJADE, 2015), ainda que sejam plásticos. O artista é esse que se lança no espaço-tempo, arriscando-se em matérias vazias, cavando buracos no corpo em função de uma linguagem outra. Tal vazio é matéria prima para o ator e também para o analista, ao mergulhar em matérias vazias, no estranhamento contínuo do mundo. O exercício de criar uma personagem nada mais é que um trabalho ativo com a memória acessada, agora, a partir do vazio.

No teatro, há sempre certa coletividade à disposição de outro que intervém na montagem. A composição é sempre um exercício de *poiesis*, se dando a partir de um que vê o processo de fora, função comumente atribuída ao diretor, mas que circula em toda a construção da peça. Esse que olha, que constrói uma leitura cênica a partir de um texto teatral ou da literatura, também dirige os movimentos dos atores e por vezes experimenta a direção de práticas intensivas de corpo. Isso, porque o processo deve acessar um trabalho cênico em que as personagens deixem de ser absolutamente organizadas: o texto teatral é algo que precisa ser digerido, mastigado, até as palavras virarem outra coisa, parte do nosso corpo, como impulsos orgânicos, segundo Grotowski (1992), para tornarem-se, diríamos então, palavras-corpo, palavras-sopro, conectadas à potência do agir. Para tanto, é comum que se esteja sempre experimentando métodos de acessar esses corpos, de modo a fazer um uso estético na cena.

Carbello Bene, diretor italiano, reinventa o seu modo de fazer teatro a partir de Shakespeare, diz Deleuze (2010). Ele propõe a minoração do processo criativo para o acesso a uma via criativa mais potente. Se em *Bartleby* vemos que a fórmula, como uma fórmula-método, é repetida de modo a revirar a linguagem, criando um vazio de sentido, Carmelo Bene, nessa mesma direção, propõe um modo de produzir vazio a partir da extração de uma parte da peça, processo que ele chamará de minoração, ação de retirar da variável maior, a menor. Então, ele experimenta retirar o principado da peça *Ricardo III*, por exemplo, deixando as cenas se resolverem entre Ricardo e as mulheres, elementos que ele considera como variáveis menores. Segundo ele, a partir dessa operação é possível fazer girar a totalidade do processo. A operação de minoração tem o efeito da fórmula de *Bartleby* ao cavar uma experiência de vazio.

Ricardo III é uma figura estranha, assim como *Bartleby*. Disforme, inacabado, lançado antes do tempo, como define o próprio Shakespeare (2008). A peça é rica em imagens, como podemos ver também no conto de Melville (2017). Além de outros caminhos, o trabalho no teatro pode ser experimentado a partir de um encontro intensivo com imagens, em um exercício ativo e espontâneo de memórias que se efetivam enquanto lembrança acessada como motor de intensidade na ação. Porém, tratar-se de imagens em sua intensidade e fulgurância.

Na peça de Shakespeare, *Ricardo III* é responsável por muitas mortes, no objetivo de alcançar o trono. Temos, durante a narrativa, duas situações sobre as mulheres e os cidadãos que nos é interessante enquanto minoração. A entrada do grupo de mulheres em revolução contra Ricardo e as pequenas entradas dos cidadãos passam ausentes quase toda a peça. A entrada das mulheres é uma ruptura no fluxo, pois até então, ninguém havia se rebelado contra os assassinatos cometidos pelo rei. O modo como elas chegam, reclamando a morte de seus filhos e netos, colocam para o rei um limite, para o qual ele tem que responder. Essa entrada movimentada a narrativa e logo chama-nos a acompanhar a dinamicidade da cena, absolutamente ritmada, pulsante. Os cidadãos, por sua vez, na primeira entrada, indicam o tempo, a história, aparecendo como uma ruptura reflexiva durante a narrativa. Já na segunda, eles estão mudos, se calam, tornam-se silêncio, causando desespero no principado, fazendo girar novamente a narrativa.

Carmelo, ao retirar o principado e deixar apenas o grupo de mulheres e cidadãos, destacando-os na narrativa dada na peça, coloca para variar os elementos restantes. Outras

relações entre as personagens e atores são possíveis a partir da nova proposta. Segundo Deleuze (2010), nesse novo agenciamento, Ricardo III e as mulheres começam a travar entre si, outras relações de guerra, reintroduzindo e reinventando a própria máquina de guerra. Bene, segundo ele, subtrai o poder do próprio teatro para direcioná-lo a uma linha de variação contínua ao minorar Shakespeare. A extração faz com que, na linha do texto e na construção de uma personagem, o artista, ator e diretor tenham que dar conta dessa diferença extraída, variando como sujeitos, sendo a personagem, efeito de variações contínuas. O ator-personagem, numa unidade com o conjunto cênico, cores, luzes, gestos, palavras, tornar-se-ia um operador em função da criação de um monstro, algo estrangeiro a ele, para liberar uma nova potencialidade de teatro como força não representativa, sempre em desequilíbrio.

No processo de minoração, na medida em que se é produtor de novas virtualidades, há um esforço em ativar nos corpos que atuam, a capacidade mesmo de minorar, de se abrir para os pequenos acontecimentos na contração das relações em jogo. Subtrai-se um termo do processo para que o corpo, em variação contínua, encontre pontos de queda (DELEUZE, 2010). É um movimento paradoxal, na medida em que afirma, na *presença de uma ausência*, as múltiplas possibilidades entre isso e aquilo. O vazio é presença, vibração, material. É nesse ponto de heciedade que o devir revolucionário parece nos tomar de chegadas, segundo Deleuze (2010). Pois é nele que há o turbilhão, o excesso, onde todos os tempos se comunicam. O minoritário é esse intempestivo que surge na maior velocidade e ponto de queda no uso menor da língua. É a partir do *ponto menor*, também chamaremos assim, que podemos liberar uma força ativa como propriedade criativa do ponto. Bene faz gaguejar o método justamente para fazer escapar a ação como alteridade, subtraindo o que se coloca como elemento de poder na língua e no próprio gesto como elemento maior. Retira a estrutura subtraindo as constantes, elementos estáveis e estabilizados, para testemunhar a variação. Retira-se a dicção e até a ação, se necessário, para que a experiência em ato possa surgir sob uma nova luz, carregando consigo um *ponto de distorção*.

De outro modo, seria por a língua, a palavra, os gestos simples e as ações em um *continnum*, superpondo ou transpondo as vozes no espaço-temporal da variação. A minoração é uma operatória de efeito muito estranho: equivale a ser estrangeiro e a gaguejar a própria linguagem, talhando nela o uso menor. A variação afeta de dentro a língua a significação, a sintaxe e os fonemas. Ao subtrair, eu faço um enunciado passar, como soma das variações, no mais curto espaço de tempo, por todas as variáveis que pode afetá-lo, afirma Deleuze (2010).

O estranho é isso que fala em mim enquanto eu falo, enquanto eu ajo, como intensivo. Em outras palavras, a proposta de Bene é fazer método para gaguejar (DELEUZE, 2010) e, acrescentaríamos, fazer gaguejar o método: paixões, atitudes e ações são postas em movimento entre variáveis internas e externas a partir da singularidade das relações em jogo, para que a língua escape do sistema e a ação escape da dominação que a organiza. O ator, em seu gesto e variação, não para de abandonar o seu próprio nível, sua altura, por uma queda, subida ou escorregão. O que ele faz é manter o gesto em perpétuo desequilíbrio positivo: a roupa, como algo em relação, que é tirada é recolocada entra em variação contínua junto com o gesto. A subtração, assim como a combinatória de Bartleby, é capaz de produzir acontecimentos, na medida em que põe em jogo a própria relação de forças revelada entre os corpos, desde o ator, até o objeto do cenário.

No impedimento continuado, os gestos e os movimentos são tomados em estado de variação contínua, um em relação aos outros e por si mesmo, dobrando-se, diz Deleuze (2010). Vemos então, que a ação física, assim, engendra o próprio processo de variação, quando o corpo do ator é convocado a repetir a ação de pegar a roupa e recolocar. Está em jogo a sua vontade, que compõe com a variação que é agenciada na cena. Em determinado momento, produz-se ali uma gagueira, um descompasso, um disparate. Imaginemos: a roupa de repente enrosca no braço do ator e ele não consegue vestir o casaco, precisando dar outra rápida solução para a cena. A variação contínua permite que sejam catalisados os *pontos de queda*, abrindo pequenas rachaduras no saber-fazer, sustentando um ato nesse intervalo de tempo.

A minoração potencializa o processo criativo, pois intervém nas relações de velocidade e lentidão dos corpos em cena, e possibilita que os gestos sejam gerados conforme os coeficientes variáveis ao longo da linha de transformação. A forma, sendo ela produção de imagens, é deformada pelas modificações de velocidade, de modo que não passe duas vezes pelo gesto ou pela mesma fala sem obter características diferentes de tempo, diz Deleuze (2010). É como se existissem certas qualidades disformes nos movimentos de distribuição das intensidades entre os diferentes pontos de um sujeito e gestasse nele algo, gestos e ações que ultrapassam a dominação das palavras, atingindo uma percepção direta de ação.

Na operação, a subtração coloca tudo a girar, rodar, circular. Os gestos de Ricardo III não param de deslizar, de mudar de altura, de cair e se reerguer, ao passo que a voz da duquesa vai mudando no encontro com os gestos de Ricardo: a princípio as variações apenas

se cruzam, para depois se encontrarem em uma única continuidade de constituição. Em determinado momento, a sua mão se torna crispada, tão torta quanto a outra, fazendo do seu corpo uma máquina de guerra, diz Deleuze (2010). Constituindo uma deformidade, essa mão em devir é um corpo estrangeiro que afirma a dissolução entre ator e personagem, realidade e ficção a partir da corporeidade que agora está em jogo. Um gesto, então, se levanta como acontecimento em uma vertiginosa queda no espaço. É a mão, poderia ser o braço, uma perna, um olho, uma piscada: é o levante de uma alteridade. Uma subjetividade se processa nesse momento enquanto ponto de queda. Um sujeito está em jogo na mão que crisca e esta mão passa por distintos coeficientes de variação. Em um ritmo de progressão-regressão, em relação de subtrações-construções, fonemas e tonalidades, forma-se uma linha criativa que impregna a ação.

O método de Carmelo, como um modo de fazer minorar, afirma a presença da variação como elemento mais ativo no processo criativo. Minorar o fazer teatral é desinstitucionalizar o próprio acesso codificado à experiência, fazendo com que a representação dos conflitos torne-se sub-representativo, performatização de uma linguagem que se esgota em si mesma. Em suma, a operação é fazer tudo girar, em uma relação de esgotamento de sentidos, para que possamos alcançar um ponto minoritário. Esse modo de intervir, colocando a queixa conflituosa e a representação do mundo em movimento, desveste os sujeitos de enrijecimentos diante dos problemas, dando como horizonte sempre uma resolução outra, temporária. A variação contínua é essa amplitude que não para de extrapolar, por excesso ou falta, o limiar representativo do padrão majoritário. Eu subtraio, instaurou um vazio e faço tudo variar: a personagem, o ator, a peça, a clínica.

O gesto que emerge na operação de minoração é estético, enquanto experiência de arte, ético, posto que sempre no entre-dois, e político, pois afirma o corpo da carne e dos impulsos. O corpo dos afetos, como extração de um padrão majoritário como um clichê, como podemos ver em Zourabichvili (2000), é aquele gesto que acede à construção de um involuntário no jogo com o outro, e é político, posto que se trate de composição. O bloco de mulheres, assim como os outros blocos de outras personagens, na variação, é convocado a sustentar um ato, que é o de enfrentamento à construção maior da política. As antigas formas se tornam obsoletas para dar passagem ao revolucionário como corpo de revolta ao que está dominado, estabelecido, estratificado como modo de viver.

No contemporâneo, estamos sendo convocados a nos haver diretamente com as nuances da minoração na clínica, na medida em que esta deve dar contorno ao que surge como questões de nossa época, que por ventura, não deixam de atualizar problemas já reconhecidos em outros momentos da história, ainda que em sua diferença. O minoritário, hoje, trava guerra contra o racismo, o machismo a homofobia e a violência contra a mulher, demandando-nos um cuidado que possa repensar o próprio modo molar de fazer clínica. Os processos existenciais, sejam eles no caso da psicose ou histeria, confundem-se com o próprio nó da questão do sujeito, de modo que precisamos cuidar do próprio processo minoritário para acessarmos o movimento em sua aberrância (LAPOUJADE, 2015). Além do nó, como processo existencial em curso, pede-se um nó(s) no campo da psicologia, que só pode ser a construção de uma clínica que acolhe o sujeito como acontecimentos políticos.

Isso, porque o corpo encarna o que ocorre no encontro com os outros corpos. Cada vez que me levanto, todo dia, sou imediatamente tomado, misturado, absolvido pelos recursos do meu corpo que adentra o mundo, incorporando o seu espaço, direções, resistências e aberturas (NANCY, 2015). O corpo é uma mancha que permite a disposição de distintas perspectivas, próximas ou distantes, não-espaço, que se enleva e projeta, engajando e misturando com o mundo, de modo que o ponto vazio é a própria condição do corpo que, dado à sua exterioridade, é político por excelência.

Quando eu opero em exterioridade e variação, crio também operadores, meios de descodificar a linguagem, a queixa, deixando sempre um fio solto, potencializador de sentido múltiplos. É uma operação interventiva que age na fronteira entre o instituído e os gestos, extraídos como linha de fuga. Estranhar, desplanificar, desrepresentar, arrancar a narrativa de dentro da história para colocá-la nessa fronteira. É assim que a clínica se encontra com a arte. Ela é estética e menor quando opera um devir em que cada um constrói uma variação em torno da unidade de medida despótica e escapa do sistema de poder que fazia dele uma maioria. Isso se dá apenas quando a escuta possibilita saltar para fora as linhas de transformação, assumindo outra forma ou se reconvertendo em outro salto, fazendo o processo apontar uma seta para uma luz crua, intensidade em imagens a se dissipar em potencialidade amorosa.

A ação em sua repetição está sempre se diferenciando, pois na minoração como produção de gestos em intervalos de tempo, algo sempre falta para completar uma significação. O ato, assim, pode sustentar-se no vazio ao não completar o sentido e, a cada vez

que se repete, faz surgir algo que não é o mesmo. Na frequência das repetições, uma virtualidade, como a mão que crispa e torna-se outra surge, não apenas como possibilidade, mas como um gesto que mergulhou numa outra linguagem, traço de expressão, que já não podemos ver no campo do possível como mera realização.

Assim como a negativa de Bartleby, a subtração de Carmelo faz esgotar a linguagem na experiência de arrastamento, cavando uma língua no flerte com o seu limite. Como traços de expressão, o ato vem a performar o próprio vazio ao devir em ato como experiência de *hecceidade* (DELEUZE E GUATARRI, 1997), sobrevivendo dele por em minoração. Trata-se do processo de escavação de pontos de queda na variação contínua da linguagem em função da produção de virtualidades, acontecimentos. As qualidades disformes dos gestos atingem um ponto na variação, alcançando a *percepção direta de ação*. Em uma experiência em que tudo e nada é possível ao mesmo tempo, restando apenas o vazio, o possível foi abolido em esgotamento. Nesse caso, se não há mais possível, passa a existir o impossível, o seja, outra experiência que já não é uma ação como realização, mas ação como potência (ZOURABICHVILLI, 2000).

Há um corpo sempre se ressignificando na experiência de minoração, em que a criação não é meramente epifania e nem sucessão de etapas, mas um processo, que não está alheio à feitura de si. Ocupar-se de si é beirar o acontecimento, diz Levinas (1998), é manejar com a dimensão material dos processos, que não é sem o outro, posto que o acontecimento só nos chegaria a partir dele. O processo, por sua vez, vem a variar o método ao descolar-se dele no fazer singular do trabalho. Não há uma metodologia neutra diante da realidade e a inventividade, pois o corpo está sempre ultrapassando o método, escapando dele ao afirmar os seus níveis e a sua resistência.

O ponto de queda na dissipação da imagem aproxima-se do que Lapoujade (2005), ainda, chama de movimentos aberrantes. Mais que os acontecimentos, interessam a Deleuze tais movimentos. Neles, ele busca um a mais da realidade (LAPOUJADE, 2015, p.19), intenso e assustador, que faz corpo na história, organismo e espírito. Trata-se de certo *ponto de aberrância*, chamaríamos então, no qual só há pensamento involuntário, coagido no pensamento por arrombamento, no fortuito do mundo. São como anomalias, cada vez mais irracionais, cada vez mais aberrantes e mais lógicas, constituindo a mais alta potência de existir e de pensar. São demoníacos ou excessivos e ultrapassam qualquer vivência ou experiência empírica, nos transportando para o que há de impensável no pensamento, de

invisível na vida, de imemorial na memória, sendo o limite ou o objeto transcendental de cada faculdade. Trata-se, radicalmente, de uma experiência-limite a um corpo para o qual nunca se chega, diz ele.

Além do limite, no excesso, poderemos sucumbir. A experimentação vital sempre abre conexões e o lançar-se nela pode ser suicida se o fluxo assentar-se sobre si mesmo. Nesse caso, um fluxo deve conjugar outros fluxos, sejam quais forem os riscos, diz Lapoujade (2015). Quando um fluxo rebate sobre si mesmo, recai-se sempre em uma desconexão organizada, em que só se pode falar do meu corpo, da minha sessão, como combate contra os outros ou contra si. Há um combate onde as forças vitais fraquejam, esgotam, voltando-se contra elas próprias, não sendo possível fazer mais nada, sobrando apenas os afetos de desolamento e desespero. Podemos dizer então, que operar as forças é sempre a partir desse paradoxo: os movimentos aberrantes ameaçam a vida ao mesmo tempo em que liberam as suas potências, chegando a atestar uma vida inorgânica (LAPOUJADE, 2015), que atravessa o organismo e ameaça a sua integridade, como se a vida jogasse por toda a parte suas singularidades, fazendo-nos beirar como sujeitos, o limite do insuportável.

Os movimentos aberrantes, ainda, nos arrastam de nós. Há algo intenso demais na vida, que só podemos viver no limite de nós mesmos, de modo que criar e sentir através da vida, torna-se impessoal (LAPOUJADE, 2015). Tais movimentos atravessam o corpo dos filósofos, dos artistas, dos sábios e dos nômades, fazendo-se como máquina de guerra, em virtude dos novos tipos de espaço-tempo que criam. É preciso que esses movimentos se manifestem e a sua expressão é como um grito. E eles estão sempre lutando minoritariamente e molecularmente.

4.4 Samuel Beckett e o vazio

A experiência do corpo-em-arte, por vezes, é um flerte com o que em realidade é difícil pensar, pois há vivências que nos fragilizam. Porém, é justamente com as experiências que nos tocam que somos chamados a fazer um trabalho sobre si no processo artístico. O acesso a imagens como vivências, são afetos que torcem e retorcem o corpo. Se o ator sabe, reconhecendo-se no ocupar-se de si, que tal experiência irá tocá-lo mais, ele poderá utilizar certas imagens de sua história como recurso.

O Inominável (BECKETT, 2009) traz-nos uma experiência de esgotamento da palavra. Nesse caso, o esgotamento passa a ser *esgotamento do sentido*, das expressões já fixadas do corpo. É como se ele quisesse extinguir a palavra a partir dela mesma, até não restar mais nada. Em uma experiência de fragmentação, suas frases e ideias formam blocos, imagens, que instantes depois já se desfazem: é um esgotamento da palavra como imagem. Ele quer, além de esgotar as possibilidades dos múltiplos sentidos, esgotar o próprio incognoscível e extrair dele coisa outra. Seu método é dar materialidade à palavra e fazê-la fugir, esgotando todo o possível no encontro com o outro para restar apenas o Vazio. Assim como no título de sua obra, traz uma *experiência inominável em ato*, ao fazer girar as palavras, extraindo delas uma experiência estética que quer deixar a nu o próprio acontecimento. O seu método é esgotar a palavra, o inteligível, o dizível, como expressão e linguagem, cavando o vazio de sentido para esgotá-lo se pudesse.

Beckett coloca tudo em suspensão: qualquer aparecimento sob a condição de seu desaparecimento. Em uma batalha com a palavra, segue em uma descontinuidade narrativa, criando vacúolos de sentido e imagens em dispersão, na narrativa de um corpo que não cessa de sentir os milhões de atravessamentos. As coisas estão em constante fuga, esgotando qualquer possibilidade de fixar em qualquer sentido: fixa para logo se desprender. Sua metodologia é esgotar o limite da palavra falando, para dizer algo que ainda não alcançou o assimilável no dizível. É certa experiência de precariedade que parece não lhe caber, mas que ele faz palavras com ela. Ele grita um despedaçamento de si, um esgarçamento das identidades e da linguagem para fazer surgir um corpo fragmentado, instantâneo, que toma consistência no movimento de falar e que só faz ato a partir do descompasso com a palavra.

O inominável fala a mil outros: entre eu e ele, quantos podemos ser? Direcionando-se ao outro, seu interlocutor, ele esgota o que na palavra é finito. Esgotar para fazer silêncio, gesto que paradoxalmente o convoca a falar. Beckett é um elogio à queda no cansaço em ser convocado a ser outro: uma queda que faz girar a possibilidade de ser outro a partir da impossibilidade de ser. Queda a um espaço vazio de si, em uma experiência de arrasamento, em olhos que não param de chorar: o outro me constitui como realidade ética, com tudo o que difere de mim e que também me marca como diferença (LEVINAS, 1998). Inominável é a experiência de nomear o mundo, dando tantos sentidos quanto possível até o ponto de não ter mais nenhuma palavra ou ato para representar. O final de sua obra é o vazio da palavra, onde cabe um grito, um impulso, um gesto, sem cheiro e sem lugar, afirmando paradoxalmente,

todos os cheiros e todos os lugares possíveis. No inominável sempre cabe uma expressão outra: no silêncio nada se sabe e é por isso que eu vou continuar, mesmo sem mais poder, em função, agora, de uma palavra outra, ato outro.

A personagem d'*O Inominável* é uma espécie de dínamo, girando em falso à espera de alguma coisa. Quer esgotar o possível constituindo uma metalinguagem - na qual objetos e palavras constituem a mesma relação. A palavra é atômica, recortada, talhada, para se tornar fluxos misturáveis, diz Deleuze (2010). Em seu encontro com Samuel Beckett, afirma que o esgotado é justamente essa figura que acaba com o possível para novamente acabar, renunciando à realização, significação e objetivo, antes de nascer. Afirmando uma distância indecomponível entre eu e o outro, temos como limite o nada. Tal disjunção inclusiva, em que tudo e nada é possível ao mesmo tempo, seria condição para o acontecimento, pois o conjunto ao se dividir incluindo, mantém a permanência dos dois termos, que geram cada qual novas modificações, confundindo-se com o nada. O esgotado, assim, esgota-se do vazio.

Segundo Deleuze (2010), a imagem goza de potencialidade justamente na medida em que torna possíveis acontecimentos: ela sustenta o vazio fora do espaço e da palavra, abrindo de modo fulgurante para o tudo e nada ao mesmo tempo. Segundo ele, na experiência de vazio, em que tudo e nada é possível ao mesmo tempo, as palavras e as coisas se abrem a *limites imanes*, fazendo da língua hiato, rasgões, buracos, em ritmo crescente, a acolher alguma coisa fora ou de outro lugar. Tal estrangeiro seria uma Imagem, visual ou sonora, liberada das cadeias das outras línguas: imagem pura, atingindo seu ponto de singularidade, sem guardar nisso um pessoal. Quando é um ritornelo motor, a repetição de cada movimento traz consigo variações únicas e imprevisíveis, tendendo para seu próprio fim de modo a fazer ato como acontecimento. O ato, como efeito de um ritornelo motor, nesse caso, é uma imagem furtiva que capta todo o possível, armazenando energia potencial, para fazer saltar. Na dissolução da imagem, na linguagem que racha, algo se transmuta e faz um sujeito agido pelo vazio.

A imagem, aliando-se ao espaço, estira-se nos buracos exaurindo a fisicalidade, suspendendo-se no vazio. O ato seria, nesse caso, efeito de uma queda, dissipação, extinção, o que se consome, o que se apaga, intensidade pura (DELEUZE, 2010). É nesse instante que o ator-personagem torna-se um átomo indiscernível, dando passagem ao sujeito para o qual a experiência de acontecimento chega. Já não são dimensões distintas, mas são pegos em disjunção inclusiva, no horizonte do impossível, em que todo possível já se esgotou. Em um

esgotamento lógico e fisiológico, a ação física torna-se um ritornelo motor, que aponta para o seu próprio fim, em um ato que age para se extinguir. As imagens puras, sendo acontecimento, dão lugar ao vetor de abolição no momento em que elas aparecem, fazendo fulgurar a ação. O impossível é a *abolição do real* e dissipa a fisicalidade. Como um fôlego explodindo em gérmen potencial, a imagem testemunha o vazio e é com ela que nos encontramos no corpo em cena.

A imagem acaba rápido e se dissipa, parando bruscamente como um ponto de queda na variação contínua, sendo ela mesma o seu próprio meio de terminar. Capta todo o possível para fazer saltar. Ao “criar a imagem”, terminou-se, já não “há mais possível” (DELEUZE, 2010, p.86). É justamente o fim de toda possibilidade, que nos ensina que havíamos acabado de criar uma imagem. Ela tem uma duração muito pequena, fazendo o espaço contrair-se num “buraco de agulha”: é uma imagem num microtempo.

Podemos pensar que nesse microtempo, gestos se produzem. Em outros termos, a dissipação da imagem não é a dissolvência total de si, mas um efeito direto na fisicalidade: a imagem, o pensamento, se torna forças de modo a encarnar as ações. Uma ação que se repete, assim, torna-se um ritornelo, se move em ressonância e produz um gesto como vazio, dando objetividade a um braço, perna, rosto como ponto de queda na variação contínua. Ali, na linguagem que racha, algo se transmutou, uma subjetividade, na dissipação, dissolução da imagem. A figura do esgotado é o exaustivo, estancado, extenuado, dissipado. A língua da imagem se une à língua dos espaços, agora, estirando-se em seus buracos, desvios ou silêncios, forçando as palavras a se tornarem imagens, movimento, canção, poema.

Esgotar o espaço é exaurir sua possibilidade para tornar o encontro Impossível. Recuar em relação ao centro, esgueirar-se, desviar. Na síncope, no hiato, na pontuação, na esquiva e pequeno salto, prevê-se o encontro e o conjura. Repete-se o curso, salta-se de novo, mas não se retira nada do caráter decisivo desse gesto. A história e a narração, nesse ínterim, dão lugar ao *gestus* (DELEUZE, 2010, p. 90), com sua lógica, posturas e posições. Trata-se de pontuação como dissonâncias gestuais. Esse ritornelo, como uma dança, é como o crescimento e decrescimento de um composto mais ou menos denso sobre linhas melódicas e harmônicas; uma dissonância inaudita, oscilação, hiato, uma “pontuação de deiscência” (*ibid.*, p. 91): acentuação dada pelo que se abre, se esquiva e se abisma; desvio que pontua o fim pelo silêncio.

Criar uma imagem, assim, estaria próximo da catalisação de processos em que as palavras, encenando, serviriam como um cenário para uma rede de percursos num espaço qualquer, em que a minúcia desses percursos, medidos e recapitulados no espaço e no tempo, sustenta a permanência de um indefinido, como em um poema visual, diz Deleuze (2010). Movimento autônomo, furtivo, o esgotado é o insone, que se prepara para criar a partir da imagem, que precisa ser ainda fabricada: a imagem atinge certa intensidade dilacerante até que a cabeça caia entre as mãos, até se dissipar de modo a ouvir-se que o possível foi concluído.

Há algo que performa a própria linguagem, na escavação de sua superfície, para que se possa vislumbrar o vazio, o silêncio ou o audível em si e que dissolve a palavra mostrando o seu avesso, atrás do sobrecarregamento dos cálculos, significações, lembranças pessoais e velhos hábitos que sedimentam a superfície. Tão logo fendida, ela se fecha, cola, aprisiona e sufoca. Logo, a palavra como imagem intensiva é a operação de extrema determinação do indefinido a ser realizado com um cuidado, ao tratar de um gesto estético-clínico. As intensidades puras dão lugar a um vetor de abolição. O movimento próprio da arte, da experiência estética, é justamente esse, o de *pontuar a deiscência*, certa desvinculação, fragmentação da experiência, em um movimento súbito e violento, sustentando a intensidade pura que perfura a superfície. É afrouxar e introduzir nas palavras o movimento que é inerente a elas, separando-as em intervalo ou ritmo, reduzindo a um murmúrio quase inaudível ou captando alguma delas na melodia que lhes dá a pontuação que lhes falta quando rompem a superfície delas mesmas em hiatos e traço.

4.5 O Gesto como *ethos*: o levante de um ato político

Estamos em 2019, no Brasil. Pede-se a sublevação de um gesto. Pede-se a sublevação do corpo como um gesto revolucionário diante dos acontecimentos políticos. Pede-se o levante de um ato como alteridade. Manifestar-se é um gesto, desde um gesto de dança a um gesto de revolta, segundo Georges Didi-Huberman (2019). Os gestos de insurgência revoltam o mundo, diante daqueles que não já não suportam a liberdade que transita entre classes, gênero, raça, sexo. Um gesto político só pode afirmar-se como meio, transição, se encarnar uma revolução de energia antropofágica.

Há um ato que é criação porque inaugura o possível como acontecimento, tornando-se real (ZOURABICHVILI, 2000). Deleuze sustenta dois discursos aparentemente opostos, diz o

autor: esgotar o possível e criar o possível. Em realidade, trata-se de esgotar o possível como realização para inaugurar o possível como potencialidade. O possível é criar possível, não sendo a operação de alcançar o real a partir do imaginário, trata de uma abertura do possível do próprio real como bifurcação, desvio em relação às leis, sem consequência causal ou mecânica. O artista, ao saber da molecularidade do desejo em seu enlace da vida como potência produtora, maneja o possível como intensidade tanto quanto necessita, diz Zourabichvili (2000), fazendo da ação, potencialidade.

A atualização de uma potencialidade, continua o autor, se explica menos pela causalidade pré-consciente que por um corte libidinal como efetividade, cuja causa é o desejo, reescrevendo a história de modo polívoco. O possível deixa de ser uma série de alternativas imaginárias, para dar passagem a uma emergência dinâmica, das forças e das pulsões. O ato, nesse caso, só pode ser criação de possíveis, pois é agenciamento concreto da vida, não da ordem da significação, mas da distribuição dos afetos, avaliação das forças. Tal ato reescreve a história do sujeito a partir do acontecimento, permitindo uma narrativa entre afetar e ser afetado, como vontade de potência (NIETZSCHE, 2005). O intolerável é circunscrito, surpreendendo o sujeito como acontecimento político, fora das organizações do sujeito, diz Zourabichvili (2000).

Maio de 68 é acontecimento puro, fazendo vislumbrar o intolerável e a possibilidade de outra coisa. Abrir-se para um encontro com o possível implica em uma *abertura para o fora* (ZOURABICHVILI, 2000). O acontecimento opera quando alguém encontra suas próprias condições de existência, presenciando a eclosão de uma nova sensibilidade. Isso quer dizer apreender a situação atual em sua potencialidade, inventando os processos a partir do agenciamento material, das coordenadas espaço-temporal, acrescenta.

O possível, desse modo, é o que devém, em estado de abertura. Tudo se torna possível, pois as condições para um novo traçado estão dadas. A criação opera na redistribuição das singularidades, em que o acontecimento cria o ato como possível e o possível como ato, simultaneamente. O acontecimento surge como intolerável, pedindo um ato de criação que responda à mutação: trata-se de um processo imediatamente real.

É, ainda, podemos dizer a partir de Zourabichvili (2000), um ato que marca uma obsolescência de sentido, dando passagem ao que se anuncia como efetuação, atualização, ao passo que rompe com os esquemas sensório-motores habituais de respostas prontas ao

sofrimento. O ato, nesse caso, cria condições de experiência real, marcando a emergência do intolerável como impossível, ou seja, como algo que já se esgotou como realização para aceder a um ato como potencialidade. A fraqueza dos encadeamentos motores são aptos a liberar grandes forças de desintegração, diz o ler Deleuze. A partir de então, não se pode mais falar de ação no sentido tradicional do termo, mas de atos que se liberam dos liames sensório-motores clichês para expressar um processo em que todos os níveis se comunicam de modo minoritário (ZOURABICHVILI, 2000).

Bartleby viu algo que excedia os dados da situação, diz o autor, tornando qualquer ação derrisória, intolerável, fazendo emergir uma linguagem outra. O acontecimento arrasta o sujeito para devir revolucionário, de modo que a sua manifestação confunde-se com sua dissipação. Trata-se de uma imagem intensiva que se esfuma ao se expandir, repetindo e marcando o possível como queda, variação e esgotamento. A personagem de Beckett não realiza uma imagem, mas faz imagem (ZOURABICHVILI, 2000), devindo como campo de criação.

Em um processo antropofágico, portanto devorativo, engolimos Beckett e muito tantos outros. Em *O Inominável*, ele escreve que vai continuar e que é necessário continuar (BECKETT, 2009). É preciso, é necessário continuar, é necessário continuar, repete ele. No momento em que tudo nos diz não, continuarei a desejar e a inventar, criando novos possíveis, diz de novo. Ao impossível, jogando com as intensidades: ao reabrir a boca, reerguer-se, levantar-se, age-se, subleva-se, manifestando e transformando a perda, o luto e a luta em desejo, em sublevação. O contemporâneo nos imobiliza, diante das ondas conservadoras, fascistas, racistas, machistas, sexistas, homofóbicas etc., atravessando-nos em um arrastão vertiginoso, que ao se levantar, precisamos dar as mãos, os pés, os olhos, as bundas e o corpo inteiro. A paralisia do medo, na política do ressentimento, cresce em progressão soberana, convocando-nos a um gesto de emancipação. O levante político menor é o possível potencial, um reerguer-se da alteridade. Trata-se de política afetiva, micropolítica, possível de pequenos e estrondosos acontecimentos. O ato como possível potencial, esgotado de sua realização, é estético porque ao minorar, redistribuir as singularidades, redesenhando as vidas.

O ato como possível é marcado pela queda, pois é operado no plano de consistência, o qual só reconhece o corpo como longitude e latitude, movimentos locais e velocidades diferenciais e afetos que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (DELEUZE E GUATTARI, 1997). Tal plano só pode fracassar, caracterizando a queda, visto que opera a

partir do movimento involuntário das moléculas, fora de qualquer organização. A fragilidade é a marca constitutiva das sublevações, de modo que são indefinidas ao olhar do poder, fazendo do ato uma insurgência como ato de criação. Sublevar-se, ainda, é saber recomeçar ao infinito; é o ato que se repete; é a habilidade em tornar-se um sujeito que renasce, que se recoloca em movimento e inventa gestualidades em forma de vida; é continuar; é fazer ato ali, onde há catatonia.

Que gesto irá se levantar agora? Só pode ser a partir de um gesto de invocação trágica, afirmando as perdas e levantes, fluxos e refluxos, ressubjetivações, gestualidades, imaginações, ações em direção a um ato possível. O corpo da liberdade, esse que parte para a rua em coletivo para reivindicar os seus direitos, a democracia, em vertigem em nosso tempo, é presença, acontecimento. O manifesto é uma mão que crispa, acima da cabeça dizendo que não haverá mais genocídio do povo negro; feminicídio; e o povo passando fome. *Manu-festu*, quer dizer, tomado pela mão, preso em flagrante. É aquele que está indo contra a regra social. Manifestação, diz Didi-Huberman (2019), é o que se descobre, se expõe, é o corpo que se deixa ver, em seu ato genuíno de desejo, desejante, interessado e interessante. O corpo de levante aparece e toma um risco de crime. Crime de lesa-majestade, contra a norma, a regra, a estratificação dos corpos. O impulso estético-político, posto que menor, então, é o que se levanta como transgressão contra a ordem em vigor, contra a política do estado mínimo, contra qualquer política que venha a intensificar, sustentar e reificar a exclusão social. Manifestar é ter desejado, aclamado e exclamado o seu desejo em ato como insurgência, corte libidinal e produção desejante (ZOURABICHVILI, 2000).

Na dança da história, tudo está suspenso à espera de acontecimentos. O manifesto do corpo em levante é o manifesto que marca a história afirmando maior acesso à cultura, saúde coletiva gratuita como direito, educação para as camadas mais pobres. O ato é paradoxal e traz lado a lado o apelo e a recusa: a vontade de amor, em ser compreendido, e o sentimento de não sê-lo Didi-Huberman (2019). Investe-se num espaço sensível, num político a partir de políticas afetivas: inventa-se gesto a partir das músicas, canções, cordéis, que marcam a história de modo a dar continuidade à sublevação de 68. No ato político nas ruas, os braços se erguem, as bocas se abrem, os corpos se lançam e se provocam e começam a dançar: o corpo grita a sua necessidade de liberdade diante dos contornos extenuantes das forças do fundamento. Uma voz se ergue, num murmúrio prudente, na busca de um tom, um gesto outro, marcado pela dor de não ser ouvido e afirmando a sua potência em não caber nos

significados que se esgotaram. De repente, explodindo e tenso, seu canto jorra, unindo a outras vozes, cantando junto o seu próprio canto. O canto, em uma potência poética de sublevação, expressa o desejo político de não mais ser o que se é, quando se é oprimido, exilado, proletário, revoltado.

Sublevar-se é um ato de revolta, na qual os punhos se elevam; em que as mulheres brancas e negras sobem na perna de pau para gritar, carregando faixas e dizendo que a revolução só será, se for feminista. O ato se indiferencia para diferenciar: falamos da indiferenciação e diferenciação do ato que, como insurgência, é estético, político e ético: ele é um entre-dois, opera a diferença entre forças e instaura um comum. É um ato paradoxal, pois não sublimado, mas cheio de confiança; nem vertical, dos comunistas; nem a pistola, para atirar; mas um gesto aberto ao mundo, confrontando e deixando passar, fazendo do íntimo um espaço político, público, coletivo, em que o íntimo é o mundo. O ato abre uma fissura géstica (FERRACINI, 2013), nas habituais linhas de compartilhamento e inaugura um possível, como diz Zourabichvili (2000), tangenciando subjetivo e público, desejo e política.

As feministas, nos tempos de nossa bisavó, desenham no alto um pequeno losango, no qual os dedos indicadores se encontram e os polegares também, marcando um espaço entre as mãos, diz Didi-huberman (2019). É um pequeno losango-pulsão, um gesto feminista, dizendo que o sujeito não é um. Gesto pulsão que separa e reúne, corta e refaz, lança o corpo na experiência e dá contorno ao mesmo tempo, gesto da partilha, diz ainda. O espaço sensível da revolta torna-se uma figura estranha, nova, cortando o espaço-tempo nas ruas e inaugurando um novo mundo de símbolos, sentidos e experiências a-significantes. Os gestos querem ouvir o direito dos povos. A ação como possível potencial estende-se em coordenada projetiva para o mundo, sempre para fora de mim, sustentando o ato político entre a pele e o mundo. A revolta ainda não é isso, não é a ação, pois ela está antes e depois, mas é o intervalo, o trânsito, o pulsar um futuro entretecido nas forças trágicas. Inominável é a experiência de fazer do desejo um ato político.

Deleuze (2005), ao dizer de um gesto revolucionário a partir de Bertold Brecht, diz que há um gesto que não é meramente um agir, mas como *phatosformer*, afirma o *gestus* no seio do gesto cotidiano, como o vínculo, enlace das atitudes entre si, desenvolvidas em si próprias, efetuando uma teatralização direta dos corpos. O *gestus* religa pedaços desconectados em encadeamento de atitudes que substitui a associação de imagens. Trata-se de um gesto que não é real, nem imaginário, mas situa-se na fronteira entre os dois. As

atitudes do corpo são as categorias do próprio espírito, sendo o *gestus*, o fio que vai de uma a outra categoria. O *gestus*, nesse caso, é social e político, e ainda, biovital, metafísico e estético.

A atitude do corpo, enquanto imagem-tempo, introduz o antes e o depois, marcando o *gestus*, ainda, como sonoro e visual, em sua velocidade e violência na coordenação. São os *gestus* como categoria que dão o corpo, assinalando o impensável do pensamento e um visível que se furta à vista e de uma figura que ainda não é ação, mas ímpeto. Em sua postura impossível, o corpo marca uma zona de indiscernibilidade, como passagem da vida, hecceidade (DELEUZE E GUATTARI, 1997), rompendo com a organização e os esquemas sensório-motores. Abrindo-se a certo *fluctuatio animi*, o *gestus* que não remete a uma indecisão do espírito, mas a uma indecibilidade do corpo, dispersa em uma pluralidade de maneiras de estar presente no mundo (DELEUZE, 2005, p. 243).

O gesto revolucionário, então, é insurgência, ímpeto, pré-movimento, em perpétuo movimento positivo, como a mão que crispa no corpo teatral menor (DELEUZE, 2010). Qualquer personagem está em gesto comum com o outro, de modo que a ação deixa de ser meramente realização, como vemos em Zourabichvili (2000). O *gestus*, podemos afirmar, é a ligação entre o ético, estético e político, na medida que, como ética-pura, opera entre dois a partir do meio como hecceidade (DELEUZE E GUATTARI, 1997); político, porque opera na diferença das forças; e estético, pois instaura um comum a partir da zona de indiscernibilidade. O gesto abre à esfera da ética, diz Agamben (2008), pois é um meio, saltando de um agenciamento a outro em esvaecimento, transpondo um vazio, em transmutação não voluntária. O plano de imanência, próprio às hecceidades, passa a ser meio de transporte em uma operação de contágio-proliferação-involução, como dizem Deleuze e Guattari (1997), sem o sujeito que o age.

Agamben (2008), em radicalidade, diz que Deleuze mostrou um gesto que supera o agir. O poeta faz o drama, mas não o age. O drama é agido pelo ator, mas não feito. O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas suporta, sustenta. As imagens no cinema de Deleuze, não são poses *eternelles*, nem *coupes immobiles*, mas *coupes mobiles*, imagens mesmas em movimento, imagem-movimento. Nelas vemos de um lado a reificação e anulação de um gesto, como símbolo, e do outro o dínamo, correspondendo ao movimento da memória involuntária, lançando-a sempre para além de si mesma, a um todo do qual faz parte, como fragmentos de um gesto. Toda imagem, desse modo, põe em si a ação, marcando a

mútua relação entre *gestus* e imagem. O cinema, assim, reconduz as imagens para a pátria do gesto.

O gesto como *gestus* é a exibição de uma medialidade, continua o autor, o tornar visível um meio como tal, fazendo aparecer o ser-num-meio do homem, abrindo o à dimensão ética. Ele não é dirigido a um fim, como um movimento que tem em si mesmo o seu fim, mas é como a dança, que suporta a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. Irrompe como potência do gesto, o ser-meio, como finalidade sem fim, em que a palavra se expõe sem nenhuma transcendência na própria medialidade, no seu próprio meio. Comunicando a comunicabilidade do ser-na-linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, indicando antes de tudo, que algo se coloca na boca para impedir a palavra, assim como a improvisação do ator em superar a falha da memória (AGAMBEN, 2008). O silêncio, então, é a gestualidade pura, como gigante falha na memória, ruído, trânsito.

O levante de um gesto como meio é político, pois é a insurgência da estranheza sem fundo do ser, o ser no meio, que só deseja desejar, equivalendo ao desejo de sua própria estranheza. É estético, ainda, pois dá se a ver em ato, a estranheza do desejo e ao desejo do estrangeiro (NANCY, 2015). O ato clínico-político, então, é devir em ato ao extrair partículas próximas daquilo que estamos em via de nos tornar. O devir é o próprio processo do desejo, indicando uma zona de vizinhança ou copresença de uma partícula (DELEUZE E GUATTARI, 1997) e uma ação que corresponda à insurgência do novo possível (ZOURABICHVILI, 2000).

Ademais, entre o antes e o depois, o corpo é marcado pela espera, sendo o cansaço a primeira atitude do corpo a performar-se como o impensável da vida, diz Deleuze (2005). Fazer corpo é colocar-se em vizinhança, de modo que ele passe por uma cerimônia, como o faz Carmelo Bene em sua metodologia (DELEUZE, 2010). Seria extrair um corpo do processo em que ele está, assim como ocorre no cinema, a fim de atingir o desaparecimento do corpo maior, molar, esgotando os clichês e os gestos inúteis.

CONCLUSÕES

Afirmamos o lugar de uma clínica no contemporâneo, que é inseparável dos processos políticos e que se faz a partir de uma relação de vizinhança com a arte. Em um ato de devoração, a clínica, a estética e a política entram em ressonância a partir de um inconsciente que, como diz Resende et al. (2017), opera por intensidades livres, na superfície de deslizamento das diferenças, próprio ao fazer artístico. Encontramos, então, uma escuta que se projeta lá, onde o vazio fez descansar o sentido da palavra e onde o corpo entra em descompasso com o falar, agir, pensar, para sustentarmos um ato clínico das passagens, em que a sintonia com o *outro como acontecimento*, como vemos em Levinas (1998) é determinante para a direção do processo clínico. Trata-se de uma relação de contágio, operada na escuta de um corpo pelo outro, operando as intensidades ali mesmo, onde é singular e coletiva ao mesmo tempo. A clínica, nesse sentido, rouba da arte o seu próprio modo de operação: o movimento, o ponto no qual a vida se transmuta deixando seu rastro na linguagem, na vida em ato. Na arte, catalizamos a experiência sensível, entendendo o seu potencial em diferenciar, para então pensarmos uma clínica a partir dos afetos, menos representativa e mais delineada pela aposta no ato de inventar um caminho, estabelecer um plano ficcional com o outro, que se complexifica na medida em que o processo toma consistência.

O ato, esse que pode ser encarnado pelo gesto político, finalidade de mim (AGAMBEN, 2008), performa um corpo que só pode ser pensado como virado, vulnerável, exposto ao fora (NANCY, 2015), de uma potência que não para de oscilar fora dela, inscrevendo a intimidade como eminentemente vibracional. O corpo, enquanto dobra, trata sempre de zonas transitórias em estado de excitação contagiante entre as regiões, transbordando em excesso na ação ou mergulhando no vazio em uma experiência inominável, diz o autor. A palavra e o gesto, como corpo, se localizam nesse ex-formar incessante, encarnando gestos capazes de produzir realidade em uma experiência clínica de corporeidade.

O meu corpo é desenvolvido a partir de um ponto singular do corpo, esparramando para as outras zonas em excitação, diz Nancy (2015). Portanto, passível de intervenção pelo gesto, posto que o corpo encarna a palavra, e a palavra o corpo. É o corpo em sua condição de impossibilidade, sendo traço, fragmentos, que vem a ser espaço de intervenção e palco para a criação de outros modos de estar no mundo. O meu corpo se localiza ali, onde o mundo me olha olhar, me marcando como *ek-sistência*, diz Nancy (2015) convocando-me a deixar-me de mim. Esse corpo é extroversão fundamental, continua, em que a pele torna-se teatro, vibrante,

em mil texturas. Tal experiência impossível no mundo marca um vazio fora de lugar, fazendo do meu gesto, sentido em ato. A teatralidade do corpo nada mais é que vir à presença do que parece retirado, como gestualidade, diz o autor, encorpado de vazio.

A arte tem a potencialidade de operar entre profundidade e superfície, fazendo empuxos imperceptíveis. A clínica, por sua vez, opera sob esses afetos de vitalidade, acompanhando as velocidades e petições do corpo em ato, ali onde ele se faz acontecimento ou prende-se a uma memória como tumor no corpo.

O corpo em sua crispação, comunica de sentido para sentido, sentimentos para o pensamento e do pensamento para o corpo. Pensamento, sensação e emoção encarnam junto um gesto, que de modo inconsciente é capaz de operar uma vida. A função da arte e da clínica é ampliá-lo, dissolvendo os signos e encontrando a forma pura das forças, forma de forças (GIL, 2004b). Os sentidos passam a operar no corpo como um estranho devir das formas, em movimentos de transição, deslizando de uma forma à outra, entre signo, significantes e significados reportando gestos. A forma do sentido é intensidade pura desenrolando-se em gestos, portanto, encarnando o trânsito. Acrescentamos então, que como forma das forças, o corpo crispado é gênese de sentido, abrindo passagem para a escuta de uma consciência de corpo, como diz Gil (2004b), como manifestação de uma ontologia.

A experiência estética impregna o corpo de ações imperceptíveis, agindo a partir dessa consciência. A consciência intencional, por sua vez, seria uma rede de *gaps*, deixando passar movimentos rápidos, aquilo que ainda não foi movimentado, falha intencional, acolhendo algo estranho que age em mim. O gesto performatiza o inconsciente de corpo, de modo que podemos dizer que há um gesto fronteiro entre o que é gesto artístico e o que é clínico, embora distintos. O vazio, como corpo espectral, molda os contornos de uma ausência, fazendo o corpo girar em busca de sentido outro, como ponto de giro, fundamental para o não estancamento dos processos. Em realidade, o vazio há. E o que se poderia, na arte e na clínica é estabelecer encontros com ele.

A prática teatral a partir da ação física quer alcançar um corpo intangível e fazer algo com ele a partir do corpo do ator. Uma prática de corpo é aquela que possa agir na consciência-vigil do corpo, porém, sem garantias de que o corpo não possa declinar para um cansaço como extenuamento: o corpo exaurido é marcado pela vivência, memória, que ao ser posto no limite da experiência, reage ao cansaço e também às marcas e traumas que antes não

manifestava. Nesse caso, sendo posto no limite da experiência, não reclama meramente um cansaço físico, mas dá sinal de uma necessidade de cuidado ao invocar traços mnêmicos, que no cansaço, são desenrolados. Desse modo, a produção de forças ativas é essencial para a circulação dos movimentos e da produção de diferentes experimentações e limites. Todo o método que tem o corpo como objeto deve ter em conta a singularidade em questão, a história e as marcas que atravessam o sujeito.

Os métodos manejam o êxtase essencial, excesso que encarna a produção de vida como indizível, como incabível do humano diante do mundo (NIETZSCHE, 2005). A vida só é possível de ser vivida, se entretecida pelo véu da ilusão, força apolínea que nos coloca necessariamente em ficção com a realidade. No apolíneo, as formas estabelecem fronteiras na relação com o mundo, preservando-nos da dissolução total. No devir incessante dos símiles apolíneos, a cadência das imagens comunica a essência da coisa na linguagem, inalcançável ao pensamento, marcando o gesto como fragmentário: o corpo é intangível, inominável, inaudito, oscilando entre distintos níveis (LAPOUJADE, 2002).

O Sistema Stanislávski pode ser trabalhado como imagens, imaginação e ação, em sua dimensão de trânsito, vibracional, ao elaborarmos a experiência a partir de um *quantum* de energia produzido na repetição da ação. Os elementos do sistema funcionam como artifício ao convocar o ator a habitar uma experiência limite de criação. A repetição engaja a vivência como imagem intensiva que, no auxílio do objetivo da personagem e das circunstâncias, formam um estofa para a relação ficcional produtora dos picos intensivos. O limiar do subconsciente de Stanislávski e o ato total grotowskiano figuram no teatro como uma mirada nos processos, posto que esse maior grau de potencial do corpo não seja tão frequente.

A entrega do ator à experiência de arte teria grande potencial de criação de corpos outros, subjetividades em intensidades-livres, produtoras de pensamento. Porém, teríamos que ativar um gesto dançante, vibracional, nos processos, para que pudéssemos ampliar o ato devorativo. A mão que crispa tornando-se outra tangencia experiências com maior potencial de ser marcado como acontecimento, encarnando, como diria Nancy (2015), uma zona temporária de subjetividade na excitação que se vivencia. A ação física, assim, é um corpo em constante fuga dele mesmo, encarnando gestos-signos (GIL, 2014) em passagens dentro-fora, instaurando uma imagem viva do pensamento, de modo que o ator se funde com a personagem, em uma experiência que retorna como efeitos-subjetividade (RESENDE et al. 2017).

Em uma dissolução, o ato age em mim como sujeito da experiência a qual meu corpo chega, operando um corte ontológico no nível de uma alteridade. Tal feito libera outro ato a partir dessa intensidade ao passo que marca a minha posição diante do outro como aquele que me olha olhar (NANCY, 2015). É com o outro que o ato é acontecimento (LEVINAS, 1998), materialidade inassimilável que flerta com o intolerável da experiência: a exposição máxima ao fora é quase insuportável. A experiência de acontecimento, marcada pelo traço, passa a ser da dimensão do impossível, pois o ato como inauguração do possível cessou (DELEUZE, 2010). Esgota-se o possível para entreter no ato, novos possíveis.

O impulso, para Grotowski (RICHARDS, 2014), é marcado pelo inorgânico. Acrescentamos que é preciso, ademais, trabalhar com os impulsos gerados fazendo circular o excesso de excitação no trabalho, trazendo à baila as forças ativas nietzschianas. Tais forças aumentam a nossa potência de vida e protegem os processos de produzirem períodos longos de ressentimento coletivo, abrindo-nos a inventividades sem o estilhaçamento de si.

Sobre o inorgânico, não conseguimos nos deter sobre essa questão, posto que o trabalho tem sido escrito a partir dos impulsos trágicos, da carne como materialização das forças e do acontecimento. Outra questão que ficou em aberto é se poderíamos pensar o impossível do corpo fora como o impossível marcado pelo esgotamento deleuze-beckettiano. Em ambos há uma abolição do real e um corpo que afirma uma exterioridade, experiência do fora, a partir da qual temos podido delinear o corpo em cena e vislumbrar uma clínica. Um terceiro ponto que não pudemos abranger nos contornos dessa pesquisa é sobre a tradução das obras de Stanislávski. Possivelmente as novas traduções irar modular as conexões entre ação física e devir.

A experiência clínica e a experiência-artista são Ato Paradoxal na medida em que operam por disjunção inclusiva, quando possibilitam a variação dos sentidos. O gesto encarna o vazio, porque o ato não é fechado em si como sentido fixo e determinante do mundo. A experiência estética, a partir do vazio, nos devora para que possamos devorá-la, sendo que os processos de alterização não necessariamente podem galgá-las, pelo contrário, pode insuflar processos de ressentimento, de modo que o êxtase, ao invés de liberar o ato, apontando para o sujeito da potência, torna-se bloqueio, experiência de horror. Porém, as forças reativas, por si só, não se abrem para o ressentimento.

Na crise, o sujeito padece do ato, sofre em não poder agir. Em realidade, age o clichê (ZOURABICHVILI, 2000), paralisando, pois o mundo é grande demais para ele; ou porque seu cotidiano já foi engolido por processos pouco desejantes. Na crise, o sujeito chega à clínica dizendo da necessidade de uma vitalidade outra. A clínica é a possibilidade de outra experiência com a realidade, pois ao operar a partir do vazio, convoca o sujeito a se haver com o seu desejo, com o coletivo e com as forças que compõem o seu agir. É preciso, assim, esgotar os sentidos para entrever um ato que chamamos aqui, paradoxal.

O ato clínico vai se haver com o sujeito que está cansado a partir das forças capitalísticas de produção. Nesse sentido, a clínica é um antimétodo, visto que se singulariza a partir do corpo que chega e afirma o seu último nível, ao mesmo tempo, como resistência e como potência de ação. O corpo que nos chega já não aguenta mais ser organizado por algo que o age de fora (LAPOUJADE, 2002). É ali onde o cansaço reverbera que a crise se confunde com a criação. É nesse solo paradoxal que as intervenções se dão, diante da infinitude de sentidos que se produzem no vazio.

Quando eu estabeleço possibilidades de vazio como relação de paradoxo entre as coisas, eu faço minoração, a ponto de a inação, não mais figurar como ressentimento, mas como uma relação desejante com o vazio, no qual o gesto pode ser mais investido de desejo. Dançamos o ato ao modo de Bartleby (DELEUZE, 2010), afirmando-nos no indizível, irreatível, impossível, das coisas. O vazio opera por suspensão: suspende o sentido e faz o sujeito de deparar com o nada, com o trágico da existência. Ele aprende a cavar buracos no que diz; no que vê; no próprio corpo; no que age; recompondo vida a partir do próprio vazio em traços.

A minoração é uma operação metodológica clínica. É ela que instaura vazios, em abertura de mundos, convocando-nos a habitar uma variação continua dos afetos e dos sentidos, de modo a sustentar uma grande virada ou aquele pequeno acontecimento imperceptível, que desamarra toda uma vida. Os processos clínicos e artísticos devem ativar a capacidade mesmo de minorar, de acolher e suscitar vacúolos de sentido. E, ainda, fazer do corpo, um gesto encarnado de vazio, posto que este seja presença, vibração, material. O minoritário é o intempestivo, que na maior velocidade e ponto de queda no uso menor da língua, talhado em seu uso menor (DELEUZE, 2010).

Em suma, percebemos que a potência política da arte está em operar em variação, assim como a clínica em sua dimensão estética, tendo como condição a experiência do vazio. Este que, por sua vez, é uma forma sutil de corpo (NANCY, 2015), pois encarna. O vazio é *incorporium*, porém, sutil corpo, que materializa as experiências no agir. É o vazio que o analista deve escutar naquele gesto suspenso, dissociado da atenção do sujeito. A escuta, gostaríamos de frizar, é um gesto, pois a clínica não se reduz à palavra. O ato clínico, como ato paradoxal, tem autonomia sobre o próprio analista quando em uma escuta, corta o espaço-tempo a partir de um gesto. Afinado com a variação dos afetos e fala em questão, ele ouve o ponto de queda, de aberrância. Trata-se, ademais, da construção de um tecido semiótico pela subtração e pela intuição vital, esgotando o vazio para ser sujeito da própria história, coletiva, podendo decidir, diferir, desejar diante do acontecimento que lhe chega como crise.

O esgotamento da imagem como gesto é condição para a criação para um novo mundo, como vemos em Nietzsche (2005), ao inventar outros modos de agir além da ação como clichê, realização (ZOURABICHVILI, 2000). Vemos, ainda, que ao pensarmos o fluxo da ação como *gestus* e exterioridade, afirmamos a teatralização direta dos corpos, como devir em ato, zona de indiscernibilidade, experiência de heciedade (DELEUZE E GUATTARI, 1997), ao romper com a organização e os esquemas sensório-motores e criar possíveis. Se para Stanislávski, no teatro, certa imaginação mais potente excede certo número de imagens fixas, o *gestus* marca a intervenção clínica a partir de uma linguagem que morre de cansaço na reação física, introduzindo o corpo em um antes e o depois (DELEUZE, 2005). O cansaço marca a primeira condição derradeira do corpo e, acrescentamos, confunde-se com o *gestus* ao assinalar o impensável do pensamento como um visível que se furta em uma figura que ainda não é ação.

A proposição de um Ato Menor é, por meio de uma escuta encarnando o *gestus* no gesto, fazer o sujeito molecular aparecer na cartografia, marcado pela atitude do corpo em seu movimento. Se o cansaço é a primeira e atitude do corpo, como diz Deleuze (2005), necessariamente iremos nos deparar com a resistência. A escuta menor, operando por disjunção inclusiva e aberta ao desencadeamento do devir é uma aposta no impossível como político, para além dos corpos tragados na mecânica da realização. Trata-se de uma abertura para um movimento em que a condição para a alteridade não é o clichê, como diria Zourabichvili (2000), em processo meramente possível como realização, mas como criação.

A cartografia do corpo em movimento, pego em sua dimensão fragmentária no corpo em cena, aponta a possibilidade da intervenção em sua dimensão mais material, de um gesto encarnado como Ato Paradoxal, pondo os sentidos em suspensão de modo técnico, como método. O ato na clínica, assim, tratar-se-ia da suspensão como método, operando a partir do *gestus*. O manejo estético, nesse caso, é o cuidado que considera o atravessamento da crise a partir da minoração, tendo em conta a singularidade da impostura impossível do corpo, marcada pela resistência – é desse modo que o pessoal se encontra com o impessoal do devir, pois inclui a história para descodificá-la. No Ato Menor, ao conceituarmos um ato, invertamos a pergunta: o corpo convoca uma clínica específica, olhar metodológico específico ou certo modo de fazer clínica, compreendendo a em sua dimensão transdisciplinar, possibilita a visibilidade dos corpos menores? Tal questão surge, pois vemos o vetor menor como comum a toda clínica, pois traz a dimensão política da história do sujeito, ao passo que, enquanto em uma operação estética, o coloca na dimensão coletiva da existência.

Ação física como território e fluxo de diferenciação é gesto sempre finalizado e recomeçado, como um corte no tempo-espço: algo se esgota na ação física entre um ato e outro dando passagem ao gesto como meio (*gestus*). A repetição da ação faz os sentidos esgotarem, agarrando o corpo no fazer e ligeiramente o chamando para a produção de outros, marcando uma cisão entre a ação como realização e a ação como potencialidade. O ato de criação, compreendendo-se entre clínica e experiência de arte, demanda cuidado, pois o acontecimento traz consigo o intolerável da experiência nele mesmo, como diz Levinas (1998), reivindicando um cuidado proporcional à abertura para a experiência.

A ação física, ainda, tratando de gestos sempre recomeçados, em repetição, pode ser redimensionada como *impostura impossível do corpo*, de uma teatralização mais profunda que o teatro, como expressão de Deleuze (2005), ao ser pensada como cuidado. O Ato Menor, diferente da ação física em sua dimensão molar, é uma relação com as forças que atravessam o corpo como vetores, não se orientando a um fim, posto que encarne o *gestus*, que põe o corpo a variar em suas velocidades e lentidão, movimento e repouso (DELEUZE E GUATTARI, 1997). Teríamos, nesse caso, o ato teatral, gesto sempre finalizado, como um ato do ato, efeito do ato molar, em que a repetição se confunde com as afecções em escala minoritária para a desobjetivação. E na clínica, poderíamos perguntar: que potência de viver, assinalada pelo entre-dois, se exprime no gesto?

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan. 2008.

BARRENECHEA, M. Nietzsche, corpo e subjetividade. **O percevejo**, v. 3, n. 2, 2011.

BECKETT, S. **O inominável**. Trad: Ana Helena Souza. São Paulo: Ed. Globo, 2009.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs Vol.4: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G. **A Dobra. Leibniz e o Barroco**. Campinas, SP: Papirus, 1991.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELEUZE, G. **Um manifesto de menos; O esgotado**. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: n-1, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens e sons como forma de luta**. In: FUNDAÇÃO SESC. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11440_LEVANTES+IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+DE+LUTA>. Acesso em 13 de mar. de 2020.

FERRACINI, R. Ação física, afeto e ética. In: **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva. p. 113-126. 2013.

FERRACINI, R. **O corpo-subjétil e as micropercepções – um espaço-tempo elementar**. Série Tempo e Performance, em Performance. Corpo Política. 2010. Disponível em: <http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textostempoperformance/renato.pdf>>. Acesso em 13 mar. 2020.

FERRACINI, R.; LIMA, E. M. F.A.; Carvalho S. R.; LIBERMAN, F.; CARVALHO, Y. M.; Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. **Urdimento**, v.1, n. 22, p. 219 - 232, jul., 2014.

FAVRET-SAADA, J. Ser afetado. Tradução de Paula de Siqueira Lopes. **Cadernos de Campo**, n. 13, p. 155-161, 2005.

- GIL, J. Abrir o corpo em Corpo. In: FONSECA, T.M.G. e ENGELMAN S. (orgs.). **Arte e Clínica**. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004b.
- GIL, J. O Corpo Paradoxal. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- GIL, J. **Movimento total**. O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GROTOWSKI, J. Resposta a Stanislávski. Tradução de Ricardo Gomes. **Folhetim: Teatro do pequeno gesto**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 2-22, jan-abril 2001.
- GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1, 2015.
- LAPOUJADE, D. O corpo que não aguenta mais. In: D. Lins (Org.). **Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: 2002.
- LEVINAS, E. **Le temps et l'autre**. Paris: Quadrige, 1998.
- MELVILLE, H. **Bartleby, o escrivão**. Uma história de Wall Street. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- MOTTA-LIMA, L. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- NANCY, J-L. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2015.
- NIETZSCHE, F. **A visão dionisíaca do mundo**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2005.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- PASSOS, E. & BENEVIDES, R. A construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**. Brasília, v. 16, n. 1, p. 71-79, jan./abr. 2000.
- PASSOS, E., KASTRUP V., ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- PELBART, P. **O avesso do nihilismo. Cartografias do esgotamento**. São Paulo: n-1, 2017.

RESENDE, Catarina et. al. Que lugar para a corporeidade no cenário dos saberes e práticas psis? **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, n. 2, 2017.

RICHARDS, T. **Trabalhar com Grotowski sobre ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SHAKESPEARE, W. **Ricardo III**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SILVEIRA, M. **As máscaras de Dioniso: Filosofia e tragédia em Nietzsche**. São Paulo: UNIJUÍ, 2006.

STANISLÁVSKI, C. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

STANISLÁVSKI, C. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a.

STANISLÁVSKI, C. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012b.

STANISLAVSKI, C. **Manual do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TOPORKOV, V. **Stanislávski Ensaia – Memórias**. São Paulo: É realizações, 2016.

ZOURABICHVILI, F. Deleuze e o possível. Sobre o involuntarismo na política. In: ALLIEZ, É. (Org.). **Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000. P. 333-355.