

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
ESCOLA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
MESTRADO EM FILOSOFIA**

MARCELO PUPPI MUNHOZ

**A PERFORMANCE CÊNICA COMO ACONTECIMENTO:
UM DIÁLOGO ENTRE A ESTÉTICA DO PERFORMATIVO
E A FILOSOFIA DE GILLES DELEUZE**

CURITIBA/PR

2020

MARCELO PUPPI MUNHOZ

**A PERFORMANCE CÊNICA COMO ACONTECIMENTO:
UM DIÁLOGO ENTRE A ESTÉTICA DO PERFORMATIVO
E A FILOSOFIA DE GILLES DELEUZE**

Projeto de Dissertação de Mestrado
apresentado na linha de pesquisa
Ontologia e Epistemologia do Programa de
Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia
Universidade Católica do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Eladio Constantino
Pablo Craia

CURITIBA

2020

Dados da Catalogação na Publicação
Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR
Biblioteca Central
Pamela Travassos de Freitas – CRB 9/1960

M966p
2020
Munhoz, Marcelo Puppi
A performance cênica como acontecimento : um diálogo entre a estética do performativo e a filosofia de Gilles Deleuze / Marcelo Puppi Munhoz ; orientador: Eladio Constantino Pablo Craia. – 2020.
129 f. ; il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2020
Bibliografia: f. 125-129

1. Filosofia. 2. Arte – Filosofia. 3. Deleuze, Gilles. 4. Estética.
5. Representação (Filosofia). I. Craia, Eladio Constantino Pablo. II. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDD 20. ed. – 100

ATA N.º 189/PPGF – DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos trinta dias do mês de junho de dois mil e vinte, às quinze horas e trinta minutos, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação do mestrando **Marcelo Puppi Munhoz** intitulada: A PERFORMANCE CÊNICA COMO ACONTECIMENTO: UM DIÁLOGO ENTRE A ESTÉTICA DO PERFORMATIVO E A FILOSOFIA DE GILLES DELEUZE. A Banca Examinadora foi composta pelos professores: Dr. Eladio Constantino Pablo Craia, Dr. Eduardo Ribeiro da Fonseca e Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto. Após a instalação dos trabalhos pelo presidente da banca, professor Eladio Constantino Pablo Craia, o candidato fez uma exposição sumária da dissertação, em seguida procedeu-se à arguição pelos membros da banca e à defesa do candidato. Encerrada essa fase, os examinadores, em reunião reservada, apresentaram suas avaliações, tendo considerado o candidato **Aprovado** em sua defesa de dissertação conforme as notas e o conceito registrados abaixo. Após a proclamação dos resultados, o presidente da banca **Confere** ao candidato o título de Mestre em Filosofia. Encerrados os trabalhos às 18h00 min. Para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos membros da Banca Examinadora. Os avaliadores Prof. Dr. Eduardo Ribeiro da Fonseca, Prof. Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto, tiveram participação na banca de Defesa de Dissertação por videoconferência e estão de acordo com as notas e conceitos descritos.

MEMBROS DA BANCA		ASSINATURA	NOTA
Prof. Dr. Eladio Constantino Pablo Craia – PUCPR			9,5
Prof. Dr. Eduardo Ribeiro da Fonseca – PUCPR		Participação videoconferência	9,5
Prof. Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto – UNESPAR		Participação videoconferência	9,5
MÉDIA FINAL	9,5	CONCEITO	A


Prof. Dr. Jelson Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Filosofia – *Stricto Sensu*



AGRADECIMENTOS

Ao professor Eladio, guia dessa jornada, que foi sensível ao imperativo de aventura, acolhendo a pesquisa quando era pouco mais que uma intuição.

Ao professor Francisco, pela conexão imediata com o trabalho, que derivou em contribuições fundamentais e valiosas para a pesquisa.

Ao professor Eduardo, pela atenção à presença de Alice e da trama entre arte e filosofia que, acredito, deram mais corpo ao texto.

Aos colegas do GE Deleuze, pelos momentos preciosos de partilha, em especial ao Tiago, pela organização dos encontros, leitura e comentários generosos.

Aos colegas e professores do PPGF, pela convivência e aprendizado, em especial à Adrielle, pelas indicações de leitura importantes para o desenvolvimento do projeto, e à Antonia, por tornar nossa estada no programa mais serena e fluída.

À Babi, meu maior encontro, companheira de aventuras e parceira de tudo, divido contigo todas as realizações.

À Maya, com quem o aprendizado da vida é sempre um “reencantamento do mundo”, gratidão pela paciência com o pai.

À família, pais e irmãos, sempre presentes, virtual e atualmente.

Ao devir e suas surpresas.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo examinar a noção de performance cênica como acontecimento colocando-a à luz da filosofia da diferença deleuziana. Para tanto, iniciaremos descrevendo como o filósofo francês estrutura o complexo conceitual acontecimento-sentido, que articula uma lógica aberta às mudanças do devir, e, em seguida, estabeleceremos um paralelo com o conceito de ato de fala performativo, vindo da filosofia da linguagem de J. L. Austin, um dos fundamentos da “estética do acontecimento” desenvolvida pela pesquisadora Erika Fischer-Lichte. No entanto, visto que as enunciações cênicas vão muito além dos atos de fala, trataremos para a análise o conceito de corpo sem órgãos com o objetivo de colocar também em perspectiva a corporalidade física e relacional da performance cênica. Por conseguinte, analisaremos os processos de passagem entre as dimensões corporal e incorporeal incluindo o estudo, de um lado, do esquema geral dos regimes de signos que nos conduzirá à compreensão do que Deleuze e Guattari definiram como máquina abstrata, e, de outro, do chamado método de dramatização, que descreve a dinâmica entre o virtual e o atual no processo de realização. Por fim, estaremos em condições de avaliar como o acontecimento artístico é capaz de realizar a contra-efetuação do sentido através da performance cênica.

Palavras chaves: Gilles Deleuze. Acontecimento. Sentido. Performance Cênica. Estética do Performativo.

ABSTRACT

This research aims to examine the notion of performance as an event, placing it in the light of the Deleuzian difference philosophy. To do so, we will start by describing how the French philosopher structures the conceptual event-sense complex, which articulates a logic that is open to changes in becoming, and then we will establish a parallel with the concept of performative speech act, from the philosophy of the language by J. L. Austin, one of the foundations of the “aesthetics of the event” developed by the researcher Erika Fischer-Lichte. However, since the theatrical enunciations go far beyond the speech acts, we will bring to the analysis the concept of body without organs in order to also put in perspective the physical and relational corporeality of the performance. Therefore, we will analyze the processes of passage between the corporal and incorporeal dimensions, including the study, on the one hand, of the general scheme of sign regimes that will lead us to understand what Deleuze and Guattari defined as abstract machine, and, on the other, the so called dramatization method, which describes the dynamics between the virtual and the actual in the realization process. Finally, we will be in a position to assess how the artistic event is capable of counteract the sense through performance.

Keywords: Gilles Deleuze. Event. Sense. Performance. Performative Aesthetics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Anel de Moebius.....	24
Figura 2 – <i>Shoot</i> (1971) de Chris Burden – registro fotográfico da performance.....	67
Figura 3 – <i>Leap into the void</i> (1960) de Yves Klein – <i>making of</i> e fotografia final....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 - ALICE E ABRAMOVIC: A LÓGICA DE UM SENTIDO IMANENTE E A PERFORMANCE CÊNICA.....	13
1.1 ACONTECIMENTO.....	13
1.1.1 As aventuras de Alice: acontecimentos puros.....	14
1.1.2 O puro devir.....	15
1.1.3 Acontecimento ou acaso?.....	17
1.1.4 Do acontecimento à linguagem.....	20
1.2 SENTIDO.....	23
1.2.1 O Camundongo e o Pato: o acontecimento-sentido.....	23
1.2.2 Paradoxos do sentido.....	26
1.2.3 Séries heterogêneas simultâneas.....	28
1.2.4 O problemático.....	30
1.3 PERFORMATIVIDADE E PERFORMANCE CÊNICA.....	34
1.3.1 O flagelo de Marina Abramovic: um acontecimento cênico?.....	34
1.3.2 Performativo.....	38
1.3.3 Performance cênica.....	45
CAPÍTULO 2 - ARTAUD: CORPO SEM ÓRGÃOS, INTERAÇÃO E CORPORALIDADE EM CENA.....	49
2.1 CORPO SEM ÓRGÃOS.....	49
2.1.1 O esquizofrênico e a menina: dissolução das superfícies.....	49
2.1.2 A produção desejante.....	51
2.1.3 <i>Autopoiese</i>	54
2.1.4 O corpo sem órgãos.....	56
2.2 INTERAÇÃO ENTRE ATORES E ESPECTADORES.....	60
2.2.1 Troca de papéis e rituais.....	60
2.2.2 Proximidade e distância.....	64
2.2.3 Reprodução e transmissão.....	66
2.2.4 O simulacro.....	70

2.3 CORPORALIDADE DA PERFORMANCE CÊNICA.....	72
2.3.1 Corpo.....	72
2.3.1 Presença.....	78
2.3.3 Espaço, som e tempo.....	81
CAPÍTULO 3 - A PERFORMANCE CÊNICA COMO ACONTECIMENTO.....	85
3.1 EMERGÊNCIA DE SENTIDO.....	85
3.1.1 Alguns regimes de signos.....	86
3.1.2 Autorreferencialidade, associação e interpretação.....	92
3.1.3 Sentido e não-senso.....	96
3.2 DRAMATIZAÇÃO.....	100
3.2.1 Virtual e atual.....	100
3.2.2 Encenação.....	103
3.3 A PERFORMANCE CÊNICA COMO ACONTECIMENTO.....	107
3.3.1 Dissoluções e transformações.....	107
3.3.2 Todos os acontecimentos em um só Acontecimento.....	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS.....	125

INTRODUÇÃO

O objetivo geral de nosso trabalho é examinar a discussão estética que define a performance cênica como um *acontecimento* valendo-nos de alguns operadores conceituais deleuzianos, em especial, o complexo *acontecimento-sentido*, *corpo sem órgãos*, *máquina abstrata* e o *método de dramatização*.

Organizamos a pesquisa em três momentos distintos que configuram os seus capítulos. No primeiro, vamos examinar a argumentação filosófica de Gilles Deleuze relativa ao complexo conceitual *acontecimento-sentido*, para perceber como o filósofo desenvolve uma lógica que o permite trazer a *diferença*, as mudanças *de fato* que caracterizam o devir da vida, para dentro do pensamento. Faremos o paralelo dessa noção (*acontecimento-sentido*) com a de *performativo*, um conceito vindo da filosofia da linguagem de J. L. Austin que foi amplamente apropriado pelas artes cênicas para caracterizar enunciações (ou proferimentos) no devir das performances cênicas (ou de outros tipos de performances) que produzem, da mesma forma, mudanças em âmbito institucional, social, psicológico etc.

Isso nos colocará diante de um problema que vamos abordar no segundo capítulo: sabemos que as enunciações das artes cênicas são constituídas não somente de palavras. A força performativa dessas enunciações não está, segundo o esquema austiniano, apenas no que é dito e no seu contexto sócio-institucional, mas, essencialmente, na *performance cênica*, constituída por uma *corporalidade* que vai muito além da fala, uma corporalidade produzida em corpos (e presenças), sons (de que as palavras são uma pequena parte), imagens e relações de espaço e tempo, além, claro, do contexto. No âmbito filosófico de Deleuze e Guattari, encontramos no conceito de *corpo sem órgãos* uma formulação oportuna para colocar em perspectiva a noção de *corpo performativo*, já que ele envolve os agentes da performance cênica – atores e espectadores – naquilo que é instaurado entre eles como *produção*, remetendo a “uma potência invivível como tal, a de um desejo sempre em marcha e que nunca se deteria em formas: a identidade produzir-produto”, como define o comentador François Zourabichvili (2004, p.15). Essa convergência entre produtor, produção e produto dialoga, a nosso ver, com a noção de *autopoiesis* (desenvolvida pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela), da qual se apropria a pesquisadora de teatro alemã Erika Fischer-Lichte referindo-se à interação entre atores e espectadores para estruturar seu conceito de *performance*

cênica como acontecimento, que parte de seu devir imanente, da sua corporalidade, da interação dos entes envolvidos e dos significados que ali emergem.

Porém, a performance cênica nunca é puro acaso. Há uma intencionalidade presente, um agenciamento prévio de corporalidades, campos de sentido, cedendo espaço ao não-senso, à “casa vazia”, ao acontecimento que irá redefinir, sempre diferentemente, a “realidade”. Nosso objetivo, no terceiro capítulo, é entrar nesse campo. Fischer-Lichte menciona a força que os processos de emergência de significados têm na chamada *espiral de retroalimentação autopoietica* entre os agentes da performance cênica, reposicionando as relações e as corporalidades em jogo, estrategicamente arranjados através da *encenação*. São instâncias de relação entre o corporal e o incorporeal, que serão colocadas à luz do conjunto de *regimes de signos* e da *máquina abstrata*, definidos por Deleuze e Guattari, mas também do *método de dramatização*: processos de deslizamento de um elemento do real para o outro (virtual ⇔ atual), e suas implicações e co-implicações em uma estética do performativo que *produz* sempre o imprevisto no previsto, mas também alguma semelhança no que já é, por natureza, diferente.

Sendo assim, nossa pesquisa tem como objetivo central iluminar conceitualmente a performance cênica entendendo-a como um *acontecimento*, algo que se apresenta necessariamente com uma face para as coisas em seu devir e outra para a linguagem e sua emergência de sentido. Faremos isso com este itinerário: (1) o complexo *acontecimento-sentido* e a performatividade; (2) o *corpo sem órgãos* e a corporalidade física/relacional da performance cênica; (3) a máquina abstrata e o par conceitual *virtual/atual* realizando o agenciamento prévio (*encenação*) e *in locus* das corporalidades e emergências de sentido próprias do evento cênico.

Gilles Deleuze dedicou grande parte de sua obra à defesa de um pensamento imanente, de um pensar que vem da vida, em oposição ao que ele chamava de pensamento dogmático, definido (1) pela crença de um pensamento natural, (2) na confiança de um modelo geral de reconhecimento e (3) na pretensão ao fundamento, conforme resume o comentador François Zourabichvili (2016). Para o filósofo, o raciocínio dogmático se fia na ideia de que o pensamento é capaz de acessar a verdade definindo seus pontos de partida e dispondo de seus próprios meios. O conceito de *acontecimento*, para Deleuze, se apresenta justamente como o *agente* de um pensamento da imanência. Se verdades definidas pelo pensamento não são um ponto de partida legítimo, então de onde começar? Deleuze conclui: do impensado.

Tendo como base as suas obras *Lógica do Sentido e Diferença e Repetição*, em diálogo com os textos dos comentadores Anne Sauvagnargues, Cintia Vieira da Silva, Éric Alliez, François Zourabichvili e Roberto Machado, iniciaremos nosso trabalho com a proposta deleuziana de localizar o impensado, o **puro devir** do mundo, como ponto de partida para a jornada do pensamento. Deleuze descreve a dualidade apontada por Platão, não a dualidade entre matéria e ideia, mas entre matéria e aquilo que está sob a matéria, o puro devir que se furta ao presente e à identidade. Diferentemente de Platão, os estoicos trouxeram este devir para o pensamento distinguindo duas esferas: uma primeira, a dos corpos, suas relações e ações, que são **causas** uns dos outros; e uma segunda, a dos atributos lógicos/dialéticos, acontecimentos, verbos, que são **efeitos** incorporais dos corpos. As **proposições** são a passagem dos acontecimentos à linguagem através de três relações: designação, manifestação e significação. O **sentido** não é a significação, mas uma quarta dimensão da proposição, de onde surgem os **paradoxos do sentido** e uma **instância paradoxal**: de um lado, uma mesma palavra não pode ser a designação da coisa e a expressão do sentido desta coisa, implicando no nascimento de séries divergentes e simultâneas, uma significante e outra significada; de outro lado, os termos destas séries estarão sempre em deslocamento, com significantes flutuantes. Daí teremos que: (1) o acontecimento é uma **singularidade**, neutra mas não ordinária, e um conjunto de singularidades corresponderá a cada série, da mesma forma que cada singularidade será fonte de uma nova série; e (2) o acontecimento é **problemático e problematizante**, pois ele pode ter “soluções”, mas subsiste na ideia em relação às suas condições e organiza a gênese de suas soluções. Teremos então a formação de um **campo transcendente** do pensamento, superfície metafísica sobre as ações e paixões dos corpos, mas que, agora, ultrapassa a concepção de uma condição à imagem de um condicionado presente em outras metafísicas (Urdoxa, cogito, noema etc.). É assim que o *acontecimento* se configura como agente de um pensamento imanente, ideia que vamos usar para iluminar a noção de **performance cênica**. Este conceito é utilizado pela pesquisadora de teatro alemã Erika Fischer-Lichte em seu texto *Estética do Performativo* (2011) para substituir toda uma série de termos que remetem, segundo Óscar Cornago (*in idem*, p.18), “seja a uma realidade prévia ao próprio fazer cênico, como ‘representação’, ‘colocação em cena’, ‘trabalho de direção’, seja a um material fixado, já acabado como ‘obra’, ‘espetáculo’, ‘performance’, ‘peça’ ou ‘drama’.” Fischer-Lichte localiza seu pensamento acerca do teatro não em

identidades, valores ou verdades prévias ao *acontecimento teatral* propriamente, mas naquilo que há de mais delicado e difícil de apreender: a experiência sensorial, que acontece em dado lugar quando um corpo atua diante de outro, e os processos de geração de significados que daí decorrem. Defendemos em nossa pesquisa que o agenciamento do acontecimento deleuziano no campo da performance se dá através do **ato performativo**, que mobiliza na práxis cênica o que foi descrito pelo filósofo da linguagem britânico J. L. Austin ao distinguir os *atos de fala* entre proferimentos *constatativos* – que informam estados ou acontecimentos – e *performativos* – que produzem acontecimentos, novos estados de coisas (o exemplo clássico é o “Eu aceito” proferido no casamento). Mas, para que o conceito de Austin possa ser aplicado de modo mais adequado a nosso objeto de estudo, analisaremos alguns ajustes conceituais propostos por Fischer-Lichte, bem como faremos um esclarecimento do conceito de **performance cênica**.

Dedicaremos, portanto, o primeiro capítulo à definição de *acontecimento*, analisando o seu papel na formação de *uma instância paradoxal de sentido*, e seu correspondente na performance cênica, o *ato performativo* e suas condições. Dissemos que o complexo acontecimento-sentido opera entre os corpos e a linguagem. Mas de que corpos estamos falando? Este é o tema de nosso segundo capítulo. Para falar de *corpos performativos*, vamos analisar o que Deleuze e Guattari chamaram de **corpo sem órgãos**. No âmbito da multiplicidade imanente da vida e da natureza, trata-se de não partir de unidades constituídas por corpos formados e individualizados, mas do que eles chamaram de **máquinas desejan**tes: acoplamentos, objetos parciais, em um sistema “corte-fluxo” de vida (ex.: seio-boca). Muito antes de constituir indivíduos – como “resto” ou “resíduo” de um fluxo –, os corpos são **produção** (inclusive a produção do seu registro e do consumo) que tem o desejo como princípio imanente. A “realidade essencial do homem e da natureza” é o universo das máquinas desejantes produtoras e reprodutoras. A produção de produção tem uma forma conectiva – “e”, “e depois” – e realiza a identidade *produzir-produto*, um enorme objeto não diferenciado: o corpo pleno sem órgãos, o improdutivo, o inconsumível, identidade anterior a de um corpo individualizado. Nesta perspectiva, trataremos da **interação entre atores e espectadores**, discutindo trocas de papéis entre atores e espectadores, formação de comunidades cênicas, relações distância/proximidade e a aparente dicotomia entre a performance ao vivo e seu registro, para, em seguida, analisarmos aspectos da **corporalidade teatral**, como

corporalidade, presença, espacialidade, sonoridade e temporalidade, relacionando-os aos processos de um corpo sem órgãos.

Finalmente, no terceiro capítulo, vamos formular uma análise interna do campo acontecimental da performance cênica. Para isso, estudaremos os processos de significação propostos por Deleuze e Guattari no texto *Sobre alguns regimes de signos* (2015b) que distinguem semióticas por eles definidas como pré-significante, significante e pós-significante. Chegaremos ao conceito de **máquina abstrata**, que nos ajudará a examinar os dois principais processos de **emergência de significado** mencionados por Fischer-Lichte na performance cênica: a autorreferencialidade e as associações. Outro aspecto da dinâmica interna do acontecimento teatral diz respeito ao papel da **encenação**, vista como planejamento, ensaio e estabelecimento de **estratégias** (conceito de Foucault) e **táticas** (conceito de Certeau) de acordo com as quais é gerada e gerida a performance cênica. Outra chave de análise será o par conceitual deleuziano **virtual/atual**: as ideias se diferenciam virtualmente e se diferenciam atualmente, em um processo que Deleuze chamou de **dramatização**. Chegaremos à nossa conclusão, reunindo os conceitos mobilizados para analisar os três aspectos propostos por Fischer-Lichte como ligados à condição de acontecimento da performance cênica: (1) **autopoiesis da espiral de retroalimentação**, que faz com que a performance cênica tenha origem, gerando (2) a **desestabilização de oposições dicotômicas** que coloca os agentes do acontecimento cênico (atores e espectadores) em (3) uma condição de **liminaridade e transformação**. Como no pensamento deleuziano que passa pelo acontecimento, o afeto é implicação recíproca: o choque se converte em envolvimento mútuo, desigual, já que são sempre multiplicidades, pontos de vista heterogêneos em jogo. Para Cornago (*in FISCHER-LICHTE*, 2011, p. 17), trata-se de não partir da hipótese de uma identidade prévia no sentido costumeiro da “vida como teatro”, mas “como processo imediato de performance (cênica), um processo que só pode entender-se como um contínuo estar-se-tornando em cada espaço, em cada situação”. Pretendemos, portanto, através de aproximações distintas e complementares da imanência da performance cênica, distinguir de forma cada vez mais evidente condições e processos que fazem dela um acontecimento, uma singularidade capaz de alterar reiteradamente a realidade.

CAPÍTULO 1 - ALICE E ABRAMOVIC: A LÓGICA DE UM SENTIDO IMANENTE E A PERFORMANCE CÊNICA

1.1 ACONTECIMENTO

No começo de *Alice no País das Maravilhas* encontramos a personagem principal sonolenta e entediada em uma campina. É quando percebe um Coelho Branco de olhos cor-de-rosa que passa correndo e resmungando: “Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!”. Até aí, para ela, nada de tão extraordinário. Mas então *constata subitamente* que “nunca tinha visto um coelho com bolso de colete, nem com relógio para tirar de lá” (CARROLL, 2015, p.13). A presença do coelho a afeta, mas o que realmente a mobiliza é o *pensamento* acerca do que vê. Levada pela curiosidade, Alice persegue o coelho, enfiando-se numa toca atrás dele. A toca segue na horizontal, mas, de repente, Alice se vê despencando num poço muito fundo. Tão fundo que, durante sua queda, tem “tempo de sobra para olhar à sua volta e imaginar o que iria acontecer em seguida”. Como não distingue o fundo, repara que as paredes do poço estão forradas de estantes com livros e louças. Pega um pote de geleia, que infelizmente está vazio, e o devolve em outra estante. Segue divagando durante sua queda – “quantos quilômetros já tinha caído?” –, lembra das lições da escola sobre o raio da Terra e calcula se já não caia *através* da Terra: “Como vai ser engraçado sair no meio daquela gente que anda de cabeça para baixo!” (idem, p.15), e segue ruminando sobre o que sua gata faria com morcegos e ratos. *Caindo, caindo, caindo...*

Alice não se angustiava com o que a esperava no final de sua queda, com o que isso faria com a integridade do seu corpo, da sua vida. Dir-se-ia até que ela estava indiferente a isso. Tanto que, subitamente, “bum! bum! caiu sobre um monte de gravetos e folhas secas: a queda terminara. Alice não ficou nem um pouco machucada, e num piscar de olhos estava de pé.” (idem, p.18) Em sua narrativa, Lewis Carroll acabou de nos conduzir para fora da esfera dos corpos, de seus encontros e desencontros, *causas* entre si de choques, dores, angústias e paixões. Nessa esfera havia se passado somente o tédio e a sonolência de Alice na campina. O que a lançou em uma jornada foi o pensamento e foi na esfera do pensamento que tudo se sucedeu desde então (“Alice se levantou num pulo, porque *constatou* subitamente...”). As aventuras de Alice, do começo ao fim, e depois em *Através do Espelho*, passam-se

no campo dos atributos lógicos e dialéticos¹, dos *efeitos* incorporais dos corpos, ou, como diz Gilles Deleuze, dos *acontecimentos puros*. Vamos, neste primeiro capítulo de nossa pesquisa, examinar este conceito, analisando sua relação com a emergência do sentido, antes de localizá-lo na performance cênica.

1.1.1 As aventuras de Alice: acontecimentos puros

No início de *Lógica do Sentido*, Deleuze destaca um evento subsequente aos que vimos há pouco na história de Lewis Carroll. Após a queda, Alice persegue o coelho até vê-lo sumir através de uma pequena porta. Ela se dá conta de que a única forma de segui-lo é se pudesse diminuir seu tamanho, recolhendo-se “como um telescópio”. Ali mesmo, encontra um frasco com líquido e um rótulo escrito “Beba-me”. Por instantes hesita, mas bebe todo o líquido e, magicamente, encolhe até ficar do tamanho necessário para passar pela porta. Só que agora a chave da porta ficou sobre a mesa e ela, pequena como está, não a alcança. Depara-se com um bolo com a inscrição “Coma-me”. Raciocina que, da mesma forma que com o frasco, essa pode ser a solução para seu novo problema. No entanto, surpreende-se quando, ao comer o bolo, cresce até ficar com três metros. Seus problemas persistem e, aliás, se complicam. Esse mundo de atributos lógicos e dialéticos não é regido pelo *bom senso*, pelo que se espera que as coisas sejam ou venham a ser a partir do que o hábito a ensinou. Desde que saltou atrás do coelho, movida por um evento e um pensamento, nada mais foi o mesmo. E Alice coloca uma questão para si mesma: tudo está diferente, inclusive ela mesma, e “se não sou a mesma, a próxima pergunta é: ‘Final de contas quem sou eu?’ Ah, *este* é o grande enigma!” (CARROLL, 2015, p.29)

¹ No sentido aqui utilizado, dialética não remete ao dispositivo hegeliano, tantas vezes criticado por Deleuze, o qual se organiza a partir da suposta elevação da diferença até a máxima diferença possível, a célebre *tese e antítese*, resultando esta tensão numa síntese superadora dos polos anteriores. A denúncia de Deleuze aponta ao fato de que, supostamente, esta dinâmica só é possível pela operação central de uma negatividade constitutiva da própria Dialética. Sabemos hoje que esta leitura de Deleuze está longe de ser a de um comentador ou historiador da filosofia. Resumir a dialética à centralidade da negatividade é, na melhor das hipóteses, uma posição duvidosa. Consideramos esta posição deleuziana como a construção de um antecessor, de um precursor: Hegel como *partner* de Deleuze na exposição do cume da filosofia da identidade da modernidade. Aqui, ao contrário, o sentido que damos à “dialética” remete às derivações próprias da linguagem na sua circulação numa série diversa da série dos corpos.

Este é o grande enigma. E Deleuze se recusa, assim como Carroll, a esclarecê-lo pelo viés do *bom senso* dizendo que Alice é *isso* ou *aquilo*. Ao invés de definir uma sucessão de estados de coisas, Deleuze toma um acontecimento para afirmar: “Alice cresce”. Afirma-se algo sobre Alice e o *bom senso* diria que Alice *era* de um tamanho e agora é de um outro. Mas isso não é suficiente: afinal de contas, para além das diferenças de estado em dois tempos cronologicamente distintos, *o que ela é?* Teremos que dizer que ela se tornou maior do que ela *era*, mas também que ela é menor do que ela se tornou. O verbo *crescer* em devir remete a dois sentidos simultâneos, futuro e passado, furtando-se ao presente. O *bom senso* nos afirmava um sentido para as coisas, um sentido relativo a um certo presente, e o projetava em novos presentes, distinguindo semelhanças e diferenças. Já o paradoxo do puro devir do mundo afirma os dois sentidos, passado e futuro, ao mesmo tempo.

1.1.2 O puro devir

Para compreender o lugar do puro devir na lógica deleuziana, vamos começar pela sua análise de uma certa dualidade admitida por Platão, que não é a dualidade entre a matéria e a ideia, mas entre matéria e aquilo que está sob a matéria. A matéria, para Platão, é o mensurável, com qualidades definitivas ou passageiras, mas o principal é que ela é tudo aquilo que pode, sob o julgo das Ideias, ser colocado em repouso, determinando presentes: em tal momento, tal sujeito tem tal grandeza ou pequenez. Quanto àquilo que está sob a matéria, trata-se, ainda para Platão, do que escapa às Ideias, do ilimitado, do devir puro e sem medida “que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade da matéria indócil” (DELEUZE, 2015, p.1). Platão situa este “devir-louco” aquém do Modelo e da cópia, como matéria do *simulacro*. Em seu processo seletivo, hierárquico, o pensador grego situa o simulacro como aquilo que já perdeu, em essência, relação com o Modelo. Trata-se, portanto, do descartável, do impensável, a menos que venha, por força mesma do pensamento, a ser ralentado até a imobilidade e aderir, por semelhança ou identidade, à cópia e, assim, pretender ao Modelo. Platão reconhece que este elemento louco sempre há de existir, ou advir,

ou “sub-vir”, aquém da ordem imposta pelas Ideias². Resistindo a ser fixado em “presentes”, o devir não se enuncia em substantivos e adjetivos, mas em verbos, remetendo ao passado e ao futuro, ao que foi e ao que será. Para Platão, sobre os fenômenos do mundo em movimento ou repouso (ainda que este seja aparente ou provisório), a Ideia age nomeando, definindo qualidades, estados de coisas. O resto é dispensado, mesmo que temporariamente, como “devir-louco”. Por aí o pensamento recolhe do mundo aquilo que ele mesmo determina como *pensável*.

Diferentemente de Platão, os estoicos reconheceram aí uma das estâncias legítimas do “fora” do pensamento. A admissão do devir como *pensável*, do paradoxo do devir puro que se esquivava ao presente e assume os dois sentidos, do passado e do futuro, traz o *impensado* (ou não pensado *ainda*) para o pensamento, não permitindo que o pensamento se estabeleça sobre o sentido único já apontado pelo *bom senso*, tampouco sobre as identidades firmadas pelo *senso comum*. Para Deleuze, os estoicos distinguem “duas espécies de coisas” (2015, p.5). A primeira é a dos corpos, tensões, qualidades físicas, relações, ações, paixões e estados de coisas correspondentes, que existem no espaço e no tempo presente e são *causas* umas das outras. Mas o que elas causam? Quais são seus *efeitos*? “Estes efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, ‘incorporais’. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos.” (idem, p.5) Lembremos do início da jornada de Alice. Ela *constatou* algo de extraordinário – a pressa de um Coelho Branco movida por um relógio tirado do bolso do colete – e a curiosidade lançou-a num mundo de conjecturas. A jornada então tornou-se não a de um corpo que teme, padece e reage, mas a do pensamento que percebe e indaga: “O que aconteceu? Para onde vai o coelho?” Não mais o presente vivo, mas “atributos lógicos ou dialéticos”, efeitos de superfície que atravessam passado rumo ao futuro, verbos.

Essa é a distinção estoica: de um lado, a profundidade dos corpos, suas misturas, paixões; de outro, os acontecimentos incorporais resultantes dessas

² No primeiro anexo (*Platão e o Simulacro*) da *Lógica do Sentido*, Deleuze menciona o *Fedro*, o *Político* e o *Sofista* como os três grandes textos em que o filósofo grego exercita seu método seletivo através de um certo “encurralamento” do *simulacro*, definido como o “falso pretendente”. O *Sofista*, segundo Deleuze, seria o mais incisivo nessa direção (idem, p.261): “é possível que o fim do *Sofista* contenha a mais extraordinária aventura do platonismo: à força de buscar do lado do simulacro e de se debruçar sobre seu abismo, Platão, no clarão de um instante, descobre que não é simplesmente uma falsa cópia, mas que põe em questão as próprias noções de cópia... e de modelo.”

misturas. Aristóteles tinha ainda outro ponto de partida: a substância (o Ser das coisas), que é o sentido primeiro, e os corpos são como acidentes passíveis de serem categorizados para o pensamento; para os estoicos, os corpos reúnem substância e causa, tendo o *aliquid* (algo) como sentido primeiro que envolve ser e não-ser, existências e insistências. A “ousadia” dos estoicos foi trazer o devir-ilimitado, rebelde à Ideia, para a superfície, como efeito impassível para ser pensado.

Como na história de Alice, todas as reviravoltas são possíveis – o passado e o futuro, a falta e o excesso –, puros efeitos, sempre reversíveis, que, assim, podem entrar em relações de “quase-causa” entre si no pensamento. São chamadas relações de “quase-causa” porque são diferentes por natureza das relações das causas corporais. É próprio da dialética ser um jogo, uma “ciência dos acontecimentos incorporais tais como são expressos nas proposições e dos laços de acontecimentos tais como são expressos nas relações entre proposições” (idem, p.9). A dialética dispõe dos acontecimentos incorporais, colocando-os em choque, tensão, ressonância ou acordo, realizando verdadeiras jornadas do pensamento, mas sempre reversíveis, passíveis de serem retomadas e trilhadas em outras direções. O acontecimento parte dos corpos e alcança o limiar do devir de um lado (superfície); ali mesmo, torna a linguagem possível como um efeito de outra ordem. Estes efeitos já pertencem ao pensamento, no entanto são passíveis de entrarem em relação de “quase-causa” entre si, afetando-se de uma forma totalmente distinta daquela da profundidade e das misturas dos corpos entre si. A queda de Alice no poço não gera terror, mas perplexidade, curiosidade, e assim por diante...

1.1.3 Acontecimento ou acaso?

Antes de seguir, aqui talvez caiba um passo atrás: uma filosofia que considera o devir-louco e seus sentidos divergentes como fonte do pensamento não está se entregando a pensar “qualquer coisa”? Acontecimento nesse caso não seria o mesmo que um “acaso” qualquer?

Vamos retomar o propósito de Gilles Deleuze: empreender uma filosofia radical da imanência, um pensar cujo começo se encontra na vida, fora da filosofia. Para ele, a filosofia é despertada, solicitada pela vida, não vice-versa. E aqui, a vida, a própria experiência de viver, não pode estar condicionada a um campo de possibilidades

definido *a priori* de algum modo transcendental. Mas a crítica de Deleuze ao pensamento dogmático não se deteve aí. Na sua avaliação, mesmo quando o filósofo não pré-definia o verdadeiro e pretendia submeter-se ao que o mundo lhe apresentava, ele o fazia como se fosse, ele mesmo, *a priori* apto para reconhecer a verdade no mundo. É o que Deleuze definiu como uma *interiorização da conexão* da filosofia com o fora. Se o pensador supunha ser capaz de distinguir o relevante e o irrelevante a ser pensado, acabava definindo também o que é necessário e desnecessário ao pensamento.

Zourabichvili (2016) enumera três expressões relativas à essa interiorização da conexão filosofia-fora ou filosofia-necessidade. A primeira é a convenção, em filosofia, de que somos capazes de distinguir a “boa” verdade do “mal” engano por alguma conexão essencial e íntima. Para Deleuze, nada nos garante que estejamos à procura daquilo que é verdadeiro, senão por uma ideia moral de Bem definida *a priori* pelo pensamento. A segunda é o “modelo da reconhecimento”: supomos um “mundo verídico” e os objetos de nossos encontros são submetidos ao princípio de identidade ou semelhança com este mundo, de modo que todo conhecimento já é um reconhecimento, conferindo um espírito verificador ao pensamento, incumbido de distinguir entre o saber, como elemento do verdadeiro, e o erro, cuja identidade com o mundo verídico não foi reconhecida. A terceira é a pretensão da filosofia, frequentemente renovada, a definir um “bom princípio”: Ideias, causas, *cogito*, ou mesmo o ser empírico, sensível e concreto de Hegel, a compreensão pré-ontológica de Heidegger ou a Urdoxa da fenomenologia. Estes fundamentos, pontos de partida, são sempre uma ruptura em algum grau com o mundo, uma exclusão do ilimitado, uma distinção entre a filosofia e aquilo que ela não é. “Não é de admirar que a necessidade nos escape quando procuramos fechar o pensamento sobre si mesmo; o próprio fundamento está assentado sobre uma brecha, mal ou bem entulhado de opiniões.” (ZOURABICHVILI, 2016, p.45)

Mas não será sempre isso o que em última conta nos resta? Alguma concessão ao *doxa* ou que nos rendamos de vez a um ceticismo radical? Para Deleuze, a confusão toda acontece por um mal-entendido quanto à posição do pensamento. Em *Diálogos* (1998, p.11), ele diz: “É bobagem se perguntar se Sartre é o fim ou o começo de alguma coisa. Como todas as coisas e pessoas criadoras, ele está no meio, ele brota pelo meio.” O pensamento aparece no meio, sem começo nem fim. É somente quando o pensar abdica finalmente de alguma antiga pretensão de fundar algo que

ele flui, sem culpas e remendos, para cumprir com aquilo que ele é: um ato de criação que encontra seu começo na vida, na imanência do mundo. O pensamento depende dessa conexão com seu fora, é lá que ele encontra sua necessidade. O acaso perde seu valor costumeiramente negativo, já que ele não se opõe mais à necessidade. O acaso como valor negativo está ligado à ideia de algo arbitrário. Ora, o arbitrário se diz de um pensamento que pretende começar em si mesmo e não de um pensamento que, como esse, mantém-se conectado com o que lhe é externo, que depende dessa conexão. O conceito de acontecimento se coloca como isso que se apresenta da vida para o pensamento. Pensar torna-se um “gesto de encontro”, segundo Zourabichvili (2016, p.52):

quando o pensamento assume as condições de um encontro efetivo, de uma autêntica conexão com o fora, então ele afirma o imprevisível ou o inesperado, acampa sobre um chão movediço que não domina, e ganha aí sua necessidade. [...] o pensamento depende de uma lógica do fora, forçosamente irracional, que lança o desafio de afirmar o acaso. Irracional não quer dizer que tudo seja permitido, mas, sim, que o pensamento só pensa em uma conexão positiva com aquilo que ele ainda não pensa.

O pensamento imanente afirma o “chão movediço” do devir do mundo sem pretender forjar um fundamento que oporia verdadeiro e falso, de onde toda filosofia deveria começar como uma árvore que firma raízes e um tronco para daí ramificar e dar frutos. A nova imagem do pensamento, um pensamento que “não tem começo nem fim, mas sempre meio, pelo qual ele cresce e transborda” e “constitui multiplicidades” foi expressa no conceito de *rizoma* por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (1995, p.31). Em uma lógica “rizomática”, os conceitos nascem da pragmática e respondem a desafios não necessariamente teóricos. Anne Sauvagnargues, no seu texto *Deleuze and Art* (2013, p.3), diz:

Um conceito não pode ser dissociado das circunstâncias externas de sua constituição, assim como não pode ser dissociado do resultado de seus movimentos e migrações, que produzem movimentos e outras considerações no sistema. Portanto, é preciso passar de um conceito estático e abstrato de sistema, que ignora cronologia e contextualização, para um conceito dinâmico de sistema cujos problemas mapeiam suas sucessivas variações. Além disso, o dinamismo do sistema deve ser correlato com seu campo de individuação e sua contextualização intelectual e social.

É na direção de conceitos dinâmicos que vamos seguir. Conceitos que mobilizam um pensamento capaz de se constituir sem dispor de verdades edificantes que evoluiriam progressivamente de princípios a consequências finais, estáticas e

abstratas. O que irá nortear o avanço desse pensamento imanente é o desejo e o encontro. Ou, como propõe Éric Alliez em *Deleuze filosofia virtual* (1996, p.14), a “filosofia como arte dos agenciamentos de que dependem os ‘princípios’ (e não o inverso...), criação problematizante que coincide com a emergência do novo”. Não há princípios *a priori*, ou “essência”, a não ser aquela que Deleuze (1976, p.37) menciona na fórmula colocada por Nietzsche: “a essência é somente o sentido e o valor da coisa; a essência é determinada pelas forças em afinidade com as coisas e pela vontade em afinidade com essas forças”. Movido pelo desejo, o encontro com alguma “essência” possível das coisas se dá pelo viés do seu sentido e do seu valor. O nosso exame do pensamento imanente e do conceito de acontecimento seguirá por estes dois eixos, chegando à *instância paradoxal* de emergência de sentido a partir do acontecimento, para em seguida, tratar do aspecto problemático do acontecimento com o objetivo de situar alguma distinção de valor.

1.1.4 Do acontecimento à linguagem

Dissemos que Deleuze toma acontecimentos para falar de Alice (“Alice cresce.”), colocando-nos em relação, através de uma enunciação, com um certo *devoir* da personagem (passado e futuro, simultaneamente) ao invés de se ater aos estados dela (neste *ou* naquele presente). Para Éric Alliez, esse procedimento teve seu germe no encontro de Deleuze com o empirismo, que resultou no texto *Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume* (1953). Dali, desenvolveu-se algo que Alliez define como uma “subjetividade de essência prática”.

Nem teórica (em posição de fundamento ou de *representante*) nem psicológica (em situação de interioridade *representada*), esta última se define por e em um movimento de *subjetivação* cujo agenciamento de crenças e de paixões, fora de qualquer transcendência (do sujeito ou do objeto), é de ajuste da imanência em relação ao *devoir* num *continuum* de intensidades que compõe o fluxo intensivo da corrente de consciência e remete à intensidade da idéia na corrente de pensamento. (ALLIEZ, 1996, p.18)

O pensamento imanente nasce do fluxo do *devoir* da imanência sem se ater, como vimos, às pré-definições de um campo possível, reconhecível, de “realidade”. Ele opera por “ajustes”, acontecimentos, que mobilizam também um outro fluxo, na consciência. Temos aqui a opção pelo *E* ao invés do *OU*, ou ainda, como aponta

Zourabichvili, “Deleuze disse e redisse seu programa com todas as letras – literalmente: substituição do É pelo E; ou, o que dá na mesma, substituição do ser pelo devir” (2016, p.27). Mas, como isso se constitui em uma linguagem? Para falar da enunciação do sentido nessas condições vamos nos deter, assim como Deleuze, nas características da proposição em si.

Ele situa inicialmente três relações distintas na proposição: designação, manifestação e significação (2015, 3ª série). A designação é a referência a um estado de coisas exteriores: selecionamos palavras que melhor representam uma imagem individual do complexo a que nos referimos. Como estado imobilizado das coisas, a designação pode ser *verdadeira*, se preenchida por um estado ou estados de coisas correspondentes, ou *falsa*, quando isso não acontece. Se a designação coloca um *mundo* na enunciação, a manifestação coloca um *eu*, já que ela contém os desejos e crenças daquele que se exprime.

Desejos e crenças são inferências causais, não associações. O desejo é a causalidade interna de uma imagem no que se refere à existência do objeto ou do estado de coisas correspondente; correlativamente, a crença é a espera deste objeto ou estado de coisas, enquanto sua existência deve ser produzida por uma causalidade externa. Não concluiremos que a manifestação seja secundária relativamente à designação: ao contrário, ela a torna possível e as inferências formam uma unidade sistemática da qual as associações derivam. Hume vira isso profundamente: na associação de causa e efeito é “a inferência segundo a relação” que precede a própria relação. (idem, p.14)

O desejo é produzido a partir do encontro; a crença é feita de expectativas relativas a um próximo encontro. Já a designação faz parte de um encontro, não se dá em si. Um sujeito *infere* algo da exterioridade, ou *constata*, como fez Alice ao ver o Coelho Branco. O *cogito* torna possível a designação fazendo dela um ato – manifestação –, que reverte a *verdade* em *verificação* e o *erro* em *engano* de quem afirma. Isso será importante quando falarmos do ato performativo.

Mas algo ainda falta para que a proposição fique de pé e possa vir a expressar um sentido: trata-se da significação. Outras proposições ou conceitos servem como premissas aos elementos manifestados e designados, fazendo com que a proposição se converta em “demonstração” no sentido mais comum da palavra, relativo às *premissas* ou às *conclusões* de uma enunciação. Aquilo que foi manifestado-designado sofre uma implicação conceitual, tornando-se o “significante”, o objeto em jogo na operação de significação. O “logo” atua na implicação entre as premissas e a conclusão: “Penso, *logo* existo”, ou “*Isto* é um coelho, *logo* não deveria usar colete e

relógio”. “Isto” opera a designação de forma direta, mas o “logo” depende de outras proposições e conceitos que lhe servem de premissas ou em cujas conclusões implicam a proposição em questão. E a demonstração aqui não é somente aquela imediata, matemática ou silogística, mas também aquelas que constituem promessas de verdade, hipóteses. Assim, a significação não define estritamente a *verdade*, mas *condições de verdade*, ou seja, o conjunto de condições (estados de coisas) nas quais uma proposição *pode vir a ser* verdade. Caso o estado de coisas tenha mudado, a proposição *pode vir a ser* falsa. A significação então fundamenta a verdade e ao mesmo tempo torna o erro possível (2015, p.15). A falta de significação não é o *falso*, mas algo distinto: o *absurdo*, ou a *falta de condições* tanto para a verdade quanto para a falsidade. A significação última seria Deus na santíssima Trindade da representação da exterioridade no pensamento dogmático, completada pelo Eu que manifesta um Mundo designado.

Deleuze se pergunta qual das três relações da proposição teria o primado sobre as outras. A manifestação poderia ter esse primado se supuséssemos que é sempre um EU que escolhe afirmar isto ao invés daquilo. No entanto, tais afirmações sempre terão uma significação implícita em alguma medida. Em *Bergsonismo*, Deleuze diz:

A maneira pela qual compreendemos o que nos é dito é idêntica àquela pela qual buscamos uma lembrança. Longe de recompor o sentido a partir de sons ouvidos e de imagens associadas, *instalamos-nos de súbito* no elemento do sentido e, depois, em certa região desse elemento. [...] Há, nesse caso, como que uma transcendência do sentido e um fundamento ontológico da linguagem (DELEUZE, 2012, p.44)

Deleuze conclui que, na ordem da *fala*, mesmo silenciosa ou desarticulada, a manifestação pode vir primeiro, mas quando a *linguagem* entra é porque significações (e significados) já estão valendo, inclusive para um Eu manifestado e um Mundo designado, convertidos, se fosse o caso de existir um primado da significação, em significantes. Porém, como vimos há pouco, a significação define *condições de verdade* e não a *verdade em si*, que está sempre submetida ao devir do mundo designado. Nesse caso, seriam necessárias uma infinidade de proposições que servissem de premissas umas às outras, nunca chegando a uma significação última. Deleuze diz que será preciso acrescentar uma quarta dimensão à proposição que não corresponderia a nenhuma das três anteriores e esta dimensão é a do *sentido*, não mais uma condição de verdade, mas *algo de incondicionado* que assegure a gênese das três dimensões da proposição.

1.2 O SENTIDO

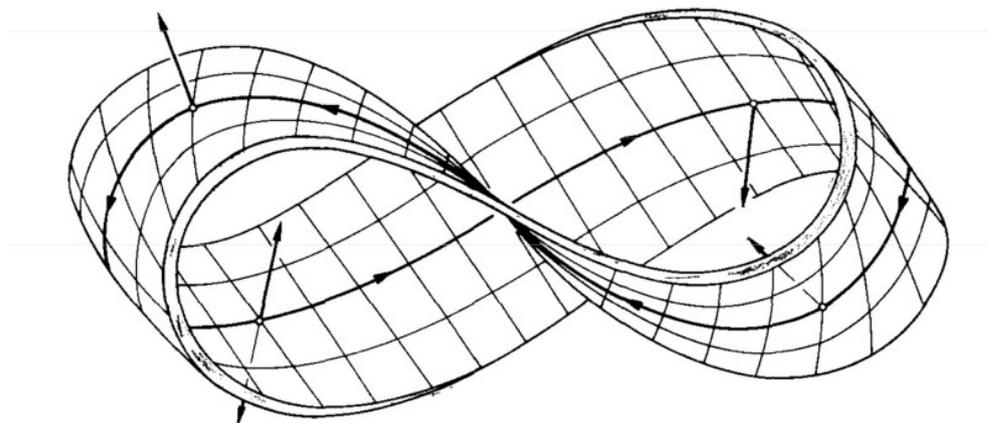
1.2.1 O Camundongo e o Pato: o acontecimento-sentido

Do ponto em que deixamos Alice, seguiu-se que ela finalmente conseguiu diminuir seu tamanho para passar pela pequena porta, mas se viu nadando em uma lagoa, resultado das lágrimas que produziu quando tinha três metros de altura. Ao buscar refúgio em uma margem, junta-se a um “grupo estrambólico”: “aves com as penas enxovalhadas, animais com o pelo grudado no corpo, e todos ensopados, mal-humorados e indispostos” (CARROLL, 2015, p.37). De comum acordo, concluem que o próximo passo era achar uma forma de se enxugar. O Camundongo toma a iniciativa e começa a contar um episódio da vida de Guilherme, o conquistador; segundo ele, a história é “a coisa mais seca” que já conheceu. E inicia: “Edwin e Morcar, condes da Mércia e da Nortúmbria, proclamaram seu apoio a ele e até Stigand, o patriótico arcebispo de Catembury, achando isso oportuno...”, nesse momento é interrompido pelo Pato: “Achando o quê?”. O Camundongo esclarece: “Achando *isso*. Suponho que saiba o que ‘isso’ significa”. Ao que o Pato retruca: “Sei muito bem o que ‘isso’ significa quando *eu* acho uma coisa. Em geral é uma rã ou uma minhoca. A questão é: o que foi que o arcebispo achou?” (idem, p.38). E, de pronto, temos aqui instaurada mais uma confusão causada pela prevalência dos jogos de linguagem que caracterizam a jornada de Alice: primeiro, a confusão entre corpos e proposições (a necessidade de *secar-se* é pretensamente atendida por uma história “seca”); depois, entre as dimensões mesmas da proposição (a designação do Camundongo (“isso”), relativa a uma manifestação do arcebispo, perde sentido quando é tomada pelo Pato do ponto de vista de suas designações usuais). Nesse momento, algo escapa aos personagens de Alice em seus jogos de linguagem, de modo que as coisas *perdem a conexão com seu sentido*. O sentido é aquilo que a proposição *expressa* através das suas relações de designação, manifestação e significação, fechando algo como um *círculo* constituído por essas relações, e que pode ser apreendido delas. A pergunta do Pato – “o que o arcebispo achou?” – manifesta seu desejo de reestabelecer um sentido para a história, sentido perdido pela falta daquilo a que o arcebispo designava em sua manifestação. Já vimos que o sentido não é a significação, visto que uma *condição de verdade* não pode ser *condicionante* sem desencadear uma sucessão infinita de

novas condicionantes. A significação opera dentro da proposição, enquanto o sentido é uma dimensão incondicionada desta, que rege as condições de suas dimensões.

Como vimos, essas três dimensões da proposição formam um círculo fechado (regido pelo sentido) que atende às necessidades de uma representação, de uma imobilização das coisas, de um retrato das coisas em um dado momento no tempo. Mas, e se trouxermos o devir, os vários sentidos do tempo, para essa representação? É justamente o *acontecimento* – a mudança imanente ao “devir-louco” admitido no pensamento – que rompe com o círculo fechado da representação. Os condes podem mudar de lado, o arcebispo pode mudar de ideia, algo singularmente relevante *pode* acontecer, a qualquer momento... Os acontecimentos cortam o círculo fechado do sentido para ser revisto de novo, de novo, de novo... Como poderíamos representar isso? Ora, não há como restabelecer o círculo da representação sem que ele se feche novamente ao devir. No entanto, a superfície do círculo não tem espessura: a linguagem captura os efeitos de superfície, o que se mostra relevante, singular, nos fenômenos, do ponto de vista do pensamento. E se tomássemos esse círculo rompido e, por força da mudança operada no devir, o revirássemos, fazendo suas extremidades invertidas quase se encontrarem, separadas pela fenda do acontecimento, estabelecendo uma quase-continuidade entre elas, uma extensão infinitamente exposta, pura superfície? Teríamos algo como o Anel de Moebius³.

Figura 1 – Anel de Moebius



Fonte: <<https://medium.com/designscience/1963-88a359d2f68b>> Acesso em: 06 dez. 2018.

³ Augustus Ferdinand Möbius (1790-1868), astrônomo e matemático alemão, “seu nome tem sido associado à famosa fita que não tem direito ou avesso, mas apenas uma face.” (COLLETTE, 2000, p.463-464 – tradução do autor)

Esta é a representação do *acontecimento-sentido*, um sentido aberto ao devir. O avesso e o direito, o dentro e o fora, o fundo e o raso se mostram na face única do anel formado pela sua extensão partida, torcida e *quase* reconectada. De tudo que se passa na profundidade e mistura dos corpos, algo se mostra na superfície pura. O passado (o representado) e o futuro (o devir) estão sempre *prestes* a se conectarem sobre a fenda infinitamente pequena do presente. Essa é a *expressão* que anima e reanima a proposição de seu interior. Deleuze cita o “noema perceptivo” de Husserl (2015, p.21): “um impassível, um incorporeal, sem existência física nem mental, que não age nem padece, puro resultado, pura ‘aparência’: a árvore real (o designado) pode queimar, ser sujeito ou objeto de ação, entrar em misturas; não o noema da árvore.” A impassibilidade do noema vem de sua condição de não existir fora da proposição e assim não se confundir com percepção, lembrança ou imagem. Mas também não se confunde com a proposição em si. É, sim, pura expressão, atributo. Da cor verde perceptível da árvore, dizemos que a *árvore verdeja*, “não é isto, finalmente, o sentido de cor da árvore e a *árvore arborifica*, seu sentido global?” (idem, p.22)⁴. Sendo a própria *expressão* dos acontecimentos, o sentido é o acontecimento puro, incorporeal, impassível, sem condições e condicionamentos. Verbo, efeito de superfície incorporeal expresso na linguagem: o sentido coincide com o conceito de acontecimento puro?

Quando dizemos que o sentido se diz da cor verde da árvore (através da proposição “a árvore verdeja”), estamos dizendo que ele não se confunde com a qualidade verde decorrente de uma série de circunstâncias que se fazem presentes na existência física da árvore, mas também que essa proposição não seria possível sem essas circunstâncias físicas e corporais. Da mesma forma, quando dizemos que o sentido é expresso na proposição *animando internamente* suas relações de designação, manifestação e significação, estamos dizendo que o sentido também só é expresso passando por essas relações. Pode-se dizer inclusive que ele não tem

⁴ Outra imagem famosa proposta por Deleuze para ilustrar o acontecimento é resgatada do filósofo francês Emile Brehier (1876-1952), quando este reconstitui o pensamento estoico: “Quando o bisturi corta a carne, o primeiro corpo produz sobre o segundo não uma propriedade nova, mas um atributo novo, o de ser cortado. O *atributo* não designa nenhuma *qualidade* real..., é sempre ao contrário expresso por um verbo, o que quer dizer que é não um ser, mas uma maneira de ser... Esta maneira de ser se encontra de alguma forma no limite, na superfície de ser e não pode mudar sua natureza: ela não é a bem dizer nem ativa nem passiva, pois a passividade suporia uma natureza corporal que sofre uma ação. Ela é pura e simplesmente um resultado, um efeito não classificável entre os seres...” (BRÉHIER, 1928, p.11-13 apud DELEUZE, 2015, p.6)

uma existência própria, mas que ele *insiste* ou *subsiste* sobre a proposição e a corporalidade que ela designa, entre o mundo e a linguagem, como a fronteira mesmo, superfície entre elas. Dito de outra forma, para Alliez (1996, p.24), “o sentido não aparece senão na relação da coisa com a força de que ela é o signo”. Pura imagem incorporeal, o sentido “dá contornos” a um acontecimento. O sentido nos ajuda a reconhecer que o acontecimento puro é mesmo vinculado, mas destituído, da corporalidade que o produz como um efeito e, dessa forma, sim, eles coincidem em um *acontecimento-sentido* das coisas.

1.2.2 Paradoxos do sentido

É curioso constatar que toda obra lógica diz respeito diretamente à significação, às implicações e conclusões e não se refere ao sentido a não ser indiretamente – precisamente por intermédio dos paradoxos que a significação não resolve ou até mesmo que ela cria. Ao contrário, a obra fantástica se refere imediatamente ao sentido e relaciona diretamente a ele a potência do paradoxo. (DELEUZE, 2015, p.23)

“Alice cresce.” Vimos que, no pensamento imanente, a primeira dualidade não é entre matéria e Ideia, mas entre causas corporais e efeitos incorporeais, acontecimentos que subsistem na linguagem. Na fronteira entre eles está o sentido, o expresso de proposições que designam os estados de coisas (substantivos, adjetivos etc.) e os devires das coisas (verbos), uma superfície infinitamente fina, mas impenetrável como uma tela de cinema que separa dimensões distintas.

A segunda dualidade, agora dentro da proposição, não é entre nomes e verbos, mas entre a designação das coisas e a expressão do sentido, algo que a confusão entre o Camundongo e o Pato nos ajudou a perceber. Da mesma forma que a primeira dualidade, esta define duas dimensões (designação e expressão), separadas também pelo sentido, que se relacionam (e mesmo se cruzam) mas não se confundem. O sentido reafirma seu caráter impenetrável, de onde se desenvolve uma série nova de paradoxos interiores a ele, segundo Deleuze. Vamos repassá-los.

O Paradoxo da regressão ou da proliferação indefinida, como vimos na menção de Deleuze a Bergson (2012), parte do postulado de que, quando designamos alguma coisa, não procedemos por um encadeamento de imagens e sons que vem a encontrar seu sentido, mas “instalamos-nos de súbito no elemento do sentido” para começar a falar. Ao designar algo, suponho um sentido anterior que anima minha

proposição. Da mesma forma, o sentido do que digo, que é distinto do que designo, em todos os casos é objeto de uma outra proposição. E assim posso proceder em relação à minha primeira designação, recuando aos seus pressupostos infinitamente. Cada passo deste recuo produz uma proliferação em, no mínimo, duas séries alternantes de proposições (ou nomes): uma que designa algo e outra que designa o sentido deste algo, estas também sujeitas à proliferação.

O Paradoxo do desdobramento estéril ou da reiteração seca é uma alternativa para evitar a regressão infinita, se tomarmos o sentido da proposição somente como pura expressão, apontando o sentido (“Isto”) sem especificá-lo, deixando-o intencionalmente suspenso (impenetrável). Já o Paradoxo da neutralidade ou do terceiro-estado da essência é decorrente do segundo paradoxo. Se o sentido é passível de ser extraído da proposição como um duplo, então ele é indiferente à afirmação e à negação. Sendo assim, ele pode sempre ser dito nos dois sentidos, eliminando o que seria um “bom sentido”. Na dimensão acontecimental do País das Maravilhas, a história de Alice está sempre sujeita a se desenrolar em qualquer direção, seja naquela de uma causalidade que reflete a da exterioridade do pensamento, seja uma outra, fantástica ou fantasmagórica. Nos referimos aqui àquelas relações de *quase-causalidade* constituintes do jogo dialético livre que mencionamos anteriormente (Seção terciária - Distinção Estoica).

Estes três paradoxos têm o propósito comum de localizar uma certa “essência incondicionada” do sentido. A essência de algo aparece primeiro como significada da proposição, formando conceitos e implicações gerais ou universais; depois como designada, nas coisas em que se empenha, no particular ou singular. Mas ela se expressa através de seu sentido, “sempre nesta *secura*, *animal tantum*, esta esterilidade ou esta neutralidade esplêndidas” (2015, p.37), indiferente às polaridades do universal/singular, do geral/particular, do pessoal/coletivo e mesmo às da afirmação/negação. Daí decorre o Paradoxo do absurdo ou dos objetos impossíveis: há um sentido nas proposições que designam objetos contraditórios.

Se distinguimos duas espécies de ser, o ser do real como matéria das designações e o ser do possível como forma das significações, devemos ainda acrescentar este extra-ser que define um mínimo comum ao real, ao possível e ao impossível. Pois o princípio de contradição se aplica ao real e ao possível mas não ao impossível: os impossíveis são extra-existentes, reduzidos a este mínimo e, enquanto tais, insistem na proposição. (idem, p.38)

O absurdo (sem significação) e o impossível (que não tem existência na exterioridade) ainda comportam algum sentido e, por isso, um lugar no pensamento. Mas, com qual utilidade? Poderiam vir a participar com seu *extra-ser* no jogo dialético das *quase-causas*? Veremos isso mais adiante.

1.2.3 Séries heterogêneas simultâneas

A segunda dualidade, no interior das proposições, que mencionamos como a distinção entre a designação de objetos e a expressão do sentido desta designação, produz séries simultâneas que não se confundem: uma representa o *significante* e a outra o *significado*, mas agora com uma acepção particular. O *significante* é o que do sentido conseguimos localizar na proposição em si no conjunto de suas relações de designação, manifestação e significação. O *significado* é o que se depreende, se destaca dessas relações, constituindo ou remetendo a um conceito, mas também à coisa designada ou ao sujeito manifestado. Podemos até inverter os papéis dependendo de nosso ponto de vista, mas a *diferença* entre significante e significado, e não a semelhança, é o elemento estruturante destas séries que existem simultaneamente, de forma que o sentido nunca se homogeneíza⁵.

Coisa e palavra, objeto e nome, designado e sentido, designação e expressão: a conexão é o desnível de intensidades, é a divergência que nunca vai cessar, como alguém diante de sua imagem no espelho. Há sempre um excesso do lado do significante, uma falta a ser preenchida do lado do significado. Um movimento daqui produz um movimento lá, e aquele movimento revela por lá um novo vazio a ser preenchido daqui: as séries deslizam uma sob ou sobre a outra movidas pelo que as distingue. Esta falta que se renova a cada instante é o que assegura a conexão das dimensões distintas, desde que elas sigam divergindo sem parar. É o que Deleuze chamou de *instância paradoxal* (2015, p.43): “Ela *falta em seu lugar*, diz Lacan. Da

⁵ Esta visão de estrutura dinâmica será desenvolvida e desdobrada mais adiante por Deleuze e Guattari no conceito de *agenciamento*, que é definido por Zourabichvili (2004, p.9) como “o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente”. Segundo Anne Sauvagnargues (2013, p.7), “o agenciamento transforma as noções de ‘estrutura’, ‘sistema’, ‘forma’ e ‘processo’ ao expandir a natureza formalmente articulada do sistema ou estrutura no processo pragmático que se abre a elementos ‘heterogêneos’. Isso significa que o agenciamento atua de acordo com o protocolo da semiótica, que não é exclusivamente intelectual, discursivo ou linguístico, mas consiste de signos coexistentes que são diversos, heterogêneos, biológicos, políticos e sociais.”

mesma forma, podemos dizer que ela falta a sua própria identidade, falta a sua própria semelhança, falta a seu próprio equilíbrio e a sua própria origem”. De modo que, por exemplo, na conexão entre sentido e proposição, não cabe falar em origem e resultado: as séries subsistem na relação mutuamente animada pelo deslocamento constante de seus termos. O excesso do significante, Deleuze o chama de “casa vazia”, ao passo que a falta do significado é referida como “ocupante sem casa”. Essa é a *instância paradoxal*, uma iminência permanente de troca. Significante e significado: um preenche e dá sentido ao outro⁶.

Dissemos que as séries simultâneas são heterogêneas e que a existência de seus termos depende essencialmente da relação uns com os outros. Mas o que os coloca em relação? É justamente a condição de excesso e falta, de “casa vazia” e “ocupante sem casa” entre os termos significantes e significados das séries distintas que, junto com a sua heterogeneidade e a condição de relação entre seus termos configura uma certa “estrutura” de pensamento, segundo Deleuze. Temos aqui uma estrutura muito particular em se tratando de um pensamento que se pretende imanente, que parte do chão movediço da efetuação da matéria e do puro devir, que adentra a esfera lógico-dialética como acontecimento, que se estrutura afirmando sua heterogeneidade em séries divergentes. O que irá “preencher” essa estrutura e mobilizar esse pensamento? Pois serão mesmo as singularidades e o seu caráter problemático.

⁶ A utilização central – e não apenas cosmética – de noção de “falta”, tanto em *Diferença e Repetição* quanto em *Lógica do Sentido*, se localiza num momento da reflexão deleuziana muito particular. Logo após a publicação do texto dedicado a Sacher-Masoch (*Apresentação de Sacher-Masoch: O Frio e o Cruel*), no ano 1967, e o início da gestação conceitual do que viria a ser o projeto de *Capitalismo e Esquizofrenia*, a partir de 1970, culminando alguns anos depois na publicação do *Anti-Édipo*. Neste ponto da filosofia de Deleuze, não encontramos ainda, pelo menos de modo manifesto, os conceitos que depois levariam à grande crítica da psicanálise deflagrada na década de 1970. Em aparência, o diálogo com a psicanálise se encontrava aqui ainda no seu momento feliz e, de algum modo, colaborativo. No entanto, uma análise proposta por Deleuze parece já prenunciar, de modo distante e embrionário, as futuras polêmicas com a psicanálise. Trata-se, justamente, daquilo que tinha sido enunciado no texto sobre Masoch, em resumo: a verificação da impossibilidade da constituição de um complexo-sadomasoquista – como propõem tanto a psiquiatria quanto a psicanálise – em virtude das potências literárias divergentes de Sade e de Masoch, sobretudo no que diz respeito ao comércio entre a perversão e a forma da Lei. A psicanálise unificaria e identificaria elementos aí onde a literatura tinha cuidadosamente dividido. Enfim, embora colaborativa, a relação conceitual com a psicanálise e, em particular, com a noção de falta, já inquietava o futuro coautor de *Mil Platôs*. Para uma análise mais detalhada, ver: Craia, E. “Entre sintomas e textos literários: a Psicanálise e a escolha dos nomes literários”; revista *Natureza Humana*, no prelo próxima edição.

1.2.4 O problemático

Compreendamos, em definitivo, o sentido da posição deleuziana: irracionalismo, não ilogismo; ou ainda lógica do irracional. "Irracional" remete, de um lado, ao encontro em que se engendra o ato de pensar (a esse título, ele é o correlato de "necessário"); de outro, ao devir, às linhas de fuga que todo problema comporta, em si mesmo e no objeto informe que se apreende através dele. "Lógica" refere-se à coerência do sistema de signos ou sintomas - no caso, conceitos - que a filosofia inventa para responder a esse desafio. (ZOURABICHVILI, 2004, p.50)

O pensar imanente é, de um lado, um ato de encontro, e, do outro, lidar com os dados desse encontro em um sistema, uma estrutura que preserve a mobilidade e a abertura desses dados. É resistir à tentação das pré-definições, identificando-as de alguma forma com o Eu, o mundo e Deus – com o pessoal, o individual e o conceitual. Mas isso não nos impede de nos referirmos a pessoas, coisas e conceitos. Deleuze diz que o acontecimento ideal é um conjunto de singularidades, de pontos singulares que *assinalam*, por exemplo, uma curva matemática, um estado de coisas físico, uma pessoa psicológica e moral (2015, p.55): “São pontos de retrocesso, de inflexão; desfiladeiros, nós, núcleos, centros; pontos de fusão e ebulição; pontos de choro e alegria, pontos sensíveis, como se diz.” Pura multiplicidade, as singularidades estão ali, neutras, indiferentes ao pessoal, ao individual, ao conceitual e também às oposições, como a afirmação e a negação. As singularidades, os pontos singulares, se opõe somente ao ordinário. Diremos também *relevante* ao que se opõe, por sua singularidade, ao ordinário. Na estrutura em séries divergentes, um conjunto de singularidades irá delimitar uma série. Mas, preservando o movimento e a abertura dos dados do encontro, podemos imaginar que cada singularidade da série irá também derivar em uma nova série que seguirá em uma direção até a vizinhança de uma outra singularidade.

A singularidade é justamente essa incompletude, excesso e falta, *instância paradoxal*, iminência de movimento que percorre ao longo e entre as séries transformando-as umas em relação às outras, umas nas outras, fazendo com que, nessa comunicação, constituam um só e mesmo Acontecimento.

Os acontecimentos são as únicas idealidades; e reverter o platonismo é, em primeiro lugar, destituir as essências para substituí-las pelos acontecimentos como jatos de singularidades. Uma dupla luta tem por objeto impedir toda confusão dogmática do acontecimento como essência, mas também toda confusão empirista do acontecimento com o acidente. (idem, p.50)

Nenhuma “essência” pré-definida que isto é relevante e aquilo é ordinário. Tampouco esses pontos singulares são “qualquer coisa”, puros acidentes. Mas, então, algo é singular ou ordinário em relação ao quê? A um ponto de vista, ele mesmo singular, que se manifesta? Por aí, entraríamos na seara da subjetividade e, com isso, das percepções, afetos e valores ligados à opinião, mas quando falávamos de partir do chão movediço do devir não era a isso que nos referíamos. Diz Deleuze (idem, p.59): “Não se pode falar dos acontecimentos senão como de singularidades que se desenrolam em um campo problemático e na vizinhança das quais se organizam as soluções.” Um acontecimento é um conjunto de singularidades que subsiste no pensamento em séries heterogêneas cuja relação é animada por uma *instância paradoxal* operando como uma questão à espera de uma resposta, ou vice-versa (falta e excesso). Por conta disso, o movimento e a transformação gerados por dentro e entre as séries divergentes fazem do acontecimento não só problemático em si, mas problematizante. Quando Alice pergunta ao Gato qual caminho deveria tomar para ir embora daquele lugar, o bicho responde que depende de *para onde ela queria ir*. Alice retruca: “Não importa muito para onde”; e o Gato conclui: “Então não importa que caminho tome” (CARROLL, 2015, p.73). Há uma ligação intrínseca entre problema e solução. No entanto, Deleuze leva essa ideia mais além: um problema ganha existência junto com sua solução, mas imediatamente sua existência passa a não mais se confundir com a solução.

O problema é ao mesmo tempo transcendente e imanente em relação a suas soluções. Transcendente, porque consiste num sistema de ligações ideais ou de relações diferenciais entre elementos genéticos. Imanente, porque estas ligações ou relações se encarnam nas correlações atuais que não se assemelham a elas e que são definidas pelo campo de solução. (DELEUZE, 2015, p.158)

O problema, portanto, não é meramente uma condição provisória e imperfeita, à espera da redenção que viria com a chegada da solução, de um saber adquirido. O problema pode ter soluções, mas ele segue existindo como aquilo que define as condições da sua solução. Fora dessas condições, a solução não terá sentido. A qualidade da resposta não elimina a boa questão, que irá sobreviver a todas as respostas. E aqui voltamos à nossa pergunta: algo é singular ou ordinário em relação ao quê? Diz Zourabichvili (2015, p.55): “A oposição brutal verdadeiro-falso é ultrapassada pela introdução, no próprio verdadeiro, de uma diferença entre verdades “baixas” (reconhecimentos exatos) e verdades “elevadas” (colocações de problemas).” O

acontecimento é colhido à linguagem pela proposição, mas, a menos que ela seja problemática, terá apenas um valor designativo, sem mobilizar as mais variadas manifestações, significações e toda a cadeia da emergência de sentido com seu movimento paradoxal. Teremos algo ordinário, mera designação. O modelo de reconhecimento pode corresponder à verdade, mas somente a uma certa verdade, colhida em um certo presente, com o agravante de que, nesse modelo, todo o ato de pensamento posterior é uma tentativa de adequação das coisas, na relação Modelo-cópia, mas também de outros princípios, como o *cogito*, o Urdoxa etc. A partir da relação de sentido e não-sentido, e não da de verdadeiro-falso, chegamos a um critério de valor que não é nem subjetivo, nem fundado na opinião. No nível das “verdades elevadas”, apontado por Zourabichvili, o “verdadeiro” é considerado pela sua potência de propor um problema cuja solução encontre nele as condições de seu sentido, ou seja, através dele avaliar o que tem importância e o que não tem, o relevante e o ordinário. O “falso” não é definido por uma reconhecimento frustrada nem pela falta de condições de verdade de uma proposição, mas por um falso problema, por uma proposição que, embora designe ou informe algo, não manifesta ou significa, não gera interesse ou funcionalidade como problema. Diz Deleuze (2015, p.154): “há problemas que são falsos por indeterminação, outros por sobredeterminação; e a besteira, enfim, é a faculdade dos falsos problemas, dando testemunho de uma inaptidão para constituir, apreender e determinar um problema como tal”. A besteira é um pensar que funciona como simples faculdade, sem o evento do encontro que força o pensamento. E esse encontro não está mais relacionado com aquilo que o pensador pré-define como necessário ou desnecessário para ser pensado, mas com um conjunto de singularidades – efetuação e proposição – que, pelo seu excesso e falta, convida a um pensar criador através de um “imperativo de aventura”. Esta é a conexão do pensamento com seu fora. Roberto Machado, em seu texto *A Geografia do pensamento filosófico* (2014), nos lembra que, segundo Deleuze, a filosofia, como uma das três formas de saber, trabalha especificamente com a *criação de conceitos*, enquanto as duas outras, arte e ciência, desenvolvem, respectivamente, *compostos de sensação e funções*. Então, pensar a exterioridade da filosofia, para Machado (idem, p.2), é “estabelecer ressonâncias, conexões, agenciamentos entre conceitos filosóficos e elementos não conceituais dos outros saberes que, integrados ao discurso filosófico, são transformados em conceitos”. É isso o que vamos fazer a partir de agora, em um movimento de duas mãos entre a filosofia e a arte, tendo, como

nosso guia, o *acontecimento* na forma como é apresentado nesses dois campos de saberes distintos. Particularmente, nas artes cênicas, a ideia de uma mudança que se produz no devir, ligada ao conceito de *acontecimento* como vimos desenvolvendo até aqui, encontra seu paralelo na noção de *performativo*.

1.3 PERFORMATIVIDADE E PERFORMANCE CÊNICA

1.3.1 O flagelo de Marina Abramovic: um acontecimento cênico?

No começo de *Estética do Performativo*, a pesquisadora de teatro alemã Erika Fische-Lichte⁷ narra “um evento notável” que se passou na Galeria Krinzinger, em Innsbruck, Áustria, em 24 de outubro de 1975. Na hora e local reservados para sua performance *Lips of Thomas*, a artista iugoslava Marina Abramovic entrou no espaço e tirou toda a roupa. Na parede, pregou a foto de um homem emoldurada por uma estrela de cinco pontas. Em uma mesa coberta com uma toalha branca, sentou-se e, lentamente, comeu um quilo de mel com uma colher de prata e bebeu uma garrafa inteira de vinho. Ao final, esmagou a taça com a mão, ferindo-se. Depois disso, com uma lâmina de barbear, rasgou seu ventre, desenhando uma estrela de cinco pontas com o próprio sangue. Ajoelhou-se e se auto-flagelou nas costas com um chicote. Deitou-se então sobre uma cruz de gelo, com um aquecedor sobre o ventre que fez seu sangue voltar a correr e o gelo sob seu corpo, lentamente, derreter. Ali ficou até que, depois de duas horas de flagelo, alguns espectadores ainda presentes não suportaram mais e a tiraram da cruz, encerrando a performance.

O que se passou ali, naquele momento e espaço reservados à arte? Em *O que é filosofia?* (1993, p.194), Deleuze diz: “A obra de arte é um ser de sensação, e nada

⁷ Erika Fischer-Lichte é professora na Freie Universität de Berlim e dirige na mesma universidade o Centro de Investigação Internacional "Interweaving Performance Cultures". Autora com mais de trinta livros publicados e ensaios acadêmicos, estuda questões ligadas à estética e à semiótica, centrando o seu trabalho nas teorias da performatividade e na história do teatro. *Estética do Performativo*, traduzido em várias línguas, é uma das suas obras mais conhecidas e referência central de nossa análise. Usaremos aqui a edição espanhola (*Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011). Na introdução à edição norte-americana (*The transformative power of performance: a new aesthetics*. New York: Routledge, 2008), Marvin Carlson faz uma breve e elucidativa genealogia do nascimento e desenvolvimento quase paralelo dos *Theaterwissenschaft* (estudos de teatro), estabelecidos na Alemanha no início dos anos 1920 por Max Herrmann, e dos *Performance Studies* (estudos da performance) dos Estados Unidos, cujo surgimento foi influenciado pelo estudioso austríaco Alois Nagler a partir dos anos 1930, e que tem em Richard Schechner, professor na Tisch School of the Arts da Universidade de New York, seu nome mais influente. Enquanto, na pesquisa norte-americana, uma certa dicotomia (e mesmo oposição) estabeleceu-se entre teatro e performance, na pesquisa alemã, da qual Fischer-Lichte é herdeira direta, nenhuma divisão ou distanciamento dos estudos de teatro e performance resultou da evolução das respectivas disciplinas acadêmicas. Esta integração entre o teatro e a arte da performance se manifesta na escolha dos exemplos mencionados pela autora em seu trabalho. Em primeiro plano, está sempre o acontecimento cênico.

mais: ela existe em si. [...] O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho.” Ao definir a obra de arte como constituída de blocos, Deleuze já a distingue do artista, de seus processos criativos e motivações. Os perceptos não são mais as percepções do artista, os afectos não são mais seus sentimentos. Uns e outros encontraram vida própria em uma nova matéria, capaz, esta sim, de afetar e despertar novas relações de percepção em outras pessoas. Esta perspectiva, à primeira vista, parece se alinhar apenas com o que Fischer-Lichte define como “estética heurística” (2011, p.36), que distingue claramente uma estética da produção (artista), uma estética da obra e uma estética da recepção (público). Mas veremos que ela também se refere a acontecimentos cênicos que desafiam, até o limite, as prerrogativas dessa estética, como no caso da performance de Abramovic. Nenhum artefato resultou de sua ação. Nenhuma obra independente, fixável ou transmissível. Não há exatamente um personagem ou um enredo aos quais suas ações remetem. Aos espectadores tampouco lhes foi oferecida a condição de meros observadores, que comumente no teatro assistiriam momentos de martírio e emoção – como quando Otelo se prepara para assassinar Desdêmona – protegidos pelas convenções teatrais de que nada *realmente grave* está acontecendo. Em *Lips of Thomas*, Abramovic criou uma situação em que os espectadores oscilaram “entre as normas da arte e as da vida cotidiana, entre postulados estéticos e éticos” e experimentaram “uma crise para a qual não podiam recorrer a parâmetros de comportamento que todos pudessem reconhecer e aceitar” (idem, p.26). Suas reações, incluindo dar um fim à ação da artista, desafiavam a estética heurística aplicada às artes cênicas, que, além da distinção entre produção, obra e recepção, tem no conceito de “representação” um de seus pilares. Para Cornago (*in* FISCHER-LICHTE, 2011, p. 17):

O termo “re-presentação” remete a uma realidade prévia que volta a se fazer presente por meio de uma mediação material, como a palavra ou a imagem, organizada por meio de alguns códigos. O fundamento da representação, o representado, o que na tradição metafísica tem sido considerada sua “verdade”, está sempre fora.

Lembremos do círculo fechado de um sentido que não se abre ao devir (Seção secundária - SENTIDO). O fenômeno teatral, visto como representação, seria então mero ato de expressão de uma verdade anterior a ele, verdade que remonta ao texto teatral e mesmo antes dele a uma realidade ficcional: personagens (blocos de afectos

e perceptos) habitantes de uma realidade paralela àquela dos corpos dos atores. Um teatro assim seria como uma derivação da literatura, que coincide com uma certa visão histórica do teatro⁸, ainda presente contemporaneamente. Aqui, partiremos da imanência do fenômeno teatral em si. Deleuze (1993, p.195) diz: “Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material”, e cita “o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida”. Nós mencionaremos o movimento dos corpos, a intensidade das presenças, a disposição do espaço, o arranjo do tempo... Em toda performance, em toda récita teatral, um novo conjunto de singularidades se apresenta. Este é o dado central, incontornável, o “chão movediço” sobre o qual o teatro “acampa”, lembrando Zourabichvili (2016). Apesar de toda preparação e ensaios, no recorte proposto por Fischer-Lichte, o teatro não é concebido como a representação de um “mundo fictício que o público vê, interpreta e entende”, mas como a “produção de uma relação única entre atores e espectadores” (2011, p.42).

Se, para Deleuze, o conceito de *acontecimento* ocupa, no pensamento imanente, o lugar reservado à verdade no pensamento dogmático, para Fischer-Lichte, a noção de *acontecimento* assume, na *estética do performativo*, o lugar destinado ao de *obra* na estética hermenêutica. E enquanto a noção de *obra* é complementada pelos conceitos de *produção* e *recepção*, a de *acontecimento* forma, junto com os conceitos de *encenação* e o de *experiência estética*, a “armação conceitual” da *estética do performativo* (idem, p.359). O grande projeto de Fischer-Lichte em seu texto é a constituição de uma estética baseada em puros *aparecimentos* e *desaparecimentos*, eventos fugazes “que se esgotam em sua própria atualidade, ou seja, em seu contínuo devir e desvanecer” (idem, p.155). “Performance cênica”⁹ é o

⁸ O *Allgemeine Theater-Lexicon* (Léxico geral do teatro), publicado em 1846, define a encenação como “a disposição do pessoal e do material necessários para tudo que implica a representação de um texto dramático”. (1846, p.284)

⁹ No original alemão da obra de Fischer-Lichte (*Ästhetik des Performativen*. Berlim: Suhrkamp Verlag, 2004), o termo empregado é “Aufführung”, comumente traduzido para o português como atuação, apresentação ou récita – palavras, a nosso ver, insuficientes para alcançar a amplitude da problemática desenvolvida pela autora. Na edição norte-americana (*The transformative power of performance: a new aesthetics*, 2008), mencionada anteriormente, a tradução em inglês de Saskya Jain para o termo foi somente “performance”. Já a edição espanhola (*Estética de lo performativo*, 2011), que é nossa referência, opta pelo termo “realización escénica” na tradução de Diana González Martín e David Martínez Perucha, defendido por Óscar Cornago na introdução. Sua defesa merece atenção: “Não é uma coincidência que seja este – ‘realização cênica’ – o termo pelo qual optamos em substituição a toda uma série de denominações que remetem seja a uma realidade prévia ao próprio fazer cênico, como ‘representação’, ‘colocação em cena’, ‘trabalho de direção’, seja a um material fixado, já acabado como ‘obra’, ‘espetáculo’, ‘performance’, ‘peça’ ou ‘drama’. Alguns destes termos, especialmente o de ‘representação’, são o que habitualmente foram utilizados para traduzir o original alemão ‘Aufführung’ (representação no sentido de realização) ou a forma verbal ‘aufführen’

conceito-chave que a autora usa para localizar o lugar, o momento e o acontecimento que, para ela, definem o fato teatral. Como acontecimento, ele se articula na copresença física de atores e espectadores, na produção performativa da corporalidade da cena e na emergência de significado, que colocam em andamento um processo traduzido aqui como “espiral de retroalimentação autopoietica”¹⁰, possibilitando que a experiência estética se dê como transformação, como um “evento notável”, instante que rompe, torce e reposiciona o círculo do tempo, instando o pensamento a se confrontar com algum tipo singular de novidade, efeito de um devir-louco. Para Cornago (*in* FISCHER-LICHTE, 2011, p. 13), esta perspectiva redefine o conceito mesmo de “teatralidade”, visto não somente como objeto, mas como um modo de estudo, uma maneira de observar “os mecanismos de produção de significados em seu processo de funcionamento e o resultado desses processos”¹¹. Mas é possível, afinal, considerar a Estética do Performativo como uma “estética do acontecimento” na forma como o definimos até aqui? Vamos analisar a partir de agora o aparato conceitual que possibilita pensar o fenômeno teatral dessa forma e como ele se articula com a lógica do sentido deleuziana, começando pela apresentação de dois de seus conceitos centrais: o *performativo* e a *performance cênica*.

(representar no sentido de realizar). Em seu lugar, preferiu-se sublinhar a dimensão performativa desta palavra, traduzindo-a ao castelhano como ‘realización escénica’” (CORNAGO *in* FISCHER-LICHTE, 2011, p.18) Ainda que sejam muito pertinentes as colocações de Cornago, que apontam para a “realidade” em si do evento cênico, no contexto de nossa pesquisa, como veremos no capítulo 3, não faz sentido falarmos em “realização”. Mas, ainda, entendemos que sua escolha por não aderir ao termo “performance” manifesta a intenção de não confundir este conceito – central para a estética do performativo formulada por Fischer-Lichte – com a “arte da performance” (*performance arts*), um ramo das artes cênicas em geral tratado de forma distinta do teatro, ainda que essa não seja a abordagem de Fischer-Lichte. Para o pesquisador brasileiro Renato Cohen (2002, p.27), *performance* é “antes de tudo uma expressão *cênica*: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (grifo nosso). Para ele, a performance é uma “função do espaço e do tempo”. No *Dicionário Aurélio* (1999, p.1544), performance aparece como “qualquer atividade artística que, inspirada nas artes *cênicas*, se apresenta como *evento transitório*, e que pode incluir dança, música, poesia, e até mesmo cinema, ou televisão, ou vídeo” (grifo nosso). São duas definições que reforçam uma visão abrangente do termo, envolvendo em especial essas duas vertentes das artes cênicas (teatro e arte da performance), que nos parece condizente com a forma como o termo “Aufführung” é empregado por Fischer-Lichte. Assim, optamos, no contexto desta pesquisa, pelo termo “performance cênica”.

¹⁰ “Autopoietische feedback-Schleife” no original alemão e “bucle de retroalimentación autopoético” na tradução espanhola de Diana González Martín e David Martínez Perucha (FISCHER-LICHTE, 2011).

¹¹ Quando falamos da performance cênica como o momento de encontro entre artistas e espectadores, aqui vistos como participantes que produzem conjuntamente algo singular, entendemos que o conceito de performance cênica pode ser estendido para o processo de ensaios: da mesma forma, algo formulado anteriormente está sendo reformulado em novas circunstâncias. A presença da espiral de retroalimentação autopoietica, a condição ativa dos participantes – dissolvendo dicotomias entre criadores e espectadores – e a emergência de novos sentidos são parte fundamental da existência de uma performance cênica, seja na fase de ensaios, seja em uma temporada de apresentações.

1.3.2 Performativo

A ideia de que um ato de fala não é apenas comunicação, expressão de uma realidade anterior, mas sim uma ação em si, está diretamente ligada ao conceito de *performativo*, cunhado por John L. Austin na série de conferências chamada *How to do things with words*, proferida por ele na Universidade de Harvard em 1955¹². A perspectiva de Austin, conforme apresentada no texto *A filosofia da linguagem de J. L. Austin* (in AUSTIN, 1990) do professor Danilo Marcondes de Souza Filho, adere à chamada filosofia da linguagem ordinária, que não encontra uma distinção radical entre “linguagem” e “mundo” por considerar que a “realidade” é formada pela linguagem na forma como a adquirimos e utilizamos. Daí, o paradigma que considera a linguagem como ação, “como forma de atuação sobre o real, e portanto de constituição do real, e não meramente de representação ou correspondência com a realidade” (idem, p.10). Austin distingue uma *sentença*, que é mera afirmação ou negação, passível de ser falsa ou verdadeira, de um *proferimento*, que situa o falante em momento, local e condições determinadas. Em ambos os casos, a *verdade* está submetida à adequação entre a linguagem e a realidade, mas, nos proferimentos, ela é acrescida pelo conceito de *eficácia* do ato de fala, do quão “felizes” ou “infelizes” são esses atos, dependendo das suas condições sociais e morais. Ao buscar a essência do ato de fala, Austin faz ainda outra distinção: proferimentos *constatativos* são descrições de ações ou estados de coisas (“Eles se casam”); proferimentos *performativos* são realizações de ações (“Eu os declaro marido e mulher”, “Eu batizo este navio...” ou ainda “Eu juro”), no sentido, destacado pelo autor, de que “nossa palavra é nosso penhor” (idem, p.27). O termo é derivado do verbo em inglês *to perform*, ligado à ideia de *agir, realizar*. Como comenta Fischer-Lichte (2011, p.48):

“eu os declaro marido e mulher” não está descrevendo um estado de coisas prévio. Portanto, esses proferimentos não podem ser incluídos nas categorias “verdadeiro” e “falso”. O que acontece com eles é que um novo estado de coisas é criado [...] eles são autorreferenciais porque querem dizer o que fazem e são constitutivos da realidade porque criam a realidade social que expressam.

¹² Usamos aqui a publicação brasileira: AUSTIN, J. *Quando dizer é fazer*. Tradução e apresentação: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

Na medida em que os proferimentos performativos efetivamente alteram o estado de coisas corrente é que eles têm ou não “sucesso”. Aqui localizamos uma conexão íntima entre esses atos e o conceito deleuziano de acontecimento. Um pacto conjugal *bem sucedido* não produz uma nova qualidade (física) nos entes envolvidos, mas gera um novo atributo (estar casado), assim como o bisturi não altera a qualidade da carne, mas produz nela um novo atributo, o de ser cortado¹³. O sucesso desse ato, no entanto, só é possível havendo certas condições não-linguísticas institucionais e sociais definidas pela comunidade em que ele acontece. No caso do casamento cristão, por exemplo, de que nenhum dos noivos esteja casado antes da cerimônia. Austin localiza seis regras sugerindo que, se uma delas for transgredida, o proferimento performativo pode, de alguma forma, ser “malogrado”¹⁴. Estamos aqui tratando de atos performativos realizados em campos institucionais com regras explícitas, parâmetros claros para a aferição do “sucesso” do ato performativo (um casamento, um batismo). Mas, ao avançar em suas conferências, no esforço para distinguir proferimentos constataivos e performativos, Austin encontra mais e mais exemplos nos quais os primeiros funcionam também como atos ou realizações. Por exemplo, os proferimentos constataivos “Eu ficarei aqui” ou “Eles o esperam” podem ser proferimentos performativos de ameaça ou desafio. Deleuze e Guattari, nos *Postulados da Linguística* (1995), afirmam que o campo de efetividade dos atos performativos é bem estreito, pois referem-se somente a ações que se realizam *quando* são ditas (jurar ao dizer “eu juro”). Para eles, os atos de fala mais frequentes são os que Austin definiu como *atos ilocutórios*, que é quando se realiza um ato *ao* dizer algo distinto de sua autorreferência (interrogar dizendo “será que...?”, prometer dizendo “eu te amo”). Mas, nos dois casos (performativos e ilocutórios), subsistem relações imanentes dos enunciados com seus atos de fala, relações chamadas pelos

¹³ Exemplo da nota de rodapé 4 deste trabalho.

¹⁴ Condições necessárias para um *proferimento performativo altamente desenvolvido e explícito*, segundo Austin: “(A.1) Deve existir um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstâncias; e além disso, que (A.2) as pessoas e circunstâncias particulares, em cada caso, devem ser adequadas ao procedimento específico invocado. (B.1) O procedimento tem de ser executado, por todos os participantes, de modo correto e (B.2) completo. (F.1) Nos casos em que, como ocorre com frequência, o procedimento visa às pessoas com seus pensamentos e sentimentos, ou visa à instauração de uma conduta correspondente por parte de alguns dos participantes, então aquele que participa do procedimento e o invoca deve de fato ter tais pensamentos ou sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se conduzirem de maneira adequada, e, além disso, (F.2) devem realmente conduzir-se dessa maneira subsequentemente.” (AUSTIN, 1990, p.31)

linguístas de pressupostos implícitos ou não discursivos, de forma que, para Deleuze e Guattari, em última instância, “o sentido e a sintaxe da língua não se deixam definir independentemente dos atos de fala que ela pressupõe” (idem, p.10). Para Fischer-Lichte, sendo os proferimentos performativos ações autorreferenciais e constituintes da realidade, o que se esgota em última instância é a tentativa de estabelecer pares conceituais dicotômicos, como constatativos/performativos, mas também “sujeito/objeto ou significante/significado, que perdem sua polaridade e a clareza de seus limites quando postos em movimento e quando começam a oscilar” (2011, p.50). A linguagem enquanto fala constitui ação e a ação “possui” a linguagem com seu movimento. O ato de fala, funcionando como ação¹⁵, posto em relação com as condições sociais e institucionais, “inventa” o mundo ao encarnar ou atualizar a Ideia: afirma as regras mas também as desestabiliza em sua *diferença* atual¹⁶.

Como ficam as condições de aferição de sucesso ou fracasso de algo como a performance *Lips of Thomas*? Como um “evento notável”, é possível considerar a performance cênica de Marina Abramovic um proferimento performativo naquilo que ela enuncia ou afirma através de suas ações? Respeitando os fundamentos centrais do conceito cunhado por Austin, é possível dizer que naquele momento e lugar a artista (1) empenhou sua palavra em (2) um contexto institucional que propiciou (3) a produção de uma nova realidade? Para Fischer-Lichte, a noção de performativo, para que possa ser efetivamente mobilizada no contexto de uma estética do performativo, exige algumas revisões.

A primeira delas vem do desdobramento do conceito de performativo dentro da filosofia da linguagem, onde a noção perdeu força nos anos 90 diante da teoria dos atos de fala, ou seja, da ideia da fala como ação. Desde a virada linguística dos anos

¹⁵ Vamos aprofundar as implicações dos *atos de fala*, ou seja, de como a dimensão da linguagem age sobre a dos corpos, e vice-versa, quando tratarmos, no capítulo 3, dos *regimes de signos* para, em seguida, chegar à compreensão da noção de *máquina abstrata*, desenvolvida por Deleuze e Guattari. Por hora, a formulação do *ato de fala performativo* de Austin nos parece suficiente para perceber como esse conceito foi apropriado e adaptado pela estética do performativo para que possa chegar ao estatuto de uma “estética do acontecimento”.

¹⁶ Encontramos aqui uma conexão com o *método de dramatização* em Deleuze, que também vamos tratar no capítulo 3: “Sob a dramatização, a Idéia encarna-se ou atualiza-se, *diferencia-se* [...] a Idéia é plenamente *diferenciada* [*différentiée*] nela mesma, antes de se *diferenciar* [*différencier*] no atual.” (DELEUZE, 2004, p.112) Como vemos nesta citação, a tradução dessa edição, de Luiz B. L. Orlandi, aplicava o verbo *diferençar* para o processo de dramatização na sua dimensão virtual, e *diferenciar* em sua dimensão atual. Essa terminologia foi revista pelo próprio Orlandi na última edição de *Diferença e Repetição* (2018), bem como em outras traduções mais recentes de textos de Deleuze. Vamos, portanto, usar a nomenclatura revista e atualizada.

70 até fins dos anos 80, havia a compreensão de “cultura como texto”: os fenômenos sociais seriam observados e “lidos” como signos presentes na cultura passíveis de serem interpretados. Segundo Fischer-Lichte, essa abordagem mudou substancialmente a partir dos anos 90:

viemos a perceber que a cultura é também, se é que não é primeiro que tudo, *performance*. Não é possível ignorar até que ponto a cultura é produzida como, e em, *performance* – não só nas “representações” proporcionadas pelas diferentes artes, mas também e antes de tudo nas “representações” associadas a rituais, festivais, comícios políticos, competições desportivas, mostras de moda e coisas do gênero (FISCHER-LICHTE, 2005, p.73)

A cultura de uma época se enuncia de forma relevante em suas diversas performances, não só naquilo que ali se expressa mas naquilo que se ritualiza, que se *performa* (influência do inglês *to perform*), que se converte em ação, performance. Dessa perspectiva, a ação é também enunciação. Para Deleuze, o enunciado é uma *emissão de singularidades* de um dado momento histórico: “Não há possível nem virtual no domínio dos enunciados; nele tudo é real, e nele toda realidade está manifesta: importa apenas o que foi formulado, ali, em dado momento, e com tais lacunas, tais brancos.” (1988, p.15) Algo é posto em cena – palavra, gesto ou objeto – e faz-se enunciado ou proferimento. Mas, a questão continua sendo o quanto esse dado novo altera o estado de coisas até então vigente. Voltando aos preceitos de Austin, para alcançar sua dimensão performativa, o ato exige um respaldo social e institucional. E, aqui, cabe destacar que, na perspectiva do ato performativo visto como acontecimento, não só a “instituição arte” merece ser colocada em questão, mas também a noção de “realidade”. Uma contribuição valiosa para elaborarmos essa perspectiva nos parece vir das reflexões de Erving Goffman presentes em seu livro *Frame Analysis – An Essay on the Organization of Experience* (1986), onde o autor desenvolve a noção de *marco* institucional, para mostrar como a experiência cotidiana é organizada institucionalmente com base em “enquadramentos” (*frames*): construções da realidade que se articulam entre si e adquirem sentido ao se relacionarem umas com as outras. Para chegar a essa noção de *realidade produzida* recorrendo a uma metáfora cinematográfica, Goffman parte de uma metáfora teatral:

Toda a palavra é como um palco, nós nos esforçamos e nos preocupamos com o nosso momento ali, e isso é tudo o que temos. [...] Performances podem ser distintas de acordo com a sua pureza, isto é, de acordo com a exclusividade da reivindicação dos observadores sobre a atividade que eles assistem. Encenações dramáticas, shows em *nightclubs*, apresentações pessoais de vários tipos, o balé e muito da música orquestral são puras. Se não há audiência, não há performance. (GOFFMAN, 1986, P.124-125)

Para Goffman, tomar a palavra é sempre fazê-la diante de um público, para e com este público. Neste ato de fala e escuta conjuntas, estabelecem-se convenções que possibilitam a comunicação entre os participantes constituindo uma certa perspectiva de mundo, um enquadramento, *frame* ou marco. Para o autor, todas as experiências e atividades sociais podem ser observadas a partir dos diversos enquadramentos formados que se relacionam entre si, como referências ou mesmo modelos uns dos outros. Um marco se forma com os participantes referindo-se a outros marcos, que aderem ou remetem a marcos da experiência individual de cada participante e assim se articulam em um marco comum, provisório, útil para a comunicação e organização da experiência coletiva em cada ocasião. O local e o momento em que as pessoas se reúnem, as motivações que as conduzem até lá, as expectativas geradas pelo evento em questão, as etapas que ele atravessa, os atos que ali se realizam: os enquadramentos possibilitam que os “atores” de uma “cena social” produzam uma imagem conjunta de realidade. Fora desse quadro ou marco, no entanto, essa visão de realidade fica fragilizada. Boa parte da relevância de uma performance, como vimos em *Lips of Thomas*, pode estar em como atos performativos instauram coletivamente a problematização dos limites dos marcos institucionais ali presentes, inclusive marcos relativos à “instituição arte” e, por conseguinte, à “realidade”. Em como eles abalam, portanto, imagens anteriores da realidade e *reposicionam* essas imagens ou enquadramentos. O paralelo com o conceito deleuziano de acontecimento é evidente, mas, vale destacar: ainda que falemos em “pessoas”, “participantes” desses eventos, estamos, de fato, nos referindo a conjuntos de singularidades, de pontos singulares que *assinalam* uma pessoa psicológica e moral, como dissemos antes, citando Deleuze (2015, p.55). Entre esses pontos singulares estão imagens, representações, enquadramentos feitos de outros enquadramentos, pura multiplicidade, indiferente ao pessoal, mas nem por isso se eximindo de produzir *imagens de pessoas*, identidades.

Dando mais um passo nesse sentido, poderíamos dizer que os elementos presentes nos enquadramentos, na medida em que constituem imagens da realidade,

são capazes de reposicionar também a identidade, ou a auto-imagem dos indivíduos? Judith Butler, em seu artigo *Performative acts and gender constitution: an essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988), mobiliza o conceito de ato performativo para desenvolver sua teoria de que a identidade de gênero não é uma forma de identidade pré-determinada biológica ou ontologicamente, mas sim o resultado de atos constitutivos realizados pelos indivíduos ao longo do tempo no âmbito da cultura.

Quando Simone de Beauvoir afirma que “uma mulher não nasce, mas, antes, torna-se uma mulher”, ela está se apropriando e reinterpretando uma doutrina de atos constitutivos da tradição fenomenológica. Neste sentido, gênero é de nenhuma forma uma identidade estável ou *locus* de agenciamento de onde vários atos procedem; antes, é uma identidade tenuamente constituída no tempo – uma identidade instituída através de uma repetição estilizada de atos. Além disso, gênero é instituído através da estilização do corpo e, consequentemente, deve ser entendido como a forma mundana na qual gestos corporais, movimentos e enunciações de vários tipos constituem a ilusão de uma personalidade (*self*) de gênero permanente. (BUTLER, 1988, p.519)

A identidade de gênero é constituída no tempo através da reiteração de um estilo de ações historicamente associadas a este ou àquele gênero. Então, a transformação de um gênero é passível de acontecer pela alteração dos parâmetros deste ou daquele estilo de ações. Butler cita Merleau-Ponty no capítulo *O corpo como ser sexuado da Fenomenologia da Percepção* (1999) quando diz que o homem é uma “ideia histórica” e não uma espécie natural: “Tudo aquilo que somos, nós o somos sobre a base de uma situação de fato que fazemos nossa, e que transformamos sem cessar por uma espécie de *regulagem* que nunca é uma liberdade incondicionada.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 236) Para ambos não se trata de negar aspectos naturais do corpo, mas de reconhecer que processos de significação cultural operam de forma distinta: uma coisa é a condição natural da “fêmea”, outra é a construção cultural da “mulher” formada por uma herança histórica, porém passível de transformação ou de “regulagem” constante. *Corpo*, neste caso, é entendido como “um processo ativo de corporeidade de certas possibilidades culturais e históricas” (BUTLER, 1988, p.520). Para Butler, este processo de corporeidade (*embodiment*) é manifestado através de um *conjunto de estratégias*¹⁷, ou seja, algo que precisa

¹⁷ Deleuze analisa a noção de *estratégia* no segundo capítulo de seu livro dedicado à obra de Michel Foucault, capítulo este que é um estudo da obra foucaultiana *Vigiar e Punir* sobre as relações de poder. Deleuze destaca em Foucault sua oposição aos postulados marxistas de poder. Ao postulado da propriedade, segundo o qual, em Marx, o poder seria *propriedade* de uma classe que o conquista, Foucault opõe a ideia de *estratégia*, ou seja, de que o poder é efeito de um conjunto de posições

sempre ser exercido, nunca é possuído. O gênero, portanto, não é “posse” nem “essência”, mas uma ideia que nem mesmo existiria se não fosse pelos atos que a compõem dentre possibilidades corporais históricas. Segundo Butler, “a mais mundana reprodução de identidade de gênero acontece através das variadas formas em que corpos são atuados em relação às expectativas profundamente arraigadas ou sedimentadas da existência de gênero” (BUTLER, 1988, p.524). *Performar* é então atuar sobre algo que já está em curso, como um ator que entra em cena, e neste caso o gênero seria como um conjunto de ações que vem sendo ensaiadas pelo ator que está agora em cena, mas também por atores antes dele, cada um com seus corpos e histórias, e que constituíram tradições mais ou menos delineadas. De fato, o gênero não tem atualidade ou existência a não ser com ações e corpos de atores sociais que, através da repetição da performance e de sua substancial diferença, produzem “novas realidades” do gênero. Relembrando os exemplos de proferimentos performativos apresentados por Austin, percebemos que, no caso dos proferimentos constituintes de gênero, o desafio às “regras” institucionais não compromete o “empenho da palavra” ao produzir uma nova realidade a partir da tensão criada sobre marcos (ou enquadramentos) institucionais vigentes. Pode-se mesmo dizer que o estabelecimento ativo dessa tensão é evidência de um “empenho da palavra” de quem, com tais proferimentos e ações, se compromete social e institucionalmente. Por isso, para Fischer-Lichte, é possível considerar que a performance de certa identidade de gênero, ou de outra categoria de identidade, como um processo de corporeidade é “realizada de uma maneira análoga àquela de uma performance cênica teatral” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.57). A sua proposição de uma *estética do performativo* irá analisar, portanto, as prerrogativas de um ato performativo “efetivo” no âmbito das artes cênicas, ou seja, (1) o contexto da interação entre *performers* e espectadores e os marcos institucionais presentes, (2) a corporalidade que constitui do ato performativo em si, e (3) a emergência de significados que advêm da performance cênica. De nossa parte, teremos o conceito *deleuziano* de acontecimento como parâmetro e motor de reflexão sobre as noções e exemplos apresentados por Fischer-Lichte, examinando a cena como (1) um ato de encontro, e (2) a possibilidade de lidar com os dados desse encontro em uma estrutura de pensamento que preserve

estratégicas, uma heterogeneidade, “disposições, manobras, táticas, técnicas” (DELEUZE, 1988, p.35).

a mobilidade e a abertura desses dados. Mas, antes de partirmos para essas análises, cabe clarear o conceito de performance cênica em si.

1.3.3 Performance Cênica

Erika Fischer-Lichte adota em sua obra a noção de “performance cênica” para frisar a dimensão performativa do fenômeno teatral. Para contar historicamente o aparecimento do uso intencional do termo no contexto da cena alemã, ela parte de registros de uma certa tendência, iniciada no século XVIII, de subordinação do teatro ao texto dramático. No entanto, a pesquisadora alemã situa artistas de outras linguagens que tinham estreita relação com a cena – é o caso de Goethe e Wagner¹⁸ – que, ao longo do século XIX, já reconheciam o valor artístico e dedicavam muito trabalho e reflexão às encenações em suas obras. Mas foi somente a partir do início do século XX, quando os estudos de teatro (*Theaterwissenschaft*) ganharam considerável autonomia na Alemanha, que apareceram artistas como Max Herrmann propondo uma inversão radical da preponderância do texto dramático em relação ao teatro:

O teatro e o texto dramático [...] são, na minha opinião, desde o princípio, contrários, a evidência de tal oposição é clara: o texto é a criação linguística-artística de uma única pessoa, o teatro é uma conquista do público e daqueles que estão ao seu serviço (HERRMANN, 1914, p.118, apud FISCHER-LICHTE, 2011, p.61)

Suas palavras definem o divórcio a seu ver necessário entre teatro e literatura, mas também pautam os termos sobre os quais os estudos de teatro (*Theaterwissenschaft*) se fundaram na Alemanha da época¹⁹, como *ciência da performance cênica* vista como resultado de uma interação que se passa entre atores e espectadores. Estes não são, para ele, considerados apenas observadores das

¹⁸ Fischer-Lichte (2011, p.60) cita os textos *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (“Sobre a verdade e a probabilidade das obras de arte”) de Goethe (1798); e o texto de Wagner, “A obra de arte do futuro” (1849).

¹⁹ “Como chefe do programa líder da Alemanha em *Theaterwissenschaft*, na Universidade Livre de Berlim (*Freien Universität Berlin*), onde Max Herrmann estabeleceu essa disciplina no início do século passado, Fischer-Lichte trabalha com uma tradição na qual o desenvolvimento de estudos modernos de performance são uma extensão natural de um campo já bem estabelecido, não como o “novo paradigma” que Schechner e outros na América consideraram.” (CARLSON in FISCHER-LICHTE, 2008, p.4)

ações realizadas pelos atores, ações sobre as quais devem atribuir significados. Para Herrmann, o dado essencial do teatro está na copresença física espaço-temporal, numa relação de cosujeitos, de atores e espectadores, em que estes participam com suas percepções e reações às ações daqueles em uma espécie de *jogo*. Fischer-Lichte chama a atenção, nas palavras de Herrmann, em como ele se mostrava pouco interessado na ideia de “personagem” e “mundo ficcional”, em como ele falava constantemente em “corpo real” e “espaço real”, num convite a possibilidades de interpretação e emergência de significados nascidas do jogo, e não da estrita leitura de significados expressos pelos atores, previamente definidos. É neste sentido, aponta Fischer-Lichte (2011, p.72), que Herrmann considerava, antecipando parte das reflexões que Judith Butler faria na década de 80, que expressividade e performatividade são conceitos mutuamente excludentes. Aqui, no jogo entre atores e espectadores, algo de novo é performado nas ações, percepções e reações dos participantes da performance cênica, algo que não existia antes dela.

Ao entender a performance cênica como uma "festa" e como um "jogo" - como aquilo acontece entre atores e espectadores - descrevendo sua materialidade específica como efêmera, dinâmica e não como artefato, Herrmann priva de fundamento o uso do termo "obra de arte" no caso da performance cênica [...] A performance cênica não adquire, portanto, seu caráter artístico - sua esteticidade - pelo trabalho que supostamente cria, mas pelo evento que, como tal, a performance cênica executa. A performance cênica, tal como Herrmann a entende, dá lugar a uma constelação única e irrepetível, na qual na maioria das vezes apenas uma influência e um controle limitados podem ser exercidos, e nos quais ocorre algo que só pode acontecer dessa maneira uma vez. (idem, p.72)

Mesmo que a performance cênica contenha elementos definidos *a priori* (falaremos disso através do conceito de encenação), trata-se aqui de uma mudança de perspectiva que influencia a medialidade da relação entre atores e espectadores e a corporalidade mesma da performance, agora não mais voltada para uma reprodução de algo do passado, mas para a promoção de um acontecimento no devir do evento cênico. Ou seja, a repetição e a presença de elementos pré-determinados não remete invariavelmente a um ato meramente representativo, expressão de uma “essência” anterior, ainda que haja significados postos *a priori*. É o que sugere Judith Butler ao mencionar as conclusões do antropólogo Victor Turner (1974) sobre o drama social ritualístico, de que ações sociais exigem uma performance que é repetida: “Esta repetição é de uma só vez um voltar a colocar-se em obra (*reenactment*) e um voltar a experimentar (*re-experiencing*) um conjunto de significados socialmente

estabelecidos de antemão.” (BUTLER, 1988, p.526) A diferença intimamente ligada à repetição pode ser encarada como um reposicionamento de uma “realidade” corporal dada, ou ainda uma “regulagem”, para usar a expressão de Merleau-Ponty, nos contextos sociais dos atos performativos de identidade.

Nessa linha, um dado histórico sobre o qual Fischer-Lichte chama a atenção e que nos parece relevante para entender a constituição do conceito de performance cênica no começo do século XX foi o surgimento, na mesma época, dos estudos sobre rituais. Eles remetem diretamente ao potencial performativo – e não expressivo ou representativo – da repetição de gestos pré-determinados. O escocês William Robertson Smith, em *Lectures on the Religion of the Semites*, inicia seu texto seminal do estudo comparativo das religiões escrito em 1889 com uma advertência ao leitor ocidental. Segundo ele, a abordagem cristã acostumou os europeus a estudar as religiões partindo sempre das *crenças* vinculadas a elas, em que deveres são “apresentados ao aprendiz como fluindo das verdades dogmáticas que ele é ensinado a aceitar” (SMITH, 1901, p.16). Em seus estudos, Smith identificou que a grande maioria das religiões antigas não tinham *crenças*, mas consistiam inteiramente de *instituições* e *práticas*. Ou seja, as práticas ritualísticas eram rigidamente repetidas, enquanto os significados delas eram muito vagos, sendo muito comum que um mesmo ritual fosse explicado de maneiras diferentes por diferentes pessoas. Surgidos como explicações *a posteriori* das demarcações ritualísticas, os dogmas foram aos poucos sendo substituídos pelos mitos na forma de histórias de deuses que funcionavam a um só tempo como explicação dos preceitos da religião e como regras dos rituais. A mitologia tornou-se parte do “aparato de adoração”, servindo para “excitar a fantasia e sustentar o interesse do adorador”, mas nunca era considerada a parte essencial da religião; o fundamental era “o desempenho exato de certos atos sagrados prescritos pela tradição religiosa.” (idem, p.17) Assim, para Smith, a mitologia nas religiões antigas é não só derivada, mas totalmente secundária em relação aos rituais. Sua conclusão é que a melhor forma de se aproximar das religiões antigas deveria ser pelo rito e não pelo mito. A dimensão performativa dos eventos religiosos é de onde partiam as tentativas de estabelecimento de dimensões representativas e não o contrário. Para Fischer-Lichte, a instauração das pesquisas nos campos do teatro e dos rituais no início do século XX partem de premissas similares: “Em ambos os casos, se tratava de uma inversão terminológica dentro de uma hierarquia: entre mito e ritual, num caso, e entre texto literário e performance

cênica, no outro.” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.63) O conceito de performance cênica defendido por Max Herrmann, na medida em que enfatiza a produção performativa da cena e se opõe à mera expressão ou representação de algo anterior (texto dramático ou significado), antecipa o conceito mais tarde definido por Austin e Butler, propondo desde o início do século XX um agenciamento teatral para a noção de performativo.

Mas, mesmo antes deste conceito ocupar o centro dos debates nas artes cênicas, Antonin Artaud, ator, poeta e dramaturgo francês, ainda na década de 1930, atacava frontalmente o lugar da palavra no teatro ocidental quando afirmava que a linguagem cênica é somente o que “pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos em vez de se dirigir em primeiro lugar ao espírito, como a linguagem da palavra”. (ARTAUD, 2006, p.37) Quando falava do teatro oriental, que para ele era um exemplo de vitalidade e potência em detrimento do burocrático teatro ocidental, definia-o como um “amontoado compacto de gestos, signos, atitudes, sons” (idem, p.44) e é assim que deveria ser. Não uma experiência condicionada *a priori* e *a posteriori* pela racionalidade, mas um encontro com o devir que acontece em todos os planos de consciência e em todos os sentidos, um encontro efetivo, capaz, aí sim, de produzir o pensamento imanente, que, segundo Zourabichvili (2016, p.52), estabelece uma “autêntica conexão com o fora”, afirmando o imprevisível e ganhando uma autêntica necessidade.

[O teatro] seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir. Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades etc. é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo. (ARTAUD, 2006, p.77)

Cada vez mais, o evento cênico, visto como um ato performativo, nos empurra além dos efeitos de superfície, para a corporalidade dos encontros, para a profundidade das efetuações dos corpos. E não poderemos ignorá-las, assim como Deleuze não as ignorou no encadeamento da sua *Lógica do Sentido*, lançando a ideia de *corpo sem órgãos*, depois desenvolvida junto com Félix Guattari, a partir de *O Anti-Édipo* (1972). Vamos agora aportar neste território para seguir em nossa trajetória.

CAPÍTULO 2 – ARTAUD: CORPO SEM ÓRGÃOS, INTERAÇÃO E CORPORALIDADE DA PERFORMANCE CÊNICA

2.1 CORPO SEM ÓRGÃOS

2.1.1 O esquizofrênico e a menina: dissolução da superfície

As aventuras de Alice no País das Maravilhas se desdobram em idas e vindas, peripécias, aumentos e diminuições de tamanho, encontros com personagens hostis, amistosos ou indiferentes, cada um seguindo sua lógica particular. A menina os encontra sempre ativa, curiosa, com a mesma atitude positiva com que despencou serenamente por quilômetros logo que entrou no buraco atrás do coelho branco. Sua curiosidade a move através de jogos de ideias e palavras, mas parece que a integridade do seu corpo, da sua vida, nunca está realmente em jogo. Tanto que, quando finalmente recebe a sentença final da rainha (“Cortem-lhe a cabeça!”) e é atacada por um exército de cartas, simplesmente acorda de seu sonho, sã e salva, cheia de histórias para contar. Os antagonistas que teve em suas aventuras nunca foram, de fato, um risco à sua vida. Deleuze, no entanto, acompanhando a jornada de Alice, estava ciente da existência de uma ameaça verdadeira, que espreitava a menina em todas as curvas do seu caminho. E, ao chegar à 13ª série de paradoxos de sua *Lógica do Sentido*, permite que ela finalmente apareça. O filósofo a personifica em Antonin Artaud, o poeta que, como ninguém, fez de sua obra um relato vigoroso da vida e da arte sob a perspectiva da esquizofrenia. Em uma carta a Henri Parisot em 1946, o autor francês explica sua repugnância em traduzir o *Jabberwocky*, poema de Lewis Carroll, alegando que não gostava dos “poemas ou das linguagens de superfície” que “respiram ócios felizes e êxitos do intelecto” (ARTAUD, 1946, apud DELEUZE, 2015, p.87). Deleuze define a posição de Artaud dizendo que ele considera os jogos de Carroll “pueris, sua alimentação muito mundana e até mesmo sua fecalidade hipócrita e bem-educada” (ibidem). De onde vem essa aversão? Para o filósofo, ela vem do ponto de vista do esquizofrênico, para quem a mistura entre a vida e a morte, entre a noção de um *eu* e a sua desintegração, é permanente e incontornável, resultado da dissolução da superfície onde os acontecimentos se apresentam ao sentido para o pensamento. Essa é a verdadeira ameaça à existência do País das Maravilhas de Alice, já que, ali, tudo é puro jogo de linguagem. O

esquizofrênico, segundo Deleuze, é aquele para quem toda lógica do sentido se desmorona e mergulha na profundidade dos corpos e, assim, não encontra mais a fronteira entre as coisas e as proposições. Tampouco reconhece sua pele como limite tangível entre o seu e outros corpos, funcionando como um “corpo-coador”: tudo o atravessa, tudo é corpo, tudo é corporal. Nesta superfície colapsada, as palavras perdem o sentido que distinguiriam os acontecimentos de suas efetuações presentes. Elas tornam-se “palavras-paixão” ou “palavras-ação”, com valores fonéticos ou tônicos potentes em si: não há mais dualidade entre corpo e linguagem. A linguagem, absorvida na profundidade aberta dos corpos, é sempre os dois ao mesmo tempo. Deleuze resume (idem, p.96):

Artaud é o único a ter sido profundidade absoluta na literatura e a ter descoberto um corpo vital e a linguagem prodigiosa deste corpo, à custa de sofrimento, como ele diz. Ele explorava o infra-sentido, hoje ainda desconhecido. Mas Carroll continua sendo o senhor ou o agrimensur das superfícies, que acreditávamos tão bem conhecidas a ponto de não mais explorá-las e onde se processa, contudo, toda a lógica do sentido.

O sentido é produção do pensamento, mas, lembrando Platão, haverá sempre uma produção que escapa ao pensamento (o infra-sentido), o devir-louco que se passa nos corpos. E o complexo acontecimento-sentido estará sempre entre os corpos e a linguagem. Vimos que, nos ajustes propostos por Fischer-Lichte para que pudéssemos aplicar o esquema austiniano do ato performativo às performances cênicas, era necessário reconhecer que a corporalidade das enunciações teatrais vai muito além da palavra, acontecendo no âmbito dos corpos, suas tensões, relações, ações e paixões existentes no espaço e no tempo presente. Mas, falar de corpos na perspectiva da multiplicidade é não os considerar como corpos individualizados, e, sim, partir de pontos singulares que produzem *impressões* de individualidades, inclusive corpos. Daí que, para Deleuze e Guattari, a perspectiva esquizóide do corpo aberto seja anterior ao corpo forçosamente individualizado pela visão neurótica edipiana²⁰.

²⁰ Em *Anti-Édipo* (2010), Deleuze e Guattari descrevem um exemplo relatado por Melanie Klein, que, em uma sessão de psicanálise, conduz seu paciente, um menino, à identificação de sua neurose com as figuras parentais através da associação com um trem de brinquedo que volta à estação. O objetivo dos filósofos é criticar a costumeira e invariável imposição do modelo edipiano à análise psicológica: “O inconsciente ignora as pessoas. Os objetos parciais não são representantes de personagens parentais, nem suportes de relações familiares; são peças nas máquinas desejantes, remetem a um processo e a relações de produção irreduzíveis, e são primeiros em relação ao que se deixa registrar na figura de Édipo. [...] Uma criança não brinca apenas de papai-mamãe. Ela brinca também de

2.1.2 A produção desejante

[...] ele está nas montanhas, sob a neve, com outros deuses ou sem deus algum, sem família, sem pai nem mãe, com a natureza. [...] Lenz se colocou aquém da distinção homem-natureza, aquém de todas as marcações que tal distinção condiciona. Ele não vive a natureza como natureza, mas como processo de produção. Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro e acopla as máquinas. Há em toda parte máquinas produtoras ou desejantes, as máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, nada mais querem dizer. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.12)

Para chegar a uma noção ontológica imanente do *corpo*, Deleuze e Guattari partem, como de costume, de algo distinto do que convencionalmente é chamado de “corpo”, neste caso, um corpo individualizado. O passeio esquizofrênico de Lenz que vimos acima descrito por Büchner²¹ lhes parece um ponto de partida muito melhor do que o neurótico deitado no divã. O corpo-coador esquizoide não se reconhece como algo distinto em relação à natureza, senão que ambos – como tudo mais – participam, como objetos parciais, dos fluxos que atravessam e movem o todo no todo, produzindo-se uns nos outros. No fundo, o esquizo tem a experiência extrema da verdade na qual estamos todos: só o que há é produção²². Somos todos máquinas. Mesmo o consumo e o registro da produção são também produção, imediatamente consumidos e reproduzidos no fluxo da produção. Mas, que não se confunda, a produção não tem uma meta que não seja a própria existência: “A produção como processo excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona como princípio imanente.” (idem, p.15) O desejo é o fluxo produtor de

feiticeiro, de cowboy, de polícia e ladrão, de trem e automóveis. O trem não é forçosamente papai, nem a estação, mamãe.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.65-66)

²¹ Lenz é um fragmento de novela do escritor e dramaturgo alemão Georg Büchner (1813-1837). O poeta Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) fazia parte do grupo alemão pré-romântico *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), junto com Goethe, Schiller e outros. A partir de 1778, sofreu de distúrbios mentais até o fim da vida. O relato de Büchner é centrado neste período.

²² Deleuze e Guattari empregam o termo “produção” para caracterizar a existência imanente que parte de coordenadas espaço-temporais. É a efetuação dos corpos em si, que, como vimos, chega ao pensamento através da face incorporal dos acontecimentos. A ideia de como a “diferença essencial” produz o “real” é desenvolvida aqui na relação desejo-produção, mas retornaremos a ela em outra perspectiva quando tratarmos do *método de dramatização* (seção secundária 3.2 desse trabalho). De momento, vale dizer que se trata sempre de uma *produção não negativa*, essência da multiplicidade, em oposição à ideia de uma produção regida pela representação de um possível ou de uma *falta* (tratamos também da positividade desse conceito para Deleuze na nota de rodapé 6). Em *Diferença e Repetição* (2018, p.150), vemos a seguinte passagem: “De fato, a condição deve ser condição da experiência real e não da experiência possível. Ela forma uma gênese intrínseca, não um condicionamento extrínseco. A verdade, sob todos os aspectos, é caso de produção, não de adequação. Caso de genitalidade, não de inatismo nem de reminiscência. [...] Fundar é metamorfosear.” *Produção*, portanto, remete diretamente à multiplicidade *fundada* na imanência.

intensidades em andamento. Pois bem, dissemos há pouco que, nesse fluxo, encontramos objetos parciais, corpos ou partes de corpos. O que parece distinguir todos eles, mesmo de forma temporária ou perecível, são retenções e redirecionamentos de intensidades, em um sistema “corte-fluxo” de vida: “Bloquear, ser bloqueado, não é ainda uma intensidade? [...] O corpo é tão-somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.12) É o que os filósofos chamaram de *máquinas desejantes*, e o seu melhor exemplo é a conexão seio-boca, mas, também, a conexão pênis-vagina, entre tantas outras. Uma máquina, em primeiro lugar, é um sistema de cortes. É isso o que a define: a sua relação com o fluxo material contínuo que ela corta. Mas, ela precisa, inclusive para produzir o corte, se conectar com outra máquina, que também realiza cortes, retendo o fluxo e redirecionando-o para outras máquinas e assim infinitamente. Por isso, diz-se que todo o processo – a conexão, o objeto parcial, o corte – confunde-se com o fluxo em uma coisa só: produção. Em segundo lugar, para Deleuze e Guattari, cada objeto parcial produz-se singularmente também em uma forma própria de estocar, operar e direcionar o fluxo, configurando um certo “código”, um regime de fluxo, que, em certas circunstâncias, pode ser “reprogramado”: é o exemplo da boca anoréxica. Em terceiro lugar, a máquina desejante produz um resíduo, que se acumula ao lado da máquina como “peça adjacente”: uma “subjetividade” que consome os estados pelos quais a máquina passa, produzindo para si a ideia de um *sujeito*. Na produção desejante, Deleuze e Guattari dizem que estes três aspectos configuram, simultaneamente, (1) a produção de produção, (2) a produção de registro e (3) a produção de consumo, sendo o *sujeito* (indivíduo) resultado deste último, como um acúmulo, resto ou resíduo. O conceito de *objetos parciais*, criado originalmente por Melanie Klein, é parte fundamental do esquema proposto pelos filósofos, mas não na forma e no lugar em que a psicanalista austríaca o colocou no processo de formação do *eu* psíquico²³. Na visão kleiniana, os objetos parciais surgem como representação interna do bebê, determinada pela falta (bom

²³ “Melanie Klein fez a maravilhosa descoberta dos objetos parciais, esse mundo de explosões, de rotações, de vibrações. Mas como explicar que ela não atina, entretanto, com a lógica desses objetos? É que, em primeiro lugar, ela os pensa como fantasmas, e os julga do ponto de vista do consumo, não de uma produção real. Indica mecanismos de causação (a introjeção e a projeção), de efetuação (gratificação e frustração), de expressão (o bom e o mau), que lhe impõem uma concepção idealista do objeto parcial. Ela não o liga a um verdadeiro processo de produção, que seria o das máquinas desejantes.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.64)

seio, mau seio). Mesmo quando o objeto parcial se faz presente (bom seio), sua positividade é suprimento de uma falta anterior (mau seio) e antecipação de uma falta futura, configurando os primórdios dos processos de representação: “a identificação, precursora do simbolismo, surge das tentativas da criança por reencontrar em todos os objetos seus próprios órgãos e suas funções” (KLEIN, 2008, p.225). O desejo nasce da falta, como representação (introjeção e projeção) de um objeto ausente. Para Deleuze e Guattari, o processo é distinto porque, nele, o desejo tem um viés positivo: não é falta do acoplamento, a falta do objeto parcial; é a energia, o fluxo que produz o acoplamento, que produz a máquina através do acoplamento. O desejo não é derivado da necessidade, é justamente o contrário: as necessidades são “contraproduzidas” no real produzido pelo desejo. Zourabichvili (2004, p.36) comenta:

Opõe-se comumente o desejo à sua realização, de modo que ele é rejeitado do lado do sonho, da fantasia, da representação. Mas eis que o desejo é reconduzido para o lado da produção, que seu modelo não é mais o teatro – a eterna representação da história de Édipo –, mas a fábrica, e que, “se o desejo produz, ele produz real... o ser objetivo do desejo é o próprio Real” (ACE, 34). O desejo não é a representação de um objeto ausente ou faltante, mas uma atividade de produção, uma experimentação incessante, uma montagem experimental.

A falta produz a representação, o desejo produz o *real*. Dizer que o teatro não é representação é também reposicionar nossa relação, colocando-nos diante dele na perspectiva da participação do ato de desejo que o move e não da constituição da imagem de algo que lhe falta. Lembremo-nos de quando Oscar Cornago diz que Fischer-Lichte redefine o conceito de “teatralidade”, não mais como objeto a ser observado, mas como uma forma de aprender sobre “mecanismos de produção de significados em seu processo de funcionamento e o resultado desses processos” (p.37 de nosso texto). Atores e espectadores estão, de fato, participando juntos da produção do *real*. Mesmo sendo *simulacro*, como tantos outros (falaremos disso mais adiante), o teatro pode ser também a produção da “realidade essencial do homem e da natureza”, que é o universo das máquinas desejantes produtoras e reprodutoras. Se algo resulta desse processo e tudo se confunde com o fluxo produtivo, então produto e produção coincidem. E, aqui, vamos aproveitar um conceito da biologia para fazer mais algumas conexões entre o processo das máquinas desejantes e a performance cênica.

2.1.3 Autopoiese

A performance cênica começa com o encontro entre atores e espectadores. Mas de que se trata esse encontro? Retomemos a importância do encontro para o pensamento de Deleuze. Para Zourabichvili (2016, p.52), é sob as condições de um encontro efetivo, de uma “autêntica conexão com o fora”, afirmando “o imprevisível e o inesperado”, que o pensamento realmente ganha sua necessidade. Mas este “fora” que move o pensamento não é, para Deleuze, a mera exterioridade, aquela do mundo sensorial, corporal, como adverte ainda Zourabichvili:

Sem dúvida, o *corpo* não é pensamento; sem dúvida, “obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que se furta ao pensamento, a vida”. Mas seria enquanto objeto exterior, apoiado em sua identidade, que o corpo, próprio ou não, se obstina e resiste ao pensamento? [...] O que denominamos mundo exterior diz respeito a uma ordem de contiguidade ou de separação, ordem que é a da representação e que subordina o diverso à condição homogeneizadora de um ponto de vista único. [...] A diversidade do panorama nada é, ou permanece relativa, enquanto não se faz variar o ponto de vista ou, mais rigorosamente, enquanto não se põe em jogo a diferença dos pontos de vista. (idem, p.63)

A exterioridade como condição para o pensamento de que fala Deleuze é radical: ela remete à afirmação da multiplicidade de pontos de vista presentes no encontro. Mas não estamos nos referindo à ideia de sujeitos que sustentam pontos de vista distintos em relação a um mesmo objeto, e, sim, à relação conjunta e variável do sujeito e do objeto, a “verdade do relativo”, segundo Zourabichvili. Boa parte do projeto filosófico deleuziano foi o de produzir conceitos que sustentam essa multiplicidade de pontos de vista em detrimento de identidades estabelecidas. Essa adesão à multiplicidade e à variabilidade do encontro dialoga, a nosso ver, com a produção performativa do acontecimento cênico a partir da relação entre atores e espectadores analisada por Fischer-Lichte em seu texto. Para ela, uma performance cênica é um aparecimento, algo que se constitui enquanto dura e dura somente enquanto produz a si mesmo, como um sistema ou organismo vivo. A pesquisadora relaciona esse processo com a noção de *autopoiese*, termo criado pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, para identificar o aparecimento e o desaparecimento da vida. E, para os cientistas, os fenômenos sociais humanos são uma continuidade das

bases biológicas dos seres vivos²⁴. A noção de *autopoiese* se desenvolve a partir da pergunta: “Quais são os critérios que definem quando um ser está ou não vivo?”. Maturana e Varela contam que, ao longo da história, vários parâmetros foram propostos – como a composição química, o movimento ou a reprodução –, sempre criando muitas dificuldades. Sem ignorar essas condições, eles sugerem, por outro lado, partir da constatação de que toda forma de vida supõe uma *organização*, ou seja, um conjunto de relações precisa existir entre as partes de algo para que ele seja o que é. Eles exemplificam essa ideia apontando para uma cadeira: há ali uma relação entre suas partes – pernas, encosto e assento – que torna possível que *eu me sente ali*, independentemente dos materiais de que estas partes são feitas. Para Maturana e Varela, a característica central dos seres vivos é que *eles se produzem continuamente*. Esta produção se dá em uma rede chamada de metabolismo celular, que, ao mesmo tempo em que opera uma troca entre seus componentes, também constitui um limite para a rede, uma membrana que, ainda que seja permeável, define claramente um dentro e um fora. No entanto, para os biólogos,

essa borda membranosa não é um produto do metabolismo celular como o tecido é o produto de uma máquina de fabricar tecidos. Isso porque essa membrana não apenas limita a extensão da rede de transformação que produz seus componentes, mas também participa dela. Na ausência dessa arquitetura espacial, o metabolismo celular se desintegraria em uma sopa molecular que se difundiria por toda parte e não constituiria uma unidade discreta como a célula. (MATURANA; VARELA, 2003, p.27)

A rede de transformações que se estabelece entre seus componentes é condição para a membrana e a membrana é a condição para que seus componentes operem como uma rede. Isso é o que define um *sistema autopoietico*: que ele, pela dinâmica que produz entre seus componentes se distinga de seu entorno, definindo uma borda que o mantém operante como sistema. Os seres vivos são *unidades autopoieticas* autônomas e dinâmicas, ou seja, trocam com o meio externo mas se organizam de tal forma que se alimentam do que produzem e são produto do que realizam: “não há separação entre produtor e produto” (idem, p.29). Como os seres vivos e organismos, a performance cênica se constitui e se regula em sua

²⁴ Como exemplo, na obra do sociólogo alemão Niklas Luhmann (1927-1998), o conceito de *autopoiese* é central. Sua revisão da ideia de sistema social transporta para as ciências sociais, além da *autopoiese* oriunda da biologia, também teorias da física, psicologia, economia, teoria da comunicação e cibernética. (RODRIGUES, L; NEVES, F. 2012)

multiplicidade por um sistema batizado por Fischer-Lichte de *espiral de retroalimentação autopoietica*: atores e espectadores nutrindo-se mutuamente em uma rede produtiva de ações, percepções, afecções e, também, processos de significação e identificação. Mas além de lugar de influência mútua, a performance cênica é também lugar de exploração dessa influência. É parte do papel da direção produzir uma “disposição experimental dos elementos com perspectivas de êxito” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.81), ou seja, pautas para funcionamento da espiral de retroalimentação com ênfase em algumas variáveis em detrimento de outras. Trataremos dessas pautas quando falarmos mais adiante sobre *encenação*.

Mas, considerando a multiplicidade que constitui seres vivos ou performances cênicas, de onde vem a relativa convergência de fluxos que gera esses sistemas ou organismos? Para Deleuze e Guattari, é justamente da *identidade* do *produzir-produto*. Dissemos que a produção desejante é produção de produção, de registro e de consumo. A produção é o fluxo, o registro é o produto e o consumo constitui um sujeito como resto, resíduo do processo. Mas o sujeito somente é produzido ao lado da máquina, como “peça adjacente” a ela. No seio da máquina desejante produz-se algo que consome a si mesmo e que, com isso, constitui uma identidade, formando um enorme objeto não-diferenciado, o *corpo sem órgãos*.

2.1.4 O corpo sem órgãos

Deleuze e Guattari deixam muito claro: a máquina desejante não é uma metáfora. O desejo é o princípio imanente da produção, mas não é um dado *a priori*, ele nasce dos encontros, dos acoplamentos, das diferenças de intensidades entre objetos parciais, diferenças que são próprias da multiplicidade. O fluxo desejante adere às singularidades e é em torno delas que ele reúne os seres, formando o *corpo sem órgãos*. A perspectiva de *corpo*, aqui, é totalmente distinta daquelas que partem dele como unidade ou individualidade de alguma coisa (um organismo ou *corpo com órgãos*)²⁵. Não há imagem anterior ou projeto dele, nem uma totalidade,

²⁵ A ofensiva de Deleuze e Guattari contra a psicanálise em *Anti-Édipo* (2010), em linhas gerais, se direciona (1) à noção do desejo como falta, (2) ao campo da representação edipiana (pai, mãe e filho) como eixo, e (3) à ideia de corpo organizado em torno das três grandes regiões erógenas (boca, genital e ânus) de forma hierarquizada. Essa crítica, que é parte da formulação do corpo sem órgãos,

somente há um lugar e um tempo próprios em que as máquinas desejanter o produzem por convergência de seus fluxos produtivos. Sendo somente uma convergência, o *corpo sem órgãos* define algo que, em si, é improdutivo. No entanto, a condição da subsistência desse improdutivo é que as máquinas desejanter sigam em produção, e aí está seu paradoxo, a sua tensão intrínseca. As máquinas desejanter funcionariam como “órgãos-máquinas” se o caso fosse de um organismo integralizado, mas como o acoplamento pressupõe a diversidade de níveis ou intensidades dos objetos parciais entre si, o *corpo sem órgãos* vê sua integralidade como organismo sendo constantemente desafiada pela produção das máquinas que o compõem.

Cada conexão de máquinas, cada produção de máquina, cada ruído de máquina se tornou insuportável ao corpo sem órgãos. Sob os órgãos ele sente larvas e vermes repugnantes, e a ação de um Deus que o sabota ou estrangula ao organizá-lo. [...] Acreditamos ser este o sentido do recalçamento dito originário: não um “contrainvestimento”, mas essa repulsão das máquinas desejanter pelo corpo sem órgãos. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.21)

A relação do *corpo sem órgãos* é, ao mesmo tempo, de atração e repulsa à produção das máquinas desejanter, tensão que impede que o organismo se sedimente em si, caso ceda à sua atração intrínseca, ou que rompa sua “membrana” e se dissolva, caso seja tomado pela repulsa. Essa é, segundo Deleuze e Guattari, a *máquina paranoica*, uma mutação das máquinas desejanter, o “recalçamento originário”, nascido da repulsa do *corpo sem órgãos* à ação invasiva das máquinas desejanter. O caso é que a produção segue na esfera das *máquinas paranoicas*, agora carregada da tensão do *corpo sem órgãos* frente à “perseguição” do fluxo produtivo do desejo. Para os filósofos, o campo social visto como *corpo* é, em si, fruto dessa tensão, na medida em que o *socius* pressupõe, para existir, um conjunto de acordos e marcos institucionais (*frames*), que formam uma “rede” de comunicação, proteção e contenção dos “excessos” (desejos) de seus indivíduos. São as *máquinas paranoicas* produzindo uma “superfície de

propõe a abolição dessas hierarquias. O desejo, como princípio imanente, é capaz de produzir regiões erógenas em qualquer parte do corpo. “É neste sentido que Leclair denominava ‘corpo erógeno’ não um organismo despedaçado, mas uma emissão de singularidades pré-individuais e pré-pessoais, uma pura multiplicidade dispersa e anárquica, sem unidade nem totalidade, cujos elementos são soldados, colados pela sua distinção real ou pela própria ausência de liame.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.428)

registro” da produção, que passa também a servir de referência, a pautar o que e como se produz: “A sociedade constrói o seu próprio delírio ao registrar o processo de produção” (idem, p.22). O *corpo sem órgãos* social torna-se uma forma de registro e consumo da produção. Podemos entender essa *superfície de registro* como a *cultura*, considerando-a, assim como Herbert Marcuse²⁶, como um abrigo, ambiente ou morada onde o ser humano cria as condições *adequadas* para interagir e produzir em sociedade. Para Deleuze e Guattari, o maior exemplo dessa dimensão do *corpo sem órgãos* é o capital, mas não somente na forma “fluida e petrificada do dinheiro”. A grande questão é que o “ser capitalista” empresta ao dinheiro – ente improdutivo em si – a faculdade de produzir mais dinheiro, e todo o processo produtivo passa a tê-lo como referência, como entidade capaz de medir ou valorar não só o produto, mas também a produção. É a mais-valia: tudo parece produzido pelo dinheiro numa relação de quase-causa. Além do capital funcionando como *corpo sem órgãos* social, os filósofos citam o corpo da terra, do déspota e outras superfícies de registro. Em todos os casos, há “um movimento objetivo aparente, um mundo perverso enfeitado fetichista” (idem, p.23) na trama dos tecidos sociais. É na forma do fetiche (do dinheiro, da terra, da ordem...) que uma máquina de atração sucede à máquina de repulsa, constituindo uma *máquina miraculante* depois da *máquina paranoica*. Assim, a produção migrou para outro regime, conforme definem Deleuze e Guattari (idem, p.25):

imperceptivelmente, passamos para um domínio da produção de registro, cuja lei não é a mesma que a da produção de produção. A lei desta era a síntese conectiva ou acoplamento. Mas quando as conexões produtivas passam das máquinas ao corpo sem órgãos (como do trabalho ao capital), dir-se-ia que elas são submetidas a uma outra lei, a que exprime uma distribuição em relação ao elemento não produtivo enquanto “pressuposto natural ou divino” (as disjunções do capital).

As sínteses conectivas são as das máquinas desejantes, acoplamentos que operam a produção da produção, movendo o desejo em sua realização corporal, material (a alimentação, o sexo, o trabalho). Já, as sínteses disjuntivas são as das

²⁶ O sociólogo alemão Herbert Marcuse definia assim a cultura: “Um processo de humanização caracterizado pelo esforço coletivo para conservar a vida humana, para pacificar a luta pela existência ou mantê-la dentro de limites controláveis, para consolidar uma organização produtiva da sociedade, para desenvolver as capacidades intelectuais dos homens e diminuir e sublimar a agressão, a violência e a miséria.” (MARCUSE, 1998, p.154)

máquinas paranoicas, que já operaram o corte e o desvio de parte da energia rumo ao registro (o capital, o fetiche). Estas sínteses pretendem regular o fluxo desde a superfície de registro, recobrando as sínteses conectivas com representações e imagens que então assumem o status de entidade de “acesso” ao fluxo de desejo, por isso seu caráter *miraculante*. Esta análise nos oferece uma perspectiva do campo infinito das efetuações corporais, vista desde seu processo produtivo: da molécula, passando pela produção nas unidades biológicas mais elementares, células, organismos, chegando às mais complexas organizações sociais, estas sustentadas nos “delírios” ou *enquadramentos* fabricados como registro de produção. A multiplicidade, dessa forma, rege a efetuação corporal, atravessando suas instâncias mais cruas (corpos) até aquelas das interações mais complexas (*socius*). E é através dos acontecimentos que ela se mostra ao pensamento em sua face incorporal, a partir da qual se articula a *Lógica do Sentido*. Vamos agora analisar alguns aspectos da interação e da corporalidade da performance cênica, vista como um ato performativo na perspectiva do *corpo sem órgãos*, para ver como, ali, as dimensões corporal e incorporal interagem.

2.2 INTERAÇÃO ENTRE ATORES E ESPECTADORES

Para cada tipo de CsO [*corpo sem órgãos*] devemos perguntar: 1) Que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer; 2) e quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa? Em suma, entre um CsO de tal ou qual tipo e o que acontece nele, há uma relação muito particular de síntese ou de análise: síntese *a priori* onde algo vai ser necessariamente produzido sobre tal modo, mas não se sabe o que vai ser produzido; análise infinita em que aquilo que é produzido sobre o CsO já faz parte da produção deste corpo, já está compreendido nele, sobre ele, mas ao preço de uma infinidade de passagens, de divisões e de sub-produções. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.11)

O *corpo sem órgãos* não desintegra nem sedimenta a ideia de que a *espiral de retroalimentação autopoietica* é geradora da performance cênica, mas destaca a identidade do *produzir-produto*, ao mesmo tempo em que intensifica a percepção da entropia de seus entes, evidenciando a tensão intrínseca de sua subsistência como acontecimento, e desfazendo qualquer pretensão de totalidade, de unidade. Assim, a noção de *espiral de retroalimentação autopoietica* no encontro entre atores e espectadores nos fala de um campo fértil de relações prenes de “novas realidades” que dinamicamente redefinem os componentes, as relações e o próprio campo (qual “membrana” os delimita?). Usaremos aqui algumas reflexões e exemplos levantados por Erika Fischer-Lichte (2011) para elucidar aspectos deste ponto crucial à ideia de performance cênica como acontecimento.

2.2.1 Trocas de papéis e rituais

O primeiro exemplo diz respeito a experiências de troca de papéis entre atores e espectadores²⁷. Para a pesquisadora, estes experimentos colocam uma lente de

²⁷ Os exemplos de trocas de papéis entre atores e espectadores analisados por Erika Fischer-Lichte são: a peça *Dionysus in 69* (1968), uma versão de *As Bacantes* de Eurípides, do Performance Group com direção de Richard Scherchner, em que os espectadores eram convidados a participar de cenas-chave da montagem, como o nascimento de Dionísio, a morte de Penteu e a dança bacanal de encerramento; a performance *Two Amerindians Visit* (1992) de Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, em que os performers se colocavam no papel de dois selvagens em exposição em espaços que variavam entre galerias, museus etnográficos e espaços públicos dedicados às conquistas coloniais espanholas: além da jaula em que se colocavam à vista e interagem com o público em atividades cotidianas, havia painéis com informações de seu país de origem (fictício) e também suas próprias anotações sobre o comportamento e hábitos das pessoas que os observavam, assim, o público era instigado a fazer algo para obter reações dos ‘selvagens’ ao mesmo tempo em que estavam cientes de terem suas ações observadas e analisadas; e a performance-feira *Chance 2000*

aumento sobre o gesto de troca, de negociação entre atores e espectadores, algo que está presente, mesmo que somente em microprocessos, em todas as performances cênicas, o que mostra que uma organização cênica é sempre um acontecimento social, “uma negociação e definição de posições e relações, ou seja, estamos diante de relações de poder” (2011, p.89). Além disso, ao pautar o funcionamento da *espiral de retroalimentação* na problematização dos marcos institucionais presentes e na desestabilização de dicotomias (*performers* e espectadores), estes experimentos destacam a dimensão social da *autopoiese* como extensão das bases biológicas da vida de que falavam Maturana e Varela e a identidade *produzir-produto* relativa ao *corpo sem órgãos*. Percebemos que a performance cênica nunca estará totalmente submetida a um sentido dado *a priori*, tampouco se sujeita de forma inequívoca às intenções de atores ou espectadores, ou de quaisquer de seus outros componentes, configurando alguma dose de *indisponibilidade* sempre presente, que é um dos alicerces do acontecimento cênico, assim como nos organismos vivos.

Mas é possível que a espiral de retroalimentação crie uma relação de co-sujeitos sem recorrer à troca de papéis? O segundo exemplo relativo à interação entre atores e espectadores de que fala Fischer-Lichte se refere à formação de comunidades nas performances cênicas. Em sintonia com os estudos sobre rituais, o sociólogo francês Émile Durkheim já dizia, no fim do século XIX, que a vida coletiva não nasceu da vida individual, mas que, ao contrário, “foi a segunda que nasceu da primeira. É apenas sob essa condição que se pode explicar como a individualidade pessoal das unidades sociais pode formar-se e crescer sem desagregar a sociedade.” (DURKHEIM, 1999, p.279) O indivíduo em seu convívio coletivo – na família, na educação, no trabalho – tem contato com os “fatos sociais” que definem esta ou aquela comunidade, internalizando suas características culturais e simbólicas. O ambiente social do indivíduo influencia profundamente sua percepção de mundo²⁸. No entanto, nas sociedades industriais modernas, diante da complexa divisão do trabalho, os indivíduos seguem sujeitos à ordem simbólica da cultura, mas “desvincularam-se há tempos dos objetos concretos e das experiências físicas vividas

– *Campanha eleitoral circense* (1998) dirigida por Christoph Schlingensief, que misturava teatro, circo, freak-show, talk-show e convenção política, explorando similaridades e diferenças de seus respectivos marcos institucionais nas convenções e expectativas entre *performers* e público. (FISCHER-LICHTE, 2011, p.83-99)

²⁸ É a noção de cultura como *ambiente* ou *morada*, de que falava Herbert Marcuse (nota de rodapé 26), ou o efeito das *máquinas paranoicas* e *miraculantes*, de que falavam Deleuze e Guattari.

com eles, ou seja, daquilo de onde uma vez partiram os processos de simbolização” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.112). O resgate dos rituais é trazido para o âmbito do teatro como forma de oferecer aos participantes a oportunidade de entrar em contato com processos de simbolização “de raiz” da cultura: marcos de passagem ou de acordo comunitário. E a chave para atravessar as convenções sociais rumo a essas raízes é encontrada em procedimentos ritualísticos de canalização da energia coletiva. Estamos na virada do século XIX ao XX, momento de reação à industrialização na divisão do trabalho, ao racionalismo no pensamento, ao texto-centrismo no teatro. Para o encenador e crítico teatral alemão Georg Fuchs, em seu texto *A revolução do teatro* (1909), o motivo do nascimento e da sobrevivência da arte teatral está diretamente ligada ao fato de ela existir como uma festa, um lugar da multidão, do encontro: “Já reconhecemos que, em primeiro lugar, não esperamos literatura, música ou qualquer outra coisa quando vamos ao teatro, desejamos apenas nos reunirmos com tantos outros quanto possível para uma elevação” (FUCHS *in* OLIVEIRA, 2018, p.3). Quando Fuchs refere-se a uma “elevação” de consciência coletiva, o faz sob a manifesta influência do texto *nietzschiano O nascimento da tragédia*, escrito em 1871. Tal elevação aconteceria no espírito da *embriaguez* ou da *magia dionisíaca*, sob a qual, segundo Nietzsche (1992, p.31), “torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjulgada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem”²⁹. Foi neste texto que Nietzsche situou pela primeira vez os dois impulsos ou universos distintos que são reunidos no ato criativo: o *apolíneo*, associado ao sonho, à aparência, ao sublime e às verdades “solares” que regem a justeza da razão; e o *dionisíaco*, nascido nas “sombras” da razão, como a embriaguez, dissolução do indivíduo, conexão direta do humano com todos os outros seres em um “Uno-primordial”. Nietzsche resgata as festas dionisíacas, que originaram o teatro na Grécia Antiga, para descrever uma arte nascida muito mais próxima do espírito coletivo e do êxtase fluido da música (“o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte”) do que do sublime da poesia. Para Fuchs, o resgate desse espírito integrado e festivo das performances cênicas passava, entre outras propostas, pelo reposicionamento da

²⁹ Relacionamos a *magia dionisíaca* à condição do *corpo-coador esquizoide*, de que Deleuze e Guattari falavam: quando o corpo não se reconhece como algo distinto da natureza e dos demais, temos contato com a “experiência extrema da verdade”, de que somos, antes de tudo, produção. É a *espiral de retroalimentação autopoietica* manifesta na *identidade produzir-produto*.

crítica teatral, instando os críticos a voltarem sua atenção ao fenômeno teatral em si, em detrimento de uma crítica então muito preocupada com a eficiência texto-representativa das montagens, e também por revisões da configuração do espaço teatral, em busca de uma integração maior entre atores e espectadores.

Ainda que os princípios estivessem colocados, foi somente a partir dos anos 70, segundo Fischer-Lichte, quando o marco performativo das artes questionou “as fronteiras entre arte e não-arte, entre o estético e o político” (2011, p.108) que as discussões sobre a formação de um corpo comum constituído por atores e espectadores ganharam destaque. Dos casos mencionados pela pesquisadora³⁰, cabe ressaltar a presença recorrente de elementos ritualísticos como princípio de formação de comunidades (*socius*), mesmo que efêmeras, definidas pela duração das performances cênicas, distinguindo-se pelo seu caráter harmônico (caso do Performance Group ou do *Teatro de Orgias e Mistérios* de Nitsch) ou combativo (caso dos coros de Schleeef). Mas, em todas as situações, o ritmo e o movimento corporal parecem ter tido um papel central na liberação dessa energia compartilhada.

[...] a energia que circula pelo teatro não se pode ver ou ouvir. Ainda assim ela é percebida. Quanto ao ritmo, trata-se de um princípio físico, biológico que regula nossa respiração e as batidas de nosso coração. O corpo humano está neste sentido ritmicamente configurado. Daí que seja capaz de perceber o ritmo tanto como princípio externo quanto como princípio interno. Vemos determinados movimentos, ouvimos determinadas séries de palavras, de sons e de realizações fonéticas e as percebemos como rítmicas. (FISCHER-LICHTE, 2011, p.122)

A *espiral de retroalimentação* é formada desde o início da performance cênica pela percepção dos espectadores que, motivada pelas ações dos atores, provoca reações naqueles, criando um campo energético favorável à formação de um *corpo comum*, mesmo que apenas durante o evento cênico. É o que o diretor teatral polonês Jerzy Grotowski chamava de “comunhão perceptiva, direta, viva” (1976, p.5), que

³⁰ Os exemplos de formação de comunidade na performance cênica estudados por Fischer-Lichte são: a já citada (nota de rodapé 27) *Dionysus in 69* (1968) do Performance Group, em relação à integração atores/público nas cenas mencionadas; o *Orgien Mysterien Theater*, direção de Herrmann Nitsch, cerca de um centena de performances que aconteceram entre 1962 e 1998, envolviam sacrifícios e banquetes de animais, crucificação e referências a rituais cristãos, acompanhados de música e dança com a participação direta do público; e a peça *Die Mütter* (1986), direção de Einar Schleeef, que situava os espectadores cercados por um confronto entre Teseu e três coros femininos: viúvas de negro empunhando machadinhas, virgens de branco e mulheres vestidas de operárias de uma fábrica de armamento; ao invés de um coro harmônico, a tônica geral era de tensão entre a comunidade e os indivíduos que a compõe, criando dinâmicas de enfrentamento e alianças que atravessavam as relações entre atores e espectadores. (FISCHER-LICHTE, 2011, p.105-121)

estaria, para ele, na própria gênese do teatro. Na perspectiva do *corpo sem órgãos*, tal fenômeno não compreende, em absoluto, nenhuma totalidade ou unidade. Há, no seio da multiplicidade, a dinâmica identidade *produzir-produto*, e a tensão própria de sua insistência como acontecimento, com uma face voltada para os corpos e outra para a linguagem. Nessa linha, podemos tirar algumas reflexões relevantes, decorrentes da relação de proximidade e distância entre atores e espectadores.

2.2.2 Proximidade e distância

Como vimos, as origens do teatro grego nas festas dionisíacas pressupunham a emergência do campo energético criado pela música e movimentos rítmicos (dança), cujo resgate é feito de forma consciente no teatro do século XX. Mas é interessante notar que o termo “teatro” vem do grego *theatron*, “espaço para observar”, e sua distinção como arte surgiu junto com a apropriação político-pedagógica das celebrações dionisíacas no século VI a.C. Para usar a distinção *nietzschiana*, uma manifestação essencialmente *dionisíaca* ganhou status de arte nacional quando destacou uma perspectiva *apolínea* de distanciamento e apreciação estética das performances cênicas, inclusive na construção dos teatros. A disposição espacial entre atores e espectadores é um dado fundamental na configuração das performances cênicas³¹, mas trataremos disso mais adiante.

O que cabe destacar aqui é, primeiramente, como a distância e a proximidade (ou mesmo o contato direto) afetam a percepção do público na formação da *espiral de retroalimentação*. Em um texto chamado *Realidade e ficção no teatro contemporâneo* (2013), Fischer-Lichte resgata escritos de Johann Jakob Engel, filósofo iluminista alemão do século XVIII, que consistem em reflexões e orientações aos atores da época, reunidos em dois volumes (*Mimik*, 1786). Para Engel, o propósito do teatro é transportar o espectador para o mundo da ficção proposta pelo texto teatral. O ator deve, portanto, “transformar completamente seu corpo real e fenomenal em um corpo semiótico que significa não mais que o corpo ficcional de um

³¹ Historicamente, Fischer-Lichte cita exemplos bem distintos: o teatro orquestra grego, o cenário da praça do mercado medieval, o teatro elisabetano ou o teatro Kabuki japonês, com o *hanamichi*, que é uma plataforma longa de acesso ao palco central, através da área dos espectadores. (FISCHER-LICHTE, 2011, p.125)

personagem de teatro ficcional” (FISCHER-LICHTE, 2013, p.15). Ele censura atores, e especialmente atrizes, de impedirem que seu *corpo real* desapareça atrás do *corpo fictício* do personagem e buscarem para si um sentimento de empatia por parte do espectador, que “o arrancará, inevitavelmente, da ilusão” (ENGEL, 1804, vol.7, p.60, apud ibidem). Para Fischer-Lichte, o sentido da visão favorece a formação da *ilusão ficcional*, ou seja, a percepção do corpo do ator como *corpo semiótico*, mas a copresença própria do teatro faz com que o espectador tarde ou cedo reconheça o *corpo fenomenal* do ator. Analisando a terminologia empregada por Fischer-Lichte a partir da definição de *signo* (base da semiótica) proposta pelo filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce³², percebemos que a noção de *corpo semiótico* refere-se a um processo mental de interpretação que coloca os *signos* cênicos – em suas dimensões de ícone, índice e símbolo – sendo mobilizados essencialmente em operações de significação: os gestos, as palavras, a entonação, enfim, toda a corporalidade da cena se colocando a serviço da construção de uma ideia, uma representação da peça para o pensamento. Ainda que seu texto analise um campo de experiências muito mais amplo relativo ao acontecimento cênico, veremos mais adiante que a pesquisadora não trata de rechaçar processos de significação e representação (personagem, história, ficção), mas de reconhecer o seu papel na *espiral de retroalimentação autopoietica*. No entanto, a tensão entre ficção e realidade, entre corpos *semióticos* e *fenomenais*, sempre esteve presente no debate do fazer teatral, e foi encarada de formas diferentes, seja pelas vanguardas do início do século XX e por artistas do teatro moderno e contemporâneo, seja por realizadores do teatro

³² Em seu texto *O que é o Signo?*, escrito em 1894, para demonstrar sua visão de que todo raciocínio humano é “interpretação de algum tipo de *signo*”, Peirce inicialmente localiza três estados essenciais da mente: (1) o *sentimento*, quando a mente faz-se meramente ciente da presença de algo; (2) a *reação*, quando essa presença gera uma resposta – sua ou de outrem – como uma ação; e (3) o *pensamento*, quando, na sua interação com esse algo, a mente estabelece, entre este e outros acontecimentos, uma relação de causa e consequência (lei) comum a eles. Assim, *significar* é colocar, entre duas coisas presentes na experiência, uma terceira (uma ideia), que coloca as duas em relação com outras, apreendidas anteriormente, relação que passa, por projeção, a valer para acontecimentos futuros. Isso é o *signo*, a própria representação das coisas para a mente. Peirce indica, ainda, progressivamente, três tipos de *signos*: (1) os *ícones* expressam ideias de coisas pela mera imitação (sons, gestos ou desenhos imitativos); (2) os *índices*, por sua vez, mostram algo sobre as coisas, estabelecendo fisicamente uma relação com elas (sinalização de ruas, imagens com localização); e (3) os *símbolos*, que são já, de fato, resultado de um processo de significação (palavras, frases, falas, livros), denotando, não uma coisa em particular, mas uma espécie, um tipo de coisa: “Você pode escrever a palavra ‘estrela’; mas isso não faz de você o criador da palavra, nem se você a apaga, você a destrói. A palavra vive na mente daqueles que a usam.” (PEIRCE, 1998, p.9) Para o linguista, o raciocínio se constrói numa mistura de ícones, índices e símbolos, sendo que este último é a essência deste complexo de representação das coisas no pensamento.

psicológico-realista que segue sendo encenado até hoje. Porém, a ideia de que há uma distinção incondicional entre atores e espectadores, que teve seu auge no teatro burguês do século XVIII, foi definitivamente desestabilizada pelas performances cênicas ao longo do século XX, em especial nas últimas quatro décadas, bem como outras dicotomias: ficção e realidade, privado e público, proximidade e distância. Mas falta, ainda, dizer algo sobre este último par de noções. Vamos analisar o que acontece com a performance cênica quando forçamos a ideia de distância até seus limites intransponíveis no espaço ou no tempo, ou seja: o que dizer sobre a formação de uma *espiral de retroalimentação autopoietica* entre atores e espectadores no contexto da reprodução e/ou transmissão audiovisual?

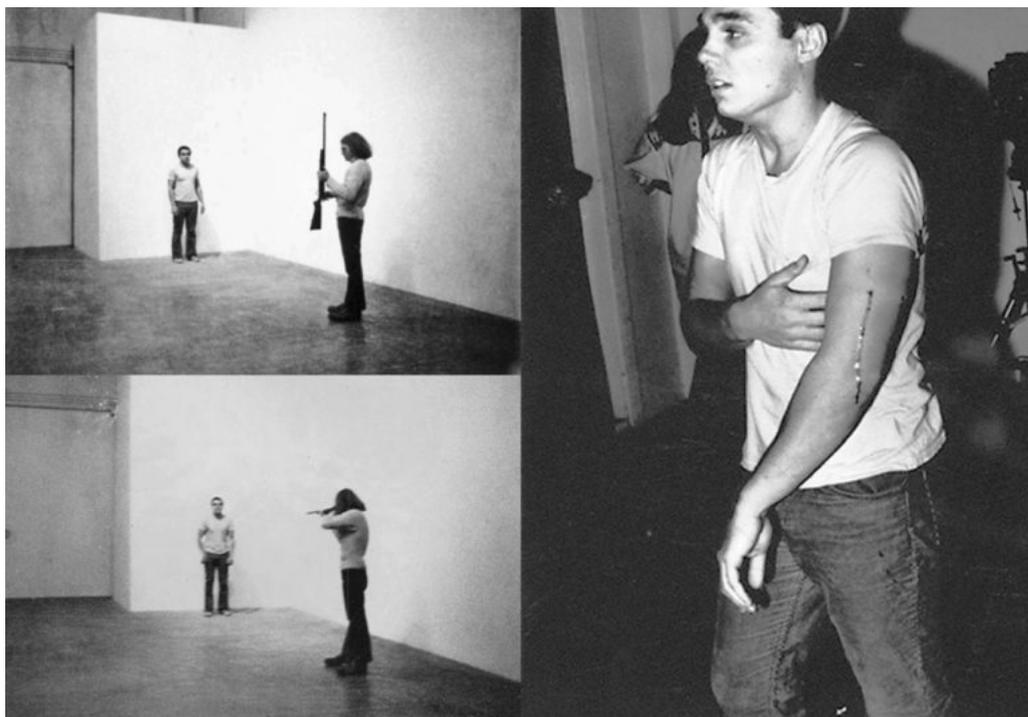
2.2.3 Reprodução e transmissão

Para falar desse tema, podemos começar com o ponto de vista da pesquisadora Peggy Phelan, para quem o caráter de acontecimento da performance cênica não admite a sua reprodução por meios tecnológicos.

A única vida da performance é no presente. Performance não pode ser salva, gravada, documentada, ou de outra forma participar na circulação de representações *de* representações: quando isso acontece, ela se torna outra coisa que não performance. Na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução, ela trai e diminui a promessa de sua própria ontologia. (PHELAN, 1993, p.146)

O que Phelan considera como o “ser” da performance está fundado em seu caráter efêmero, de desaparecimento no instante mesmo em que aparece. Daí emana sua força e sua razão de existir. Mas com isso ela estabelece uma dicotomia entre a performance *ao vivo* e a sua reprodução (ou registro) que é problematizada pelo estudioso da performance Philip Auslander. Ele inicia seu texto de 2006, *A performatividade na documentação de performances*, analisando duas imagens icônicas da história da performance e da *body art*.

Figura 2 – *Shoot* (1971) de Chris Burden – registro fotográfico da performance



Fonte: <<https://arteref.com/arte-no-mundo/conheca-chris-burden-e-o-extremo-do-body-art/>>
Acesso em: 11 jul. 2019.

Figura 3 – *Leap into the void* (1960) de Yves Klein – *making of* e fotografia final



Fonte: <<https://www.dobrasvisuais.com.br/2013/04/a-pequena-historia-de-leap-into-the-void/>>
Acesso em: 11 jul. 2019.

A primeira é a documentação fotográfica, feita por um amigo, de Chris Burden realmente tomando um tiro no braço em uma galeria de arte. A segunda é a fotografia (montada) de Klein saltando sobre a rua de uma janela no segundo andar. Pergunta de Auslander: se a primeira é por ele definida como um registro *documental*, uma comprovação de que a performance realmente aconteceu, o que seria a segunda? Ele a categoriza como um registro *teatral*, na linha das “fotografias performadas” de Marcel Duchamp e Salvador Dalí. Em uma perspectiva tradicional (“ontológica”), as duas categorias de registro são mutuamente excludentes, assim como o seriam a performance *ao vivo* e o seu registro. Mas ele chama a atenção para o quanto em ambos os casos, como na maioria da produção performática contemporânea, a preocupação com o posicionamento da câmera é uma constante. Trabalhos icônicos, como o de Chris Burden, “não eram performances autônomas cuja documentação suplementa e fornece acesso ao evento original. Os eventos eram encenados para serem documentados tanto quanto para serem vistos por uma audiência.” (AUSLANDER, 2019, p.341) Esta constatação é estendida pelo autor às performances populares contemporâneas – musicais, shows de variedades, cultos religiosos – em que a performance *para* a câmera ganhou tal importância que eventos essencialmente presenciais passaram a emular procedimentos de transmissões televisivas, em um esforço para assegurar a sua “realidade” nos termos de uma sociedade mediatizada. A dicotomia entre performance e reprodução defendida por Peggy Phelan é ainda relativizada por Auslander quando ele retoma o sentido do conceito de performativo como J. L. Austin o definiu, como um ato de fala. É possível dizer que, ao enunciado *performativo* “Eu aceito”, dito em uma cerimônia de casamento, corresponderia o enunciado *constatativo* “ela se casou”, dito em outro contexto depois do casamento realizado. O enunciado *constatativo* funciona assim como um *registro*, uma referência ao acontecimento original, da mesma forma que o registro fotográfico ou audiovisual refere-se à performance *ao vivo*. Ora, vimos o quanto esta fronteira é problemática, mesmo para Austin: enunciados *constatativos* funcionam como *performativos* dependendo da forma e do contexto em que eles são proferidos. Para Auslander, algo análogo se passa com a documentação: ela “não simplesmente gera uma imagem/declaração que descreve a autonomia da performance e afirma que ela ocorreu, ela produz um evento como performance” (2019, p.343). Acrescentamos: dependendo de forma e contexto em que são reproduzidos, temos aí, também, uma performance. Com efeito, a *espiral de retroalimentação autopoietica* “original” da

performance registrada é perdida em sua reprodução, mas quando analisamos a distinção entre os registros *documental* e *teatral* inicialmente propostos por Auslander, sua sugestão é que a arte da performance é constituída também pela performatividade de sua documentação. Para deixar mais claro...

Se me permitem uma analogia com outra forma cultural para argumentar que o salto de Klein não era uma performance, porque ele ocorreu somente dentro do espaço da fotografia, equivaleria dizer que os Beatles não executaram a música em seu álbum Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band porque a performance somente existe no espaço da gravação: o grupo realmente nunca executou a música como a ouvimos. Eu consideraria qualquer alegação desse tipo absurda: é obvio que os Beatles executaram a música – de qual outra maneira há de se entender a execução da música senão como uma performance dos Beatles? Do mesmo modo, está claro que Yves Klein performou seu salto. (AISLANDER, 2019, p.347)

A documentação/reprodução/transmissão seria assim como uma extensão do ato performativo ou um novo ato performativo em si. Este ponto remete diretamente à problemática da “autenticidade” do acontecimento – e da matéria mesmo – da performance cênica. Mas de que “autêntico” estamos falando? Qual é a “origem” do acontecimento em questão? Como diz Auslander, um critério de autenticidade do registro da performance nos levaria a questionar também a autenticidade das “circunstâncias subjacentes da performance as quais podem ou não estar evidentes na documentação” (2019, p.349). Acrescentamos: podem ou não estar evidentes também na performance *ao vivo*. Como disse Deleuze, referindo-se ao pensamento de Sartre: “Como todas as coisas e pessoas criadoras, ele está no meio, ele brota pelo meio.” (1998, p.11) Não estamos em condições, pelo pensamento, de acessar origens, essências ou verdades, mas efeitos de superfície, *acontecimentos*. Ou ainda, como conclui Auslander (2019, p.349):

Talvez a autenticidade do documento de performance resida em sua relação com o seu observador e não como um evento ostensivamente originário: sua autoridade pode ser fenomenológica e não ontológica. [...] Pode ser que o nosso sentido de presença em relação a essas peças derive não do fato de tratarmos o documento como um índice de acesso a um evento que ocorreu no passado, mas de perceber o próprio documento como uma performance que remete diretamente a um projeto estético – ou sensibilidade de um artista – e para o qual somos o público presente.

Este caráter autônomo, múltiplo, da performance cênica, descolado de uma noção de origem ou modelo, dialoga diretamente, a nosso ver, com o conceito de *simulacro*, apresentado como parte importante da filosofia de Deleuze.

2.2.4 O simulacro

Voltando à *Lógica do Sentido*, em seu primeiro anexo (*Platão e o Simulacro*), Deleuze mais uma vez opõe-se a Platão ao afirmar que o *simulacro* não é, como declarava o filósofo grego, uma *cópia degradada* (2015, p.267): “ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução. [...] Não basta nem mesmo invocar um modelo do Outro, pois nenhum modelo resiste à vertigem do simulacro.” O caso, aqui, é que afirmar o *simulacro* não é meramente um gesto opositivo à concepção platônica, o que seria ainda uma forma de submissão – pela negação – à relação de modelo e cópia, mas uma atitude de afirmação radical da imanência da vida como princípio e destino da ação do pensamento. Em seu texto *Intensidade e individuação: Deleuze e os dois sentidos da estética* (2017, p.20), a professora Cíntia Vieira da Silva comenta:

É claro que, para que o simulacro assuma esse papel, seja dotado dessa força, é preciso que ele seja considerado por si mesmo, de modo independente das cópias que guardam relação de similitude com um modelo. Portanto, o valor dessas imagens simuladas, ou do simulacro, tem que ser estabelecido a partir delas mesmas e, como dirá Deleuze posteriormente, dos efeitos que elas produzem, e não de qualquer semelhança ou dessemelhança com relação a um modelo.

Trazido à superfície pelos estoicos, o *simulacro* suprime a força de modelos, cópias, essências e outros pretensos fundamentos do pensamento. Ao invés disso, teremos a imagem-simulacro de uma singularidade, um acontecimento, e a circunstância de sua sobrevivência (e prosperidade) no pensamento será determinada pela força do encontro, pela sua capacidade de interessar, mobilizar questões, respostas, hipóteses... Vide a forma como Deleuze se volta para as obras de arte, nas palavras de Anne Sauvagnargues (2013, p.2), “como um terreno para experimentação e validação que nos permite capturar a fabricação conceitual da vida de sua filosofia”. Esta desierarquização entre imagens “reais” e simuladas, para Cíntia Vieira da Silva, faz com que toda a filosofia deleuziana possa ser encarada como uma estética, não no sentido de uma disciplina dentro da filosofia, mas no de uma “teoria da sensibilidade”: sendo uma singularidade (tal obra, tal acontecimento, um *efeito óptico* entre outros), a imagem artística – assim como qualquer outra, do ponto de vista de uma imagem-simulacro – não estará subalternamente a serviço da representação de uma verdade interior a ela (ou anterior: aquilo que habitualmente receberia o nome de

“real”)³³. Para a autora, a questão, segundo Deleuze, diz respeito à *intensidade* da potência dos *efeitos* que as imagens, sejam elas “artísticas” ou não, são capazes de produzir. E, na relação com o mundo, a noção de *intensidade* é o elemento constituinte não só do *sujeito* (este que percebe, sente e pensa), mas também do *objeto*, que precisa ser engendrado no pensamento:

Antes de saber se estou diante de uma cor e de qual cor, a minha sensibilidade já é movida de alguma maneira, ou ocupada de alguma maneira: isto é a intensidade como antecipação da percepção. A intensidade é o elemento mínimo da sensibilidade. [...] Para Deleuze, é, então, este elemento que faz nascer, que deflagra, que dispara, a sensibilidade. É no acaso de um encontro que a sensibilidade é engendrada e, sob o violento impacto desse encontro, tem início a “gênese do ato de pensar no próprio pensamento”. (VIEIRA DA SILVA, 2017, p.22)

O *simulacro*, na medida em que se insinua por toda parte e subverte hierarquias entre modelos e imagens, sujeitos e objetos, centros e periferias, “real” e “ficcional”, faz com que a diferença seja constituinte e estruturante do pensamento. O importante é que a apreciação da diferença de intensidades seja considerada nela mesma em seu potencial mobilizador e não valorada por uma identidade *a priori*. Roberto Machado chega a definir o jogo deleuziano como um “teatro filosófico” (2014, p.5): “Para ele, repetir o texto não é buscar sua identidade, mas afirmar sua diferença. A leitura dos filósofos – e não filósofos – que ele realiza age, atua, interfere com o objetivo de produzir um duplo.” Um duplo, um *simulacro* que, diriam, é o seu “próprio” pensamento, singularidade resultante da ressonância e *torção* de outros tantos *simulacros*. Voltando às situações de reprodução e transmissão das performances cênicas, ao partirmos da potência positiva e propositiva dos *simulacros*, reconhecemos a força virtual e, portanto, real dos *pixels* ou fragmentos luminosos na constituição de novas *espirais de retroalimentação poiética* no tempo e espaço em que são reproduzidas. E, agora, para encerrar nossa passagem pelo campo das efetuações corporais do acontecimento cênico, na perspectiva dos *simulacros* e do *corpo sem órgãos*, vamos analisar a corporalidade dos atos performativos que constituem a performance cênica.

³³ Cíntia Vieira da Silva cita a seguinte passagem do já mencionado anexo da *Lógica do Sentido*: “A estética sofre de uma dualidade dilacerante. Designa de um lado a teoria da sensibilidade como forma da experiência possível; de outro, a teoria da arte como reflexão da experiência real. Para que os dois sentidos se juntem é preciso que as próprias condições da experiência em geral se tornem condições da experiência real; a obra de arte, de seu lado aparece então realmente como experimentação.” (2015, p.265-6)

2.3 CORPORALIDADE DA PERFORMANCE CÊNICA

Como vimos, é em torno de singularidades que o desejo reúne os seres, formando o *corpo sem órgãos*, convergência dos fluxos produtivos de máquinas desejanças. Essa noção de *corpo* não se refere a corpos individualizados, mas a campos de efetuação, que reúnem produção, registro e consumo. No entanto, ela não prescinde dos corpos e de suas tensões, qualidades físicas, relações, ações, paixões e estados de coisas correspondentes. A observação da performance cênica como acontecimento nos lança diretamente ao reconhecimento dessa multiplicidade: pontos singulares que assinalam *corpos cênicos* feitos de fisicalidades, presenças, gestos, olhares, emissões e articulações vocais, bem como de relações de uso do espaço e do tempo. E, ainda, em consonância com a noção de *corpos sem órgãos*, há algo que as artes cênicas evidenciam como nenhuma outra: o artista “produtor” confunde-se com seu “produto”, manifesto em seu corpo; e o espectador “receptor”, necessariamente, compartilha do acontecimento. Desse ponto de vista, vamos analisar como Fischer-Lichte situa a materialidade³⁴ dos atos performativos, definindo-os através do corpo, da presença e do uso do espaço, som e tempo.

2.3.1 Corpo

Vimos há pouco as reflexões de Johann Jakob Engel sobre atuação (p. 59-60), reunidas em seu *Mimik*, de 1786. Para Fischer-Lichte, as recomendações de Engel são o retrato de um conceito de arte da atuação que foi vigente na Europa entre fins dos séculos XVIII e XIX centrado na ideia da “encarnação” do personagem: caberia ao ator transformar seu corpo real, *fenomênico*, em um corpo *semiótico*, ficcional, oriundo do texto teatral. O empenho e o trabalho do ator estaria em anular seus caracteres pessoais, colocando seu corpo plenamente a serviço da representação do personagem. Segundo a autora, essa ideia estaria fundada em uma “teoria dos dois mundos”, em que “os significados eram considerados entidades mentais, ‘espirituais’,

³⁴ Fischer-Lichte fala em “materialidade” dos atos performativos, mas nossa exposição e análise do conceito de *corpo sem órgãos* nos permitiu perceber que os elementos a que ela se refere podem ser definidos pelo termo “corporalidade”. Faremos mais uma revisão do termo no capítulo 3.

que só podem manifestar-se por meio da invenção dos signos adequados” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.162). Vemos aí a intenção de converter o trabalho do ator no mais puro ato de expressão dos signos presentes no texto. Essa tendência, nunca plenamente realizada, foi questionada por vários pensadores ao longo do século XIX até perder sua força no início do século XX³⁵. Nessa época, em sintonia com o pensamento de Max Herrmann já exposto aqui (p. 41-42), realizadores como o ator e diretor russo Vsevolod Meyerhold defendiam uma “nova arte da atuação” que era a oposição clara ao conceito de “encarnação”. Seu modelo de teatro vinha dos artistas populares, acróbatas, palhaços, cantores e das suas capacidades para mobilizar e excitar os espectadores de forma enérgica e também calculada. Para ele, não havia “outro mundo” de signos oriundos dos textos teatrais que fosse mais relevante do que o aqui e agora dos corpos e vozes em ação e interação no espaço. Mas em sua proposta de uma atuação biomecânica para estimular os sentidos do público também estava presente a ideia do corpo como material e o ator como “senhor absoluto de seu ‘aparelho’ biológico” em seu processo criativo” (CONRADO, 1969, p.153).

Se a forma é justa, dizia, o conteúdo, as entonações e as emoções também serão, pois que determinados pela posição do corpo, na condição de que o ator possua reflexos facilmente excitáveis, isto é, que aos estímulos que lhe são propostos do exterior saiba responder pela sensação, o movimento e a palavra. O jogo do ator não é outra coisa que a coordenação das manifestações de sua excitabilidade. (Igor Ilinski *in idem*, p.157-158)

Seu pressuposto era o de que o corpo vibrante (com “reflexos facilmente excitáveis”) e pleno de controle do ator sobre seus movimentos tem um efeito direto sobre o corpo dos espectadores, estabelecendo um “jogo” de estímulos e expectativas entre os atores e com o público. A ideia do jogo é justamente a de instar a participação de quem está presente a agir ou reagir. Significados anteriores podem estar presentes, mas a ação não está a serviço deles, ela aponta para o jogo. No entanto,

³⁵ A título de exemplo, Georg Simmel, sociólogo alemão, no seu *Sobre a filosofia do ator* (1923), diz: “O personagem dramático tal e qual aparece no texto não é, por assim dizer, um ser humano completo, não é um ser humano em sentido sensorial, mas um complexo do que é literariamente captável de um ser humano. O autor não pode predeterminar nem a voz, nem a entonação, nem o *retardando ou acelerando* do discurso, nem os gestos ou a especial atmosfera do personagem carnal, nem tampouco dar diretrizes unívocas para realizá-lo. Ele conferiu, isso sim, no processo meramente unidimensional do mental, um destino, uma aparência e uma alma a esse personagem.” (SIMMEL, 1968, p.75 apud FISCHER-LICHTE, 2011, p.163) Ainda no tema, Simmel faz um elucidativo comentário sobre os distintos *Hamlets* de alguns grandes atores da época (no caso, Moissi, Kainz e Salvini), dizendo que não se deve remeter as distintas versões do personagem às respectivas “concepções” dos atores, mas aos seus distintos corpos (*Physis*): suas “vozes”, sua “entonação”, seus “gestos” e “a atmosfera particular” de suas “figuras carnis”. (*idem*, p.165)

como veremos adiante, também não impedem que novos significados emergjam no devir da performance cênica, só que agora a partir da própria performance. Fischer-Lichte (2011, p.168) sintetiza: “Enquanto que anteriormente a performatividade estava posta a serviço da expressividade, agora ela é concebida como potencial efetivo em si”. A grosso modo, a “encarnação” remete à expressão corporal de signos existentes em um texto teatral, enquanto que, no contexto das novas propostas de atuação das vanguardas do início do século XX, algo novo pode “acontecer”, ou seja, um ato pode ser, lembrando Austin, *efetivamente performado*.

Na proposta de Meyerhold ainda está presente um certo “fantasma” da busca do controle total da mente sobre o corpo – para fins expressivos ou, nesse caso, performáticos –, uma tensão que nunca se resolveu ou cessou de existir. Fischer-Lichte destaca alguns realizadores que, a partir da década de 60, passaram a lidar com a questão considerando o corpo não mais como matéria plenamente moldável e controlável (“tensão entre ser-corpo e ter-corpo”), mas como um corpo que se confunde com o “físico estar-no-mundo” do ator. Conheceremos brevemente as propostas de alguns desses realizadores para chegar a um conceito que nos parece importante para localizar a materialidade corporal dos atos performativos nas performances cênicas.

O diretor polonês Jerzy Grotowski (1976, p. 22) fala da relação do ator com o personagem nos seguintes termos: “O fato importante é o uso do papel como um trampolim, um instrumento pelo qual se estuda o que está oculto por nossa máscara cotidiana – a parte mais íntima da nossa personalidade – a fim de sacrificá-la, de expô-la.” Ele fala de um ato de autoconhecimento ao nível de uma “autoprofanação” do ator que, ao ser realizado publicamente, desafia o espectador a um processo correspondente, de “autopenetração”. O personagem seria como um catalizador, um instrumento para o ator realizar – através das raízes psíquicas comuns entre ator e papel – um ato de dissecação de si compartilhado com o público em uma espécie de “psicoterapia social” (idem, p.31). O objetivo é a liberação das resistências psíquicas instaladas entre os impulsos internos e as reações externas. Para Fischer-Lichte, aqui o ator não domina seu corpo no sentido de Engel e Meyerhold, mas permite que o corpo atue, através da liberação de seus impulsos em ações, como uma mente incorporada (*embodied mind*). Ela revê o conceito da palavra alemã *Verkörperung*, de *encarnação* para *corporeidade*: “Corporizar significa neste caso fazer com que o corpo, ou no corpo, venha algo à presença que somente existe em virtude dele” (2011,

p.172). O corpo não é *meio* de expressão do artista, que o mobiliza como um instrumento. Retomando Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* (2003, p.21), “a experiência de minha carne como ganga de minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer lugar, mas emerge no recesso de um corpo”. A percepção, que dá matéria ao pensamento e à ação, ou seja, o vínculo do corpo com o mundo, nasce com a carne, na carne e nela insiste. Por isso, a convergência do trabalho de Grotowski na liberação das resistências entre impulsos internos e reações externas: “O estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual ‘queremos fazer aquilo’, mas ‘desistimos de não o fazer’” (1976, p.3). Sua busca é pela condição em que a mente não mais *opera* o corpo, *encarnando* representações, mas se deixa ser afetada e responde em consonância estreita com ele, como uma coisa só, criando uma (ir)racionalidade fundada na imanência, física e mental ao mesmo tempo.

O outro caso é do realizador norte-americano Robert Wilson que, segundo Fischer-Lichte, parte da singularidade corporal do ator: “Observo o ator, observo seu corpo, escuto sua voz e então tento fazer a obra com ele” (WILSON *in* FISCHER-LICHTE, 2011, p.172). Em suas montagens, os atores realizam ações comuns (sentar, levantar, mover-se pelo cenário) em movimentos frequentemente lentos e repetidos que, em sua mecanicidade, acabam por realçar nos atores “a autêntica singularidade de cada um deles de uma maneira muito mais patente que a chamada expressão individual” (idem, p.174). O propósito de Wilson é conduzir a atenção do espectador para os aspectos mais singulares manifestos nos corpos dos atores: sua forma, energia, força, intensidade. O personagem é uma produção secundária, circunstancial, nascida dos atos performativos realizados pelo ator em sua corporalidade singular, em um exemplo evidente de afirmação do *simulacro*: não há mais modelo nem cópia do que seria um personagem ideal, o centro é aqui e agora, na imanência da vida manifesta.

Outros dois exemplos de performances cênicas mencionados por Fischer-Lichte radicalizam a oscilação de percepção entre os corpos fenomênicos e semióticos³⁶. Em última instância, todos os casos citados servem para demonstrar que

³⁶ Trata-se dos seguintes: a companhia Societas Raffaello Sanzio, em sua montagem de *Giulio Cesare* (1998), traz à cena atores no extremo de sua fragilidade física, ao ponto de o corpo fenomênico ser semiótico somente “na medida em que era signo de velhice, enfermidade, morte e extinção da individualidade em si”; o outro caso remete a experimentos de *cross-casting*, como a da montagem

o personagem que vemos em cena seria “impensável como algo singular sem o particular estar-no-mundo do ator/performer, o personagem não existe para além do corpo fenomênico do ator, ao que não se pode de nenhum modo suprimir” (idem, p.183). A análise da materialidade corporal dos atos performativos exige então uma abordagem para além da mera leitura de signos expressos corporalmente. Retomando, no âmbito da antropologia, a passagem da “cultura como texto” para “cultura como performance” já apresentada aqui (p.41), observamos como essa nova abordagem dos fatos sociais funciona em sintonia com o conceito de *corporeidade* (*embodiment*), citado antes por Judith Butler e desenvolvido pelo antropólogo norte-americano Thomas Csordas. A proposta de Csordas, apresentada no texto *Corpo/significado/cura* (2008), defende que os estudos da experiência humana devem buscar seus fundamentos na percepção – a experiência inicial – e não no seu resultado, que são os objetos culturalmente constituídos para serem “lidos”. Ele propõe que esse ponto de acesso pode ser encontrado no conceito de *pré-objetivo*, proposto por Merleau-Ponty, mas logo esclarece que não se trata de supor que a noção se refere a algo que se localiza no exterior ou antes da cultura.

Ao começar assim com o pré-objetivo, não estamos postulando um pré-cultural, mas um pré-abstrato. O conceito oferece à análise cultural o processo humano em aberto de assumir e habitar o mundo cultural no qual nossa existência transcende, mas permanece enraizada nas situações de fato. (CSORDAS, 2008, p.108)

Fisicalidade e cultura constituem, a partir da imanência da multiplicidade, um corpo, *corpo sem órgãos*: acoplamentos, máquinas desejanças, paranoicas e miraculantes; produção, registro e consumo na formação de novas “realidades”. Csordas menciona uma imagem proposta por Merleau-Ponty: um rochedo está em seu lugar (físico e cultural), mas somente torna-se um obstáculo quando alguém o percebe como algo a ser transposto. Há então uma intensionalidade (objetivo) que redefine as partes, física e culturalmente: o rochedo para o homem e o homem em relação ao rochedo, seja em sua opção escalá-lo ou contorná-lo. Como dizia Butler, no seio mesmo da cultura e de suas pré-definições, a corporeidade do encontro redefine e regula continuamente o corpo, fisiológica e semiótica. É o corpo físico

O general do diabo (1996) de Frank Casorf, em que o personagem principal é assumido, a meio caminho na montagem, por uma atriz, criando um conflito de percepção no espectador, intensificado pela inadequação entre os corpos fenomênicos e semióticos. (FISCHER-LICHTE, 2011, p.177-181)

e cultural, em seu constante reencontro com as “situações de fato”, que renova as perspectivas do “real”. E, ainda, em consonância com a noção de *corpo sem órgãos*, em que não há imagem anterior totalizada, mas somente um lugar e um tempo próprios em que as máquinas desejanter o produzem por convergência de seus fluxos produtivos, Csordas (1994) define a *corporeidade (embodiment)* como “território (*ground*) existencial de cultura e identidade (*self*)”. Fischer-Lichte (2011, p.189) acrescenta:

O corpo humano não possui uma essência invariável, só conhece o ser enquanto devém, enquanto processo, enquanto mudança. Com cada piscar, com cada inspiração, com cada movimento gera-se de novo, converte-se em outro, se corporiza como algo novo. Daí que o corpo mantenha, em última instância, sua condição de indisponibilidade. O físico estar-no-mundo, que não é, que devém, contradiz essencialmente a ideia de obra de arte.

É da indisponibilidade do corpo humano como matéria fixável que advém o caráter de acontecimento e a singularidade do teatro e das artes da performance. À aparência dos corpos reproduzida pelos meios técnicos e eletrônicos, as artes cênicas opõem o corpo humano “precisamente como algo que padece, enfermo, vulnerável e marcado pela morte – o corpo humano em sua singularidade e seu potencial para acontecer” (idem, p.191). O corpo performativo é um corpo que se reinventa no seio mesmo da materialidade e da cultura. Grotowski dizia (1976, p. 4): “As formas do comportamento ‘natural’ e comum obscurecem a verdade [...] No momento de um choque psíquico, de terror, de perigo mortal, ou de imensa alegria, o homem não se comporta naturalmente”. Quando fala em comportamento “natural”, Grotowski refere-se à reprodução corporal das “identidades históricas” de que falava Judith Butler, que inibem o acesso, não a uma “essência” pessoal transcendente, mas, à própria experiência da vida como uma aventura de experimentação constante. As diferenças de intensidade (choque, terror, imensa alegria...) e os processos produtivos que daí decorrem atravessam os sedimentos culturais, colocando, potencialmente, atores e espectadores em contato com a experiência extrema da verdade esquizoide, de que falavam Deleuze e Guattari. É a imagem de um “teatro essencial como a peste”, proposta por Antonin Artaud, que inspirou em Deleuze a noção de *corpo sem órgãos*:

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. [...] o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível (ARTAUD, 2006, p.24)

Para Artaud, a peste encontra sua potência maior não apenas na sua dimensão de *contágio*, mas principalmente em como ela desmonta as camadas de identidade sociais e culturais, revelando as ações, as palavras e os gestos mais essenciais em cada momento e lugar, nascidos da imanência e não de valores históricos transcendentais. A peste “desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida.” (idem, p.28)

2.3.2 Presença

A inegável presença humana compartilhada entre atores e espectadores é como a promessa de um acontecimento “real”, mas a realidade em questão não corresponde à da ficção “trazida à vida” e, sim, à do ato de fala realizado presencialmente pelos atores³⁷. Não é Prometeu “encarnado” quem está diante do público, mas um ator que toma as palavras de Ésquilo e, ao torná-las suas, realiza um ato performativo quicá com a força de um acontecimento. Daí emergem processos de significação, como veremos mais adiante, mas, em todo caso, algo está sempre se passando no *aqui e agora*, diante dos olhos dos espectadores, de forma que o teatro tem um caráter invariavelmente *atual*.

Ainda assim, Fischer-Lichte distingue dois campos de procedimentos artísticos do ator: os que estão a serviço da exposição do personagem como atual e os que realizam uma apresentação específica do ator (2011, p.196). Dentro do segundo campo, ela distingue três formas de presença dos atores em relação à sua atualidade. Para começar, ela chama “conceito *débil* de presença” ao mero comparecimento do

³⁷ Fischer-Lichte cita Remond de Sainte Albine, que, em seu tratado *Le Comédien* (1747), diz “O pintor apresenta sensivelmente um acontecimento. O ator faz com que, de certa forma, aconteça de novo”; e também o diretor Peter Stein, que, ainda em 1997, elogia o “milagre” do teatro, em que “ainda hoje se dá a um ator a oportunidade de dizer: sou Prometeu”. (idem, 2011, p.192-193)

ator, enquanto que “conceito *forte* de presença” diz respeito à capacidade do ator de dominar o espaço e atrair a atenção de todos para si. Para a autora, este segundo conceito se conecta à conhecida definição de *aura* para Walter Benjamin (2018, p.61) como “a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja”. Ele referia-se a um certo ar de inacessibilidade característico das obras de arte ou de algo que se *destaca* do ordinário, mesmo que estejam ao alcance das mãos. Passamos a perceber que algo *emana* de determinada coisa no momento em paramos para “admirá-la”. A presença *forte* do ator está na ação de instaurar essa suspensão do tempo junto aos espectadores, essa expectativa (“Vejam isso!”). Os artistas do teatro e da performance, a partir dos anos 60, em sua rejeição à convenção teatral de representar como atuais personagens dos textos literários, voltaram suas pesquisas para procedimentos que visavam intensificar uma *presença pura* do ator, distinguindo-a dos personagens aos quais as performances cênicas faziam referência ou mesmo eliminando estes³⁸. Para Fischer-Lichte, este tratamento do conceito de *presença* ainda é resultado de uma visão dicotômica de corpo/mente que prevalece na tradição ocidental. É a chamada “promessa de felicidade” do processo de civilização a que se refere Norbert Elias³⁹, um processo em que a mente vai gradualmente dominando o corpo na expectativa de que este finalmente se renda ao controle daquela, desfazendo a dicotomia. Pois bem, o conceito de *mente corporizada* (*embodied mind*) na performance cênica alude à possibilidade de ultrapassar a oposição corpo/mente não somente como resultado de um longo processo de submissão do corpo à mente, mas *aqui e agora*: referimo-nos àqueles momentos em que o espectador, a partir da energia que circula entre ele e o ator, subitamente reconhece a si mesmo experimentando o devir em conexão com outro ser humano. Fischer-Lichte chama a isso “conceito *radical* de presença”:

³⁸ A título de exemplo, Fischer-Lichte (idem, p.201) menciona o trabalho do encenador italiano Eugenio Barba, que dedicou boa parte de sua pesquisa ao que ele chamou de *nível pré-expressivo* da interpretação do ator, distinto do *nível expressivo*. Enquanto que o nível expressivo diz respeito àquilo que o ator representa, como um personagem ou história, o nível pré-expressivo refere-se exclusivamente a procedimentos de intensificação da atualidade corporal do ator.

³⁹ ELIAS, N. O processo civilizador: uma história dos costumes. Vol. 1. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

O ser humano é *embodied mind*. Não se pode reduzir a um corpo ou a uma mente nem pode tampouco definir-se como campo de batalha em que corpo e mente lutam pela supremacia. Não há mente sem corpo, a mente se articula no corpo e como corpo. [...] Na presença não aparece, pois, algo extraordinário, mas nela algo perfeitamente ordinário se faz patente e devém acontecimento: a singularidade de que o homem é *embodied mind*. (FISCHER-LICHTE, 2011, p.205)

Diferentemente da presença *forte*, o conceito *radical* de presença é norteadado pelo “chamativo do ordinário”, do encontro na instância do compartilhamento da experiência. Essa é a presença que aproxima, por isso ela se distingue da relativa, mas intransponível, distância relacionada à *aura* da presença *forte*. Para a autora, porém, não são conceitos excludentes. Nessa perspectiva, o trabalho do ator será o de propiciar as condições para que o ordinário apareça e possa ser experienciado fisicamente também pelos espectadores. Os objetos, por exemplo, nunca terão presença *radical*, porque, ainda que possa alcançar uma presença *forte* pela forma como penetram, ocupam espaço e criam tensões no ambiente, não conseguirão transpor a distância instaurada pela sua aura, tampouco estarão presentes como *embodied mind* (falaremos da presença dos objetos daqui a pouco). Em relação à reprodução ou transmissão por meios técnicos/eletrônicos, para Fischer-Lichte esse caso não remete mais à presença em si, mas a “efeitos de presença”. A presença se dá com o *aparecer* de alguém, de algo. Em relação aos meios técnicos, de que *algo* estamos efetivamente falando senão da *aparência* das coisas?

Os corpos reais, os objetos reais e as paisagens reais desvaneceram nos jogos de luz e nos pixels. Estes são atuais, mas não aquilo e com aquilo que eles parecem ser atuais. Os meios técnicos e eletrônicos buscam cumprir a *promesse de bonheur* [promessa de felicidade] do processo de civilização também por esse caminho. Também eles aspiram à supressão da dicotomia entre corpo e consciência, entre matéria e espírito. O caminho ao qual recorrem é, no entanto, diametralmente oposto ao da presença. (idem, p.207)

A *aparência* de atualidade é produzida pelos meios técnicos ao desmaterializar o corpo humano e tanto mais efetivos são seus *efeitos de presença* quanto mais descorporificam e reinventam (*re-produzem*) a *aparência* de uma atualidade. Conhecemos o quanto essas aparências são capazes de provocar reações de todo tipo nos espectadores. Mas não a experiência da presença *radical*, “de que o corpo fenomênico do ator apareça enquanto atual” (ibidem).⁴⁰ Em todos os casos, colocando

⁴⁰ Relativamente à análise das formas de presença, vale ainda mencionar uma reflexão curiosa e provocativa que Fischer-Lichte faz sobre nosso fascínio com o corpo animal: “sempre que entram em

esses apontamentos na perspectiva dos *simulacros*, desfaz-se a prerrogativa de um esquema de origem (fonte) e destinação. A reprodução técnica assume a condição de mais uma materialidade, mais uma presença, ainda que nunca, como os objetos, chegando a uma presença *radical*, mas virtualmente capaz de participar de uma *espiral de retroalimentação autopoética*.

2.3.3 Espaço, som e tempo

Seguimos na análise da materialidade dos atos performativos na performance cênica que, além de corpo e presença, constitui-se no uso do espaço, som e tempo. Para começar, Fischer-Lichte distingue o *espaço performativo*, instaurado e moldado pelo evento cênico, do que ela chama de *espaço geométrico*, que é o mero espaço físico existente antes de a performance cênica começar e que estará lá depois de ela terminar (idem, p.220). Nossa atenção estará centrada no primeiro caso, em que a espacialidade é gerada através dos atos performativos, produzindo um “espaço atmosférico”. A ideia de *atmosfera* remete a algo no qual estamos imersos ou não, mas que, em geral, é apresentada como uma noção vaga e difícil de definir. O filósofo alemão Gernot Böhme a tem como conceito central de uma “nova estética” que “se interessa pela relação entre qualidades ambientais e estados humanos. Esse ‘e’, esse entre, por meio do qual qualidades ambientais e estados se relacionam, é a atmosfera” (BÖHME, 1993, p.3). Ela não pertence nem aos objetos nem aos sujeitos que os percebem, está *entre* e *em* ambos ao mesmo tempo. Para defini-la melhor, Böhme parte da noção de *aura* como a vimos descrita por Walter Benjamin (p.79), referindo-se a uma relação que se estabelece preservando a distância entre as partes, por mais próximas que estejam, em que algo brota espontaneamente e, como a respiração, é percebido corporalmente. Böhme se dispõe a superar essa “ontologia não localizável” da atmosfera tentando desfazer a relação dicotômica de sujeito e objeto. Encontra o que chama de “êxtases da coisa”, que corresponderia à presença das pessoas:

cena animais produzem uma “presença” verdadeiramente inquietante no sentido mais literal: parecem encher todo o espaço cênico e se convertem no centro das atenções. [...] irrompe em cena a “primal”, “misteriosa” e “imprevisível” natureza [...] A aparição do animal em cena é percebida como a irrupção do real no fictício, do casual na ordem, da natureza na cultura. [...] Esta indisponibilidade dos animais, constantemente temida, é a que vem sendo perseguida, que vem sendo enfatizada desde os anos sessenta, pelos artistas de teatro e performance.” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.218)

Na ontologia clássica da coisa, a forma é pensada como algo que limita e enclausura, como aquilo que, de dentro, encerra o volume da coisa e, por fora, a limita. A forma de uma coisa, no entanto, também exerce um efeito externo. Ela irradia como se estivesse dentro do ambiente, retira a homogeneidade do espaço circundante e o preenche de tensões e sugestões de movimento. (idem, p.11)

Na forma como altera o espaço, a coisa opera como sujeito – assim como os corpos –, emanando uma esfera de presença que é percebida pelos seres humanos. A atmosfera é assim formada pela presença de “constelações” de coisas e pessoas em relação umas com as outras. É assim que, nas performances cênicas, a noção de espaço atmosférico se confunde com a de espaço performático e o aprofunda, porque percebemos que não há como se colocar diante de uma atmosfera. Ou estamos fora do seu alcance ou estamos imersos corporalmente nela, e isso inclui nossa respiração e os vários sentidos que também participam da criação de uma atmosfera: o poder dos odores em suscitar sensações, a rapidez da luz e do som em estabelecer novas atmosferas⁴¹. A “nova estética” de Böhme, centrada na experiência, apresenta-se assim como uma alternativa ao que ele chama de “velha estética”, fundada na semiótica e seus processos de geração de significados. Vamos analisar, no próximo capítulo, como estes dois processos coexistem, mas antes vamos examinar dois pontos relativos à materialidade sonora e temporal das performances cênicas.

O som é a matéria mais fugaz e permeável do teatro. Faz-se presente da forma mais imediata e imperativa e desaparece assim como surgiu, deixando, porém, sensações marcantes. Desencadeia todo tipo de reações físicas e afetivas. Cria atmosferas e espaços sonoros⁴². E, entre todas as matérias sonoras, a voz mobiliza corpo, espaço e som. A autora localiza em três momentos, ou usos, da voz: no “textocêntrico” teatro do século XVIII, foi ela que assumiu em primeiro plano o encargo de enunciar e sublinhar significados, bem como de provocar efeitos desejados sobre

⁴¹ “Quando os sons, os ruídos ou a música convertem o corpo do espectador/ouvinte em seu espaço de ressonância, quando ressoam em sua caixa torácica, quando lhe causam dor física, quando lhe reviram as tripas, o espectador deixa de ouvi-los como algo externo que penetra seus ouvidos, mas os sente como um processo corporal interno que amiúde desencadeia uma sensação “oceânica”. Por meio dos sons, a atmosfera entra no corpo do espectador e o abre para ela.” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.242)

⁴² Fischer-Lichte fala sobre *4'33"*, a primeira *silent piece* de John Cage de 1952, e como os espectadores não se animaram a escutar o silêncio e os ruídos que se fizeram presentes: “O espaço sonoro se expandiu pelo espaço geométrico no qual tem lugar a performance cênica, conquistou o espaço circundante. O espaço performativo perdeu assim suas fronteiras, que se abriram a espaços “externos”. A fronteira entre dentro e fora se fez permeável. [...] Cage qualificou essa experiência como expressamente teatral”. (idem, p.250-254)

os ouvintes; com o naturalismo (séc. XIX-XX), surgiu a dissociação entre voz e corpo, mas ainda a serviço dos signos que representavam os conflitos internos dos personagens: a convenção de que a voz e a linguagem seriam capazes de mentir e dissimular, e que o corpo sempre expressaria os reais sentimentos; no teatro contemporâneo e na performance (pós-década de 60), a voz finalmente experimentou ser desencarregada de seu compromisso com a linguagem, fazendo-a audível primeiramente como voz em si⁴³, convertendo ela mesma em linguagem, em que “um físico estar-no-mundo se pronuncia”.

É pura interpelação. Na materialidade da voz não se faz presente unicamente toda a materialidade da performance cênica – como sonoridade, porque a voz soa; como corporalidade, porque escapa do corpo com a respiração; como espacialidade, porque se expande pelo espaço e penetra tanto no ouvido do ouvinte quanto no de quem a profere. A voz é em sua materialidade já linguagem sem ter que ser antes significativa. (FISCHER-LICHTE, 2011, p.263)

De fato, a voz atravessa toda materialidade do ato performativo: além de som, ela também constitui corpo, presença, espaço e atmosfera. Talvez por isso um *proferimento* performativo seja por vezes confundido com um *ato*. Mas um último elemento exige nosso exame, já que a materialidade de que falamos existe apenas no decorrer de um determinado tempo, após o que ela cessa de existir novamente. A performance cênica está submetida, em última instância, à forma do tempo, apresentado aqui como *ritmo*. Segundo Fischer-Lichte, o ritmo se constitui não somente da repetição mais ou menos constante de algum elemento seja ele qual for, mas da repetição e da divergência. É assim que o ritmo se converte em um *princípio regulador* da imensa diversidade de elementos que compõem a performance cênica e se confunde com a ideia mesma de uma *linguagem cênica*⁴⁴. Os vários exemplos apresentados pela autora demonstram como a variação rítmica da repetição e da divergência se manifesta no aparecimento do previsível e do imprevisível, na alternância de prerrogativas entre comunidade e indivíduo, ou entre linguagem e corpo, avançando no tempo entre momentos de percepção e acomodação, consenso

⁴³ Fischer-Lichte cita as performances autobiográficas de Spalding Grey, Laurie Anderson, Rachel Rosenthal, Karen Finley, Diamanda Galás e David Moss, em que, por vários momentos, a voz “deixa de se articular de modo *compreensível* e se converte em grito, tons altos, riso, gemido ou distorção”. (idem, p.259 – grifo nosso)

⁴⁴ Esta variação dual entre repetição e divergência remete a códigos e sistemas de informação – como o código morse e o sistema de numeração binário – ainda que com inícios, meios e fins bem distintos.

e divergência, ou ainda de puro desmembramento *arítmico*⁴⁵ que supõe a presença implícita de um ritmo. Isso porque, segundo a autora, “o corpo humano está configurado, com efeito, ritmicamente” (idem, p.276). Ele insiste e retorna nas batidas do coração, no ritmo respiratório e circulatório, no caminhar, falar, cantar, rir e chorar.

O ritmo é a própria pulsação dos fluxos de produção do “real” pelas máquinas desejanter, fazendo convergir a vasta corporalidade da performance cênica no *corpo sem órgãos*, dando-lhe uma sensação de um limite imanente que agrega corpos, presenças, espaços e sons no tempo, vinculados com a criação e manutenção da *espiral de retroalimentação autopoietica*. Nesse fluxo está, naturalmente, a cultura, o campo de emergência de sentido, “recalcamento originário”, produção, registro e consumo das máquinas *paranoicas* e *miraculantes*: “O juízo de Deus arranca-o [o *corpo sem órgãos*] de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.20). O juízo de Deus, para nós, é mais um ponto singular, circunstancial, na multiplicidade que constitui o complexo acontecimento-sentido. Após essa imersão na efetuação dos corpos, vamos retornar à esfera dos efeitos incorporais para analisar como processos de interação entre essas duas dimensões concorrem na produção da performance cênica.

⁴⁵ Alguns exemplos: a já mencionada peça *Die Mütter* (1986) de Einar Schleef, que, na “batalha” entre coros, tinha o ritmo como fio condutor no jogo narrativo de conflito entre indivíduos e comunidade da mesma forma que entre as pulsões do corpo e as exigências semânticas e sintáticas da linguagem; *Untitled Event* (1952) de John Cage, foi um evento cênico-musical formado por uma multiplicidade de intervenções artísticas desconectadas entre si, produzindo a sensação “segmentos ou ilhas temporais” caracterizando uma experiência de atemporalidade através da relação com aparecimentos e desaparecimentos repentinos; além de montagens dos diretores Robert Wilson e Christof Marthaler, que desenvolvem uma dramaturgia rítmica com os elementos cênicos, através da repetição, velocidade e variações. (idem, p.265-276)

CAPÍTULO 3 – A PERFORMANCE CÊNICA COMO ACONTECIMENTO

3.1 EMERGÊNCIA DE SENTIDO

Em nosso estudo da performance cênica na perspectiva do acontecimento-sentido, observamos, no capítulo 1, como se processa a formação de uma *instância paradoxal*, capaz de trazer a dinâmica do devir ao pensamento, fazendo o sentido emergir a partir dos acontecimentos; e estabelecemos conexões desse processo com a noção de performativo aplicada às artes cênicas. No capítulo 2, analisamos o campo de efetuação dos corpos cênicos, relacionando-os aos conceitos de *corpo sem órgãos* e *simulacro* para acessar sua multiplicidade. Neste capítulo final, vamos utilizar o estudo dos regimes de signos e o método de dramatização para analisar os processos de emergência de significados estudados por Fischer-Lichte, bem como o conceito de encenação. Nosso objetivo é analisar o deslizamento entre efetuação corporal e linguagem na performance cênica, de forma que, vista como acontecimento, preserve seu caráter múltiplo no âmbito do pensamento e possa, ainda, retornar na atualidade dos corpos, ou, como disse Deleuze, *dramatizar-se*, movendo continuamente o pensamento em uma *espiral de retroalimentação autopoietica* plena, produtiva de “novas realidades”. Entendemos que isso nos permitirá, de fato, destacar os processos de emergência de sentido na performance cênica em si, ainda que procedimentos de representação e significação estejam em curso. É desses procedimentos que vamos tratar neste capítulo, para chegar ao nosso objetivo final.

Falamos em “emergência de sentido” no acontecimento cênico. Erika Fischer-Lichte fala em “emergência de significado”. Vamos situar a distinção de perspectivas. Vimos que o acontecimento tem duas faces: uma voltada para a efetuação dos corpos e outra para a linguagem, que escolhe singularidades para enunciar na forma de proposições (sentenças). Portanto, é através da proposição que o acontecimento se torna linguagem. Mas, além de significação, a proposição se constitui, segundo Deleuze, pela designação e pela manifestação⁴⁶. O sentido não é a significação, mas

⁴⁶ Relembrando: a *designação* é a referência a um estado de coisas exteriores: selecionamos palavras que melhor representam uma imagem individual do complexo a que nos referimos; a *manifestação* coloca um *eu*, já que ela contém os desejos e crenças daquele que se exprime; a *significação* é quando outras proposições ou conceitos servem como premissas aos elementos manifestados e designados. (seção terciária *Do acontecimento à linguagem*)

uma quarta dimensão da proposição que não corresponde a nenhuma das três anteriores, pois é *algo de incondicionado* que assegura a gênese das três dimensões da proposição. Porém, como vimos no exemplo do Pato e do Camundongo em *Alice*, quando uma de suas três outras dimensões está ausente ou confusa, o sentido se perde. Ele, portanto, envolve um ato global que localiza a designação de algo, a manifestação de um *eu* e um processo de significação que, por fim, dá sentido a um enunciado, seja ele fala, som, ação, gesto, relação de espaço etc. Fischer-Lichte, ao falar em “emergência de significado” em cena, distingue os seus mecanismos de produção semiótica, seu funcionamento e seus resultados. Isso nos será muito útil, mas iremos proceder dando sempre dois passos atrás para situar o designado e o manifestado, realizando uma leitura da produção de sentido. Por tudo o que apresentamos até aqui, consideramos a lógica do sentido mais abrangente para dar conta do acontecimento cênico do que a semiótica e seus processos de significação. Para fazer um último ajuste nesse procedimento, vamos agregar à nossa análise a discussão dos regimes de signos desenvolvida por Deleuze e Guattari.

3.1.1 Alguns regimes de signos

A linguagem é somente uma parte da enunciação (proferimento), que, como vimos, sempre carrega *conteúdos* que a *expressão* não abarca⁴⁷. Deleuze e Guattari, no entanto, levam ao limite seu exame dos processos de significação próprios da linguagem no texto *Sobre Alguns Regimes de Signos em Mil Platôs – Volume 2* (1995). Nos *Postulados da Linguística*, do mesmo volume, os autores lembram que a linguagem não acontece “de alguém que viu a alguém que não viu, mas vai necessariamente de um segundo a um terceiro, não tendo, nenhum deles, visto” (1995, p.9). Ela seria, portanto, transmissão de palavra funcionando como palavra de ordem. O que eles chamam de *regime significante* parte desse princípio: o signo

⁴⁷ Ainda nos *Postulados da Linguística* (1995, p.20-21), Deleuze e Guattari distinguem *conteúdo* e *expressão*: “o conteúdo não se opõe à forma, ele tem sua própria formalização: o pólo mão-ferramenta, ou a lição das coisas. Mas ele se opõe à expressão, dado que esta tem também sua própria formalização: o pólo rosto-linguagem, a lição dos signos. É precisamente porque o conteúdo tem sua forma assim como a expressão, que não se pode jamais atribuir à forma de expressão a simples função de representar, de descrever ou de atestar um conteúdo correspondente: não há correspondência nem conformidade. As duas formalizações não são de mesma natureza, e são independentes, heterogêneas.”

remete ao signo e, assim, infinitamente, apoiando-se em outros signos, formando “uma rede sem começo nem fim que projeta sua sombra sobre um continuum amorfo atmosférico” (idem, p.51), emprestando uma atmosfera aos conteúdos. Trata-se de um regime de fé na linguagem, quando aquilo que minha expressão denota coincide com a conotação do que expresso, em uma relação objetiva que praticamente se abtêm de minha manifestação. Sendo feita de palavras de ordem, a rede de signos forma uma espiral em cujo centro se encontra o referencial de significação (o templo), de onde partem círculos e mais círculos (o palácio, a casa, a rua, a aldeia, a savana...). A dinâmica da espiral é que ela se expande ao mesmo tempo em que novos círculos fornecem o significante ao centro, de onde, por interpretação (dos sacerdotes), o significado produz e alimenta os significantes em seus círculos. Segundo os filósofos, o significante ganha substância em um rosto (de deus, do rei, da mãe...), verdadeira face material do regime significante. Quando os traços de rostidade somem, os círculos perdem seu referencial. O bode expiatório (Édipo) é aquele que perdeu seu rosto, a quem a ordem significante escapa e precisa ser expulso da espiral para que ela seja reestabelecida. Ele cria, no entanto, uma linha de fuga que atravessa os círculos, abrindo um precedente: “a linha de fuga é sempre *transversal*, que é quando ligadas transversalmente que as coisas perdem sua fisionomia, deixando de ser pré-identificadas por esquemas prontos” (ZOURABICHVILI, 2004, p.32). Sobre o plano unívoco do regime significante espiral, a linha de fuga faz um corte que expõe o plano da experiência pura, atravessando as barreiras da forma, função ou espécie. É o Édipo expiatório, mas é, também, a essência da arte, a peste de Artaud, a performance de Abramovic, que transpõe e abre rachaduras nos marcos institucionais.

Esse é o esquema geral do regime significante, mas, ainda que ele tenha um caráter molar, não quer dizer que seja primeiro em relação a outros regimes. Deleuze e Guattari definem também um *regime pré-significante*, “primitivo”, codificações próximas à manifestação “natural”, que resistem às suas reduções em signos, constituindo “uma semiótica segmentar, mas plurilinear, multidimensional, que combate antecipadamente qualquer circularidade significante” (1995, p.57). Remete, sem dúvida, ao resgate dos rituais no início do século XX, mas sempre esteve e está manifesto no gesto, na dança, na expressão corporal e vocal em toda parte. Há ainda um *regime contra-significante*, pura reação destrutiva ao império significante, resposta marcial, numérica, matemática. Por que números? Para Deleuze e Guattari, o signo numérico “não é produzido por nada exterior à marcação que o institui, marcando uma

repartição plural e móvel [...] operando por corte, transição, migração e acumulação mais do que por combinação de unidades” (idem, p.58). Ou seja, é a manifestação do próprio gesto demolidor dos “terríveis nômades criadores e guerreiros”: nômade, errante, porque qualquer esboço de unidade já seria uma adesão, em alguma medida, a um centro significante. Mas, essa adesão, de fato, acontece, constituindo semióticas mistas, conquistas ou apropriações entre regimes distintos.

Mencionamos o caráter *molar* do regime significante porque sua propagação na forma do rosto ou da palavra de ordem é movida sempre, em alguma medida, pela negação do caos imanente, do devir-louco. No entanto, “a desordem bem compreendida não significa o vazio ou o caos, mas antes um ‘corte’ no caos, seu enfrentamento mais que sua negação em nome de presumidas formas naturais” (ZOURABICHVILI, 2004, p.30). Este gesto de afirmação do vazio ou do caos, o enfrentamento que esquiva e atravessa os círculos significantes é a *linha de fuga*. O suplício e o exílio de Édipo são resultantes da sua afirmação radical de uma promessa instalada no seio mesmo do *regime significante* do qual ele se colocou como servo mais devotado. É da “boca do deus” Apolo, por intermédio da sacerdotisa de Delfos, que Creonte escuta e comunica a Édipo sua missão de purificar a terra de Tebas da “mancha que ela mantém”, expulsando dela o assassino de Laio⁴⁸. É que, na imanência, na vida, o agenciamento mais fiel do *regime significante* carrega, por natureza, um desvio:

a maneira como o indivíduo investe e participa da reprodução desses agenciamentos sociais depende de agenciamentos locais, "moleculares", nos quais ele próprio é apanhado, seja porque, limitando-se a efetuar as formas socialmente disponíveis, a modelar sua existência segundo os códigos em vigor, ele aí introduz sua pequena irregularidade, seja porque procede à elaboração involuntária e tateante de agenciamentos próprios que "decodificam" ou "fazem fugir" o agenciamento estratificado (idem, p.9)

A empreitada de Édipo é o enfrentamento radical da desordem instalada em Tebas, a despeito de si mesmo e da posição (quase) central que ocupava na espiral significante. Seu exílio, no entanto, não produz outro legado senão o do “bode emissário depressivo”, representando mais um agenciamento de regulação do *regime significante* do que a constituição de um outro regime. Mas, o que dizer de outros proscritos que, seguindo a *linha de fuga*, fundaram novos campos de significações?

⁴⁸ SÓFOCLES. Édipo rei. Tradução: J. B Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. (p.16-17)

Deleuze e Guattari analisam momentos-chave das trajetórias de Moisés, Caim e Jesus para destacar aspectos comuns do que eles definem como *regime pós-significante*. Moisés desafia o *regime significativo* dos faraós e abre uma *linha de fuga* que escapa da espiral rumo à terra prometida; mas, diferentemente de Édipo, o profeta leva junto consigo em seu exílio o povo hebreu, até então cativo dos egípcios, e, com eles, funda um novo regime de signos. O desvio e a fuga encontram sua recompensa. Mais que do desvio, um novo regime que nasce da traição, da positividade da traição, um novo pacto firmado com Deus que reinventa o homem em outras condições, algo que fica ainda mais patente nas histórias de Caim e Jesus⁴⁹: o desvio, a traição e o *sursis* (adiamento condicional da pena), constituindo-se como impulso primeiro e nova ordem.

Não é mais absolutamente o sistema do truque ou da trapaça, que animava o rosto do significativo, a interpretação do adivinho e os deslocamentos do sujeito. É o regime da traição, da traição universal, onde o verdadeiro homem não cessa de trair a Deus tanto quanto Deus trai o homem, em uma cólera de Deus que define a nova positividade. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.64)

No lugar do sacerdote, o profeta: novo rosto que, ao invés de impedir a *linha de fuga*, a organiza, lhe dá um eixo, em torno do qual organiza-se uma nova rostidade. A relação objetiva, o dogma e a desterritorialização relativa que apontava para um centro significativo, agora é regida pela paixão, pela subjetividade, pela heresia, desterritorialização absoluta em torno de uma *linha de fuga*, linha reta nascida de um desvio. Os judeus, os cristãos, os protestantes e a própria razão pura: “Existe uma paixão mais fria e mais extrema, mais interessada do que o Cogito?” (idem, p.71) A nova ordem impõe uma nova regulamentação: menos significância, mais subjetivação; menos despótico, na forma da regência do “truque” da interpretação dos signos; mais autoritário, na forma da sujeição à rostidade do profeta. Mas, sendo *pós-significante*, o regime subjetivo irá sempre operar com *estratos*, resíduos do *regime significativo*, constituindo agenciamentos de semióticas mistas, em que, de fato, estão presentes, de forma mais ou menos atuante e evidente, os quatro regimes de signos. Em todos

⁴⁹ “Caim, desviado de Deus que desviava dele, já segue a linha de desterritorialização, protegido pelo signo que o faz escapar à morte. Signo de Caim. [...] O Deus judaico inventa o *sursis*, a existência em *sursis*, o adiamento ilimitado. Mas, igualmente, positividade da aliança como nova relação com o deus, visto que o sujeito permanece sempre vivo. [...] É Jesus quem torna universal o sistema da traição: traíndo o Deus dos judeus, traíndo os judeus, traído por Deus (por que me abandonaste?), traído por Judas, o verdadeiro homem.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.64-65)

os casos, os *estratos* representam a lógica do organismo, operando cortes, bloqueios e redirecionamentos dos fluxos desejantes, tendo, de um lado, o plano da experiência pura (livre, esquizo), que Deleuze e Guattari chamam de *plano de consistência*; e, do outro, o *corpo sem órgãos*, convergência improdutiva de singularidades que alimenta a formação dos *estratos*. A questão agora é se a subjetivação conduzirá o desejo rumo ao “buraco negro” da paixão, fim último de seu regime, ou se irá recorrer a outros regimes, mudar de plano na semiótica mista; ou, ainda, abandonar os estratos e se abrir a uma nova função diretamente sobre o *campo de consistência*. Em relação às transformações no regime misto, eles as nomeiam como: *analógicas*, as mutações de regime rumo ao campo *pré-significante* (ex.: apropriação do cristianismo sob formas “bárbaras” ou da língua nos cantos escravos); *estratégicas*, quando desviam-se para o contra-significante; *simbólicas*, as conversões ao regime significativo; e *miméticas*, as adesões pós-significantes (ex.: uma dança africana passa por um processo *mimético* para chegar a uma apropriação *simbólica* na forma de uma dança branca). Como podemos perceber, toda semiótica operante é mista; e os regimes de signos não são redutíveis à linguagem. Eles são, antes, *agenciamentos de enunciação*⁵⁰, e, como vimos também nos apontamentos de J. L. Austin, uma proposição torna-se enunciado pelos seus pressupostos implícitos, que mobilizam variáveis pragmáticas, não-exprimíveis na proposição em si. Enquanto que, em *Lógica do Sentido*, o acontecimento era a interface entre a efetuação dos corpos e a linguagem, possibilitando a constituição de uma instância paradoxal de produção de sentido, em *Mil Platôs*, a relação entre as séries é tecida mantendo sua independência, mas estabelecendo um vínculo de reciprocidade em que uma se lança sobre a outra: o “conteúdo” é implicado pela enunciação num *agenciamento maquínico* de corpos e a “expressão” remete a transformações incorpóreas atribuídas aos corpos em um *agenciamento coletivo de enunciação* (ZOURABICHVILI, 2004, p.10). Os agenciamentos, a ação das séries uma sobre a outra, já começaram quando os processos de significância e subjetivação têm início. É o que Deleuze e Guattari chamam de *máquina abstrata*: o agenciamento conjunto – físico e semiótico – operando de forma *diagramática* sobre a *matéria*, em uma via de duas mãos.

⁵⁰ Nos *Postulados da Linguística* (1995, p.22), Deleuze e Guattari dizem: “Um agenciamento de enunciação não fala “das” coisas, mas fala *diretamente* os estados de coisas ou estados de conteúdo, de tal modo que um mesmo x, uma mesma partícula, funcionará como corpo que age e sofre, ou mesmo como signo que faz ato, que faz palavra de ordem, segundo a forma na qual se encontra”.

A noção de *diagrama* é mais uma que Deleuze foi buscar no estudo *foucaultiano* sobre as relações de poder (*Vigiar e Punir*). Inicialmente, Foucault distingue formações políticas discursivas (enunciados) e não-discursivas (meios), para, em seguida, se deter sobre as formas de “expressão” e “conteúdo” referentes, respectivamente, a *enunciados* e *meios* (ex.: delinquência e prisão). O ponto aqui é que, ainda que meios produzam enunciados e estes determinem meios, a relação entre eles não é de correspondência, isomorfismo, causalidade ou simbolização. Enunciados e meios são regimes distintos que, ainda que se relacionem, são constituídos de matérias distintas: o enunciável (ex.: direito penal) e o visível (prisão), irreduzíveis uma a outra. O Panoptismo é uma tentativa da parte de Foucault de, a partir de um “agenciamento óptico ou luminoso que caracteriza a prisão” que é não só “ver sem ser visto” mas “impor uma conduta qualquer a uma multiplicidade humana qualquer” (DELEUZE, 1988, p.43), chegar a uma máquina que, também abstratamente, atravessa funções enunciáveis. Chega-se ao conceito de *diagrama* como um “funcionamento que se abstrai de qualquer obstáculo ou atrito” (matérias não-organizadas, funções não-formalizadas): “O diagrama não é mais o arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, coextensiva a todo o campo social. É uma máquina abstrata.” (idem, p.44) Ou seja, está sempre em devir com a multiplicidade espaço-temporal: se as relações de forças são locais, estratégicas, multipontuais, difusas, definindo singularidades, o *diagrama*, então, é o mapa dessas relações, mas um mapa de densidades, intensidades, repassando a todo instante por todos os pontos. Este mapeamento não é algo que se coloca *sobre* os agenciamentos concretos, mas atravessa e constitui seu tecido sendo ao mesmo tempo causa e efeito, ou causa imanente que se atualiza, integra e diferencia. Portanto, a *máquina abstrata* é *diagramática* porque mapeia intensidades: são esboços, traços de conteúdo, traços de expressão, ainda antes de chegarem a ser signos. E age sobre a *matéria* porque esta é afetada, produzida, ainda antes de tornar-se *substância* formada física e semioticamente. E, aqui, chegamos ao ponto que nos interessa:

uma máquina abstrata ou diagramática não funciona para representar, mesmo algo de real, mas constrói um real por vir, um novo tipo de realidade. Ela não está, pois, fora da história, mas sempre “antes” da história, a cada momento em que constitui pontos de criação ou de potencialidade. [...] O diagrama só conhece traços, pontas, que são ainda de conteúdo, dado que são materiais, ou de expressão, por serem funcionais, mas que arrastam uns aos outros, se alternam e se confundem em uma desterritorialização comum: signos-partículas, partignos. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.86)

A *máquina abstrata* é também “máquina performática”: *conteúdo e expressão* lançando-se um sobre o outro, mobilizando *estratos* (culturais, institucionais), correndo ou conectando diferentes círculos das espirais significantes (*frames*); ou escapando e criando *linhas de fuga* movidas pela subjetividade; ou realizando no corpo (pelo movimento, pelo ritmo, pelo ritual) a experiência do campo multidimensional de intensidades pré-significantes; e, por vezes, reagindo marcialmente, destruindo o império dos signos, para esperar, no silêncio, o aparecimento de algo. Lembramos mais uma vez de Judith Butler: imersos na cultura, realizar atos performativos que reinventam fisiológica e semioticamente corpos e identidades. Ou, ainda, segundo Alliez (1996, p.27), “a potência do ser volta no *conatus* como potência de pensar porque o interior não é mais que um exterior selecionado e o exterior um interior projetado”. Em todos os casos, é a linguagem, a semiótica que supõe um agenciamento, e não o contrário. Tendo isso em mente, vamos analisar alguns processos de “emergência de significados” identificados por Fischer-Lichte nas performances cênicas. Veremos como eles se localizam entre os regimes de signos e como tudo isso opera na emergência de sentido, envolvendo também as dimensões de designação e manifestação.

3.1.2 Autorreferencialidade, interpretação e associação

Para analisar os processos de geração de significados mencionados por Erika Fischer-Lichte, vamos partir da indicação da autora e examinar os conceitos de símbolo e alegoria na análise de Walter Benjamin em *A origem do drama barroco alemão* (1984) quando trata dos escritos do filologista alemão Georg Friedrich Creuzer (1771-1858), que estudou a representação de temas da mitologia grega na escultura e nas epopeias para definir primeiramente o que chamou de “símbolo plástico”, artístico, superior ao “símbolo místico”. Para Creuzer, o que se passa com este último é que – na aspiração de capturar e expressar o divino – o adorador “acaba destruindo a forma terrena, receptáculo excessivamente frágil, com a infinita violência do seu ser” e, assim, a nitidez do olhar se perde e o que resta é “um assombro mudo”; já a superioridade do símbolo artístico estaria justamente em “não aspirar ao excessivo, mas, obediente à natureza, adaptar-se à sua forma, penetrando-a e animando-a” (CREUZER, 1819, p.63 apud BENJAMIN, 1984, p.186). Na forma artística do símbolo,

o infinito seguiria presente, mas ajustado ao finito, humanizado, porém ainda preenchido da *anima* divina. Essa é a essência do símbolo: a captura mais justa, clara e breve, plena de “graça e beleza”, do âmago atemporal das coisas, expresso, na visão de Kreuzer, na mais alta perfeição da escultura grega. A distinção entre o símbolo e a alegoria estaria na forma do tempo: “ali [no símbolo] existe uma totalidade momentânea; aqui [na alegoria], existe uma progressão, numa sequência de momentos” (idem, p.187). Por isso, o poema épico seria a expressão alegórica por excelência: a visão de que o significado das coisas não está disponível para ser manifesto e capturado em uma forma concisa e atemporal; os significados íntimos das coisas perderam-se quando o ser humano foi expulso do paraíso e só serão revelados novamente no Juízo Final. Enquanto isso, só o que há é o devir histórico do ser humano e os significados precisam ser criados historicamente. “Símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana, viva e em contínuo desenvolvimento”. (ibidem)

Guardadas as diferenças – especialmente em relação à ideia de que pode haver uma imagem *a priori* das coisas (imanente ou transcendente) a ser revelada –, Fischer-Lichte encontra um paralelo entre os conceitos de símbolo/alegoria e as formas de geração de significados que identificou nas performances cênicas estudadas. A primeira, que corresponderia à nossa relação com o símbolo, seria a de perceber a corporalidade na forma em que se apresenta nas performances cênicas como algo em si significativo. Não seria perceber o corpo como um significante passível de um ou outro significado, mas admitir que corporalidade, significante e significado coincidem. É o que ela chama de “autorreferencialidade”.

O repentino e imotivado aparecer de um fenômeno dirige a atenção do espectador a este gesto concreto, a essa determinada coisa ou àquele som. Nesse processo sua percepção pode adquirir uma qualidade muito especial: a de descartar a pergunta por possíveis significados posteriores, potenciais funções, formas de aplicação ou por um contexto de aparição distinto. A percepção se realiza como uma forma de imersão contemplativa nesse gesto, essa coisa, ou essa série de sons em que os objetos percebidos mostram-se ao sujeito como o que são: revelam seu “significado próprio”. (FISCHER-LICHTE, 2011, p.283)

Não se trata portanto de abrir mão da geração de significados, mas de dar um tratamento de significação às “impressões sensíveis” determinadas pela consciência que delas tenha em mim. Ainda que eu encontre dificuldades para defini-las com a linguagem, temos aqui um processo aberto a vínculos e criações. A

autorreferencialidade remete portanto a uma disposição de colocar-se diante da corporalidade (mas também imerso nela) considerando os processos de significação em movimento, admitindo percepções ainda não nomeadas ou *slots* vazios, preenchíveis por este e aquele conteúdo. Já em relação à forma de geração de significação associada à alegoria, trata-se precisamente de uma outra atitude: supondo que as coisas não têm significado em si, cabe a cada sujeito dar início a um processo de significação. Esse procedimento pode passar por um movimento mental deliberado de buscar um significado para um fenômeno, algo que “encaixe” com outros significados, em um ato de elucidação ou *interpretação*. Mas, esse processo pode também ser involuntário: estando diante ou imerso no fenômeno, significados *emergem*, alheios à vontade ou aos esforços de quem o percebe, na forma de *associações* vinculadas a lembranças que remetem às mais singulares combinações do que se viveu, experimentou ou aprendeu. Aqui estão separadas a corporalidade, a significação e a emergência de significados, digamos, involuntária. Meyerhold dizia que os atores deveriam mesmo “renunciar a transmitir significados ao espectador e centrar sua tarefa em gerar sensorialidade, materialidade” para que cada espectador se convertesse em “criador de um novo sentido” (idem, p.279). Tanto o processo da autorreferencialidade quanto o das associações involuntárias envolvem, além da participação do pensamento, a articulação de sensações e emoções que se manifestam mais ou menos fisicamente e são percebidas pelos outros, acrescentando algo de novo à *espiral de retroalimentação autopoietica*, algo aquém e além do alcance da linguagem. Na perspectiva dos regimes de signos, a *interpretação* é um procedimento, como vimos, associado à adesão aos círculos do regime significante, estratificados na cultura e nos marcos institucionais (*frames*). Mesmo diante da aparição mais inquietante e misteriosa, esse ato mental corresponde àquele dos sacerdotes e intérpretes, que oferecem aos consulentes leituras *úteis* ao reestabelecimento de uma ordem, em especial, significante. Há aí uma relação estreita com a ação de *representar*. Já, no caso dos processos de *associação* e, mais ainda, nos de *autorreferencialidade*, parece haver uma suspensão ou um adiamento da exigência significante, abrindo espaço para a expansão de outros campos semióticos, sejam eles plurilineares, destrutivos ou subjetivos (regimes pré, contra e

pós-significantes)⁵¹. Mas existe sempre a última fronteira. Além dela, está o plano de consistência e a máquina abstrata, “aí onde não existe mais regime de signos, mas onde a linha de fuga efetua sua própria positividade potencial, e a desterritorialização, sua potência absoluta.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.75) Entendemos que é para o campo de consistência que apontam a *autorreferencialidade* (convite à revelação do “significado próprio” das coisas), o conceito *radical* de presença (a pura singularidade da mente corporizada, *embodied mind*) e a *peste* de Artaud (colapso dos estratos de significância e subjetivação).

Mas, como os regimes significantes participam da performance cênica em si, no calor da *espiral de retroalimentação autopoiética*? Há, em primeiro lugar, significados que são intencionalmente propostos pelos atores ou por outro elemento material: “molduras” de representação inseridas na corporalidade da performance ou em que a corporalidade está inserida. Estamos falando predominantemente de personagens e histórias, sejam quais forem as formas escolhidas para representá-los, mas também de quaisquer outras formas de representação inseridas nas performances cênicas, desde informações apresentadas verbal, sonora ou visualmente até elementos representativos de cenário e inserções audiovisuais, entre tantas possíveis. O caso é que, segundo Fischer-Lichte, quando um ator entra em cena interpretando um personagem, imediatamente instauram-se para todos duas ordens de percepção: uma percebe o ator em seu corpo fenomênico, em sua presença, gerando os processos de interação e emergência de sentido que vimos até aqui; e outra, da ordem da representação, constrói a ideia ou a imagem do personagem a partir dos signos apresentados pelo ator. Inicia-se de fato o que a autora chama de “multiestabilidade perceptiva” entre o corpo real do ator e o corpo semiótico do personagem, entre a presença e a representação.

Encontra-se aí o umbral que constitui a transição de uma ordem à outra, em um estado liminar. [...] a atenção do perceptor concentra-se nas transições, na alteração da estabilidade, no estado de instabilidade e na criação de uma nova estabilidade. [...] Nesse momento experimenta sua própria percepção como emergente, como algo que escapa a sua vontade e controle. (FISCHER-LICHTE, 2011, p.296-297)

⁵¹ Poderíamos chamar de “adestramento significativo” a indisponibilidade de uma parcela dos espectadores, geralmente habituados a relacionar-se com a arte como forma de entretenimento, que se colocam diante de obras de arte sem conseguir abrir mão de colocar a leitura significativa (“O que isso quer dizer?”) como condição primeira para qualquer experiência estética.

A ideia de *umbral* entre duas ordens de percepção, ao invés de *fronteira*, diz respeito a uma ordem intermediária: não conseguir estar permanentemente deste *ou* daquele lado, mas insistentemente, instavelmente, entre um e outro, transitando entre círculos significantes, linhas de fuga e o plano de consistência. Pensamentos, sensações e emoções provocados tanto pela presença do ator quanto pela emergência de sentido, sem se fixar apenas na presença ou nos significados. Daí, nossa percepção passa a ser também percebida como fenômeno e nós mesmos como perceptores, surgindo daí novos processos de emergência de sentido e de reação físico-emocional que alimentam a *espiral de retroalimentação autopoiética*. Quando falamos de reações físico-emocionais, sim, estamos falando que a emergência de sentido gera, além de sensações, emoções. Fischer-Lichte cita o exemplo das *fobias* (idem, p.303), que são significados associados a experiências muito pessoais com grande potencial para disparar sensações e emoções. A evocação de experiências que, coletivamente, assumem significações culturais comuns tem efeitos similares em um grande número de pessoas, e os processos de significação por associações involuntárias lidam com esse mesmo manancial de experiências pessoais. Assim, em última instância, não faz sentido dar um tratamento dicotômico a conceitos como presença e significação, autorreferencialidade e emergência de sentido, performatividade e semiótica da performance cênica. Veremos que é justamente seu caráter de acontecimento que desfaz essas pretensas oposições.

3.1.3 Sentido e não-senso

Antes de finalizar essa seção sobre a emergência de sentido, vamos retomar um dos pontos principais dos paradoxos do sentido para trazer mais um conceito útil à nossa análise. Lembremos: uma palavra ou proposição não pode ser, ao mesmo tempo, a designação de uma coisa e o sentido dessa coisa, gerando as séries divergentes ($n_1 \rightarrow n_2 \rightarrow n_3 \dots$). Nesse caso, para Deleuze, o único nome capaz de dizer seu próprio sentido é o *não-senso*: “O não-senso não faz senão uma só coisa com a palavra ‘não-senso’ e a palavra ‘não-senso’ confunde-se com as palavras que não têm sentido, isto é, as palavras convencionais de que nos servimos para designá-lo.” (2015, p.70) O não-senso aponta somente para o “vazio de sentido”, que equivaleria ao *falso* na designação, ao *engano* na manifestação, ao *absurdo* na

significação e mesmo à *besteira* em relação à colocação de problemas. Mas por que iríamos sair do nível das “verdades baixas” das recognições para o das “verdades elevadas” da colocação de problemas se fôssemos estabelecer entre o sentido e o não-senso uma relação análoga à do verdadeiro e do falso? Para Deleuze, a única coisa que justificaria esse deslocamento é se conseguíssemos encontrar entre o sentido e o não-senso um “tipo original de relação intrínseca” que configure um modo de convívio e não de exclusão por oposição.

Vimos que todo nome tem um sentido que deve ser designado por outro nome que terá também suas disjunções entre sentido e designação formando outros nomes. Na formação de seus respectivos sentidos, estes nomes terão *determinações de significação*, que irão relacioná-los a conceitos, propriedades ou classes. Essas determinações seguem duas leis que decorrem daquelas do sentido. A *lei regressiva*, que dizia que o sentido de um nome deve ser designado por outro nome, quando aplicada para a significação determina classes e propriedades: toda classe é superior aos objetos que a compõe; e toda propriedade é superior às propriedades ou indivíduos sobre os quais ela incide. Assim, um conjunto nunca é composto por um só elemento, nem pode conter elementos de tipos diferentes. A *lei disjuntiva*, na esfera da significação, diz que uma propriedade que define uma classificação não pode ser parte de um grupo que ela define, nem do grupo ao qual pertencem as propriedades que definem seu grupo. O não-senso, por essas duas leis, gera duas formas de falta de significação (absurdos): um conjunto que se confunde com seu elemento e um elemento que concide com a propriedade do conjunto que ele supõe. O absurdo opera como confusão dos níveis da *lei regressiva* ou como círculo vicioso da *lei disjuntiva*, determinando *paradoxos de significação*. Deleuze traz dos estoicos um exemplo que ilustra esses paradoxos: “se faz dia, está claro”. A relação entre “estar claro” e “ser dia” não é nem de identidade (“estar claro” não é igual a “ser dia”), nem puramente empírica. “Estar claro”, aqui, para os estoicos, *significa* que “faz dia”: a primeira proposição define uma propriedade superior que incide sobre a segunda em uma relação de significação (conjuntiva) e não apenas de hipótese. De modo que a contradição (a perda de significação) não acontece entre um dos termos e seu oposto (“se faz dia, não é noite”), mas entre o oposto de um termo e o *outro* termo (“se faz dia, não está claro”). Um termo *dá* significação ao outro.

Deleuze é o pensador da afirmação, contra a negatividade da falta⁵². O não-senso, portanto, realiza também uma *doação* de sentido, mas de uma forma distinta das *determinações de significação*. A *lei regressiva*, aplicada agora ao sentido, não toma os termos decorrentes desses paradoxos e os ordena – da mesma forma que a significação – em classes ou propriedades, mas os divide em séries divergentes – significantes e significados –, regidas pelo sentido, que inclui, em sua impassibilidade, o absurdo (sem significação) e o impossível (sem existência exterior). O não-senso funciona como um ponto (*x, casa vazia*) que, pelo que não determina ou define, produz sentido como um efeito ao circular pelas séries da estrutura. O não-senso não tem nenhum sentido particular, mas vai justamente preencher a falta de sentido, e assim operar a doação de sentido pela mobilização que promove na estrutura de séries heterogêneas. Deleuze conclui:

o sentido é sempre um efeito. Não somente um efeito causal; mas um efeito no sentido de “efeito óptico”, “efeito sonoro”, ou melhor, efeito de superfície, efeito de posição, efeito de linguagem. Um tal efeito não é em absoluto uma aparência ou uma ilusão; é um produto que se estende ou se alonga na superfície e que é estritamente co-presente, coextensivo à sua própria causa e que determina esta causa como causa imanente, inseparável de seus efeitos (2015, p.73)

A imagem do sentido como “efeito óptico” nos ajuda a visualizar a operação, já que ele é produzido pelos seus elementos (designação, manifestação e significação) e passa a existir como algo que se destaca deles na linguagem, ainda que mantenha com eles uma relação estreita em seu conjunto. O não-senso é resultado de um ponto cego nessa estrutura, um vazio passível de ser preenchido, agora aqui, depois ali, colocando a representação mental em suspensão, em vertigem, em movimento, e, com isso, possibilitando redefinições, emergências de sentido. Entre os processos de geração de significados apontados por Fischer-Lichte, a *associação* potencialmente parece realizar um agenciamento voltado para os estratos, operando desterritorializações relativas e reterritorializações, já que, diante do acontecimento cênico, significados ficam em aberto, mas encontram novas conexões significantes, mesmo que alheias à vontade de quem o percebe. No caso da *multiestabilidade perceptiva*, o processo de significação é similar, ainda que o perceptor experimente sua própria percepção como um acontecimento emergente. Por outro lado, a

⁵² Ver nota de rodapé 6.

autorreferencialidade parece apontar para um agenciamento voltado para o plano de consistência, de desterritorialização absoluta, já que o convite à revelação do “significado próprio” das coisas nos parece ser, em última instância, um convite a um encontro com a pura singularidade dos corpos, avançando sobre campos de experiência que estão, segundo Deleuze e Guattari (1995, p.92), além de “qualquer semiologia, qualquer linguística e qualquer lógica”.

Colocar-se entre o pensado e o impensado, entre causas corporais e efeitos incorporais, singularidades, acontecimentos, essa é a origem do pensamento imanente. Vimos como a expressão do acontecimento, seu sentido, cria um campo transcendental, estrutura de pensamento em séries divergentes. E vimos como a insistência do não-senso nessa instância produz o vazio a ser sempre preenchido, trazendo movimento, multiplicidade e a heterogeneidade para a emergência de sentido. “Toda uma ‘maquinica’ do pensamento será assim mobilizada para fazer o múltiplo”, define Alliez (1996, p.40). Esta é a “boa nova”, segundo Deleuze: a de que o sentido não é algo que nos espera como originário, para ser descoberto, nem nas alturas ideais, nem nas profundidades das efetuações.

Basta que nos dissipemos um pouco, que saibamos estar na superfície, que entendamos nossa pele como um tambor, para que a “grande política” comece. Uma casa vazia que não é nem para o homem e nem para Deus; singularidades que não são nem da ordem do geral, nem da ordem do individual, nem pessoais, nem universais: tudo isto atravessado por circulações, ecos, acontecimentos que trazem mais sentido e liberdade, efetivados com o que nunca se sonhou, nem Deus concebeu. Fazer circular a casa vazia e fazer falar as singularidades pré-individuais e não pessoais, em suma, produzir o sentido é a tarefa de hoje. (DELEUZE, 2015, p.76)

O pensamento imanente, como disse Zourabichvili (2016, p.52), “acampa sobre um chão movediço que não domina” para produzir sentido, aqui e agora. Para encerrar o levantamento de conceitos que vão permitir que finalmente tenhamos uma visão panorâmica da performance cênica como acontecimento, vamos analisar o método de dramatização proposto por Deleuze.

3.2 DRAMATIZAÇÃO

Toda a questão em torno da ideia da performance cênica como acontecimento parte de seu devir imanente, da sua corporalidade, da interação dos entes envolvidos e de como lidar com o campo de sentido que ali emerge. Mas, a performance cênica nunca é puro acaso. Há uma intencionalidade presente, um arranjo prévio de corporalidades e significados, sempre dando espaço ao não-senso, à “casa vazia”, ao acontecimento que pode redefinir, sempre diferentemente, a “realidade”. Vista como *máquina abstrata*, a performance cênica é produzida no agenciamento físico e semiótico, *conteúdo* e *expressão* lançando-se um sobre o outro, mobilizando *estratos* culturais e institucionais sobre as espirais significantes e permitindo que *linhas de fuga* aconteçam. No primeiro caso, a efetuação dos corpos é mediada pelos acontecimentos para chegar à instância paradoxal do pensamento onde o sentido é produzido. No segundo, o *conteúdo*, implicado pela enunciação num *agenciamento maquínico* de corpos, remete a transformações incorpóreas atribuídas aos corpos em um *agenciamento coletivo* de enunciação. Mas, há ainda uma terceira forma de analisar a interação entre o campo corporal e o incorporeal que, Deleuze dirá, é o caminho “mais curto”. Trata-se, justamente, do *drama*: “os dinamismos espaço-temporais puros têm o poder de dramatizar os *conceitos*, porque eles, primeiramente, atualizam, encarnam *Ideias*”. (2004, p.118) Veremos agora como isso se processa através do *método de dramatização*, apresentado por Deleuze em 1967, que posiciona, definitivamente, um par de conceitos capital em sua obra: virtual e atual.

3.2.1 Virtual e atual

Mais uma vez, Deleuze olha para Platão e encontra a multiplicidade onde antes se via a transcendência pura: “É no platonismo que a questão da Ideia é determinada sob a forma: *Que é...?* [...] Assim, não se perguntará pelo *que* é belo, mas o que é o Belo. Não *onde* e *quando* há justiça, mas o que é o Justo.” (idem, p.113) Pois bem, essa posição de Platão sugere a Deleuze a intenção do filósofo grego de estabelecer a essência das coisas em sua simplicidade. Deleuze aponta aí uma contradição: se a essência (o Belo, o Justo) é essência em sua presença nas coisas, ela precisa, necessariamente, conter em si também o não-essencial. Não se trata aqui de

contradição dialética, mas do entendimento de que o não-essencial compreende o essencial “no caso”, na forma de propriedades e acontecimentos. Aí está a multiplicidade da Ideia, muito mais presente de fato nos acidentes do que na essência abstrata. A pergunta *o que é?*, na perspectiva imanente, acaba sendo substituída por *quem, como, quanto, onde, quando e em que caso?* A imanência é aferida em coordenadas espaço-temporais que distinguem as coisas de acordo com as suas qualidades e a extensão que ocupam. Mas são sempre dinamismos, diferenças de intensidade próprias do campo de individuação em que se produzem, fora do qual não se produziriam, e que resultam em “agitações de espaço, buracos de tempo, puras sínteses de velocidades, de direções e de ritmos”, ou, ainda, em nível celular, “migrações celulares, dobramentos, invaginações, estiramentos que constituem uma ‘dinâmica do ovo’” (idem, p.114). Essas diferenças de intensidade se comunicam entre si através de algo que Deleuze chama de *precursor sombrio*. Tomando a imagem do raio como comunicação entre diferenças de intensidade do céu e da terra (nesse caso, de carga elétrica), o *precursor sombrio* é aquilo que lhe precede, encontrando pontos de contato e permitindo que uma qualidade se apresente como algo que brilha entre as diferenças de intensidade pelo tempo preciso para que tal diferença se anule. Quando falamos de diferenças intensivas próprias da multiplicidade, talvez nos lembremos dos fluxos produtivos das máquinas desejanter. O princípio é o mesmo e, da mesma forma, derivam em acomplamentos, cortes, resultando nos dinamismos espaço-temporais, incluindo sujeitos larvares. Essas são as respostas imanentes às perguntas *quem, como, quanto, onde, quando*, e o fato de terem um alcance além de *um caso* apenas é que determina a própria gênese da Ideia: ela não teria nenhuma existência no campo da representação se não tivesse, antes, existência nos dinamismos dramáticos materiais. Portanto, de um lado, a Ideia é um conjunto de relações diferenciais entre elementos que se definem mutuamente apenas pela diferença recíproca; por outro lado, a Ideia distingue pontos notáveis, singularidades que se prolongam em série até a proximidade de outras singularidades, que são, como vimos, *acontecimentos ideais*. Essa é a dimensão *virtual* da Ideia, sempre subordinada às singularidades em que ela se divide no plano de imanência, e é aí mesmo que essa dimensão convive com sua atualidade, sem que se possa distinguir um limite entre uma e outra.

O atual é o complemento ou o produto, o objeto da atualização, mas esta só tem por sujeito o virtual. A atualização pertence ao virtual. A atualização do virtual é a singularidade, enquanto o próprio atual é a individualidade constituída. O atual cai para fora do plano como fruta, enquanto a atualização o relaciona ao plano como ao que reconverte o objeto em sujeito. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.122)

O atual é a individualização, o adensamento, a condensação de uma “névoa de imagens virtuais”. E a percepção atual produz imediatamente, repetidamente, imagens virtuais do objeto atual, em uma troca constante, como “em um espelho que se apodera do personagem, tragando-o, e deixa para ele, por sua vez, apenas uma virtualidade” (idem, p.123). Entre a percepção do atual e o virtual há um movimento remete à *multiestabilidade perceptiva*, mencionada por Fischer-Lichte, dando ao conceito uma abrangência extensiva à percepção em geral, e sinaliza a distinção de duas experiências do Tempo: (1) seguir no presente atual que se passa nos corpos e (2) conservar o passado que se virtualiza em imagens, que passam a pairar em torno do atual, aproximando-se ou afastando-se, dependendo do quanto essa mistura de partículas virtuais, sempre renovada, se atualiza. Não se trata de uma *ou* outra percepção do Tempo, mas sempre, simultaneamente, de uma e outra. A percepção vai, invariavelmente, destacar singularidades, pontos relevantes em meio aos ordinários nas relações atuais. Esses são os *virtuais*, que passam a orbitar os *atuais* e determinar indivíduos, definir acontecimentos que reposicionam a “realidade” como percebida. Esta individuação em ato (*atualização*) é produzida pela órbita de virtuais mais imediata (*a multiestabilidade perceptiva* diz respeito não somente ao outro, mas a si mesmo como outro enquanto a percepção é percebida), e também remete às sucessivas esferas dos *regimes significantes*, dos marcos institucionais (*frames*), círculos dinâmicos, cada vez maiores, que se fazem e se desfazem. No entanto, Éric Alliez, ao analisar estes processos, cita também Pierre Lévy quando este fala de *virtualização*, que consistiria em transformar “a atualidade inicial em caso particular de uma problemática mais geral, sobre a qual é doravante colocado o acento ontológico” (1996, p.14). É quando as respostas atuais às perguntas *quem, como, quanto, onde, quando* encontram um alcance transcendente para além *do caso* em questão. Do mais próximo ao mais distante, o conjunto todo é atravessado por circuitos de dramatização.

Em todos os casos, o *virtual* não é o oposto do *real*. O *virtual* se opõe ao *atual* e os dois, como vimos, constituem a realidade. O oposto do *real* é o *possível*, que tem existência somente como conceito, representação das coisas. E, mais ainda:

o possível é uma falsa noção, fonte de falsos problemas. Supõe-se que o real se lhe assemelhe. Isto quer dizer que damos a nós mesmos um real já feito, pré-formado, preexistente a si mesmo, e que passará à existência segundo uma ordem de limitações sucessivas. Já está tudo dado, o real todo já está dado em imagem na pseudo-atualidade do possível. (DELEUZE, 2012, p.79)

O *real* não tem uma relação de semelhança com o *possível*. É, antes, este que tem com o *real* uma relação de semelhança e limitação, porque o *possível* é abstraído do *real* depois que este passa, na forma do círculo fechado da representação, imagem estéril do que se passou. Que ele venha a realizar-se, significa dizer que vários outros possíveis serão rechaçados em favor deste que *passará* a ser real. Qual princípio transcendente regeria essa realização? Por isso, Deleuze diz que é um falso problema a ideia de que o real seria produzido à imagem e semelhança do possível que ele realiza. O atual, por outro lado, é produzido na medida em que sua virtualidade encontra linhas de diferenciação que se atualizam em uma relação que não é de limitação e semelhança: “contra o pré-formismo, o evolucionismo terá sempre o mérito de lembrar que a vida é produção, criação de diferenças” (ibidem). A vida é criação de relações diferenciais, invenção, produção de “realidade”. Um conceito em si não nos diz nada, a menos que venhamos a acessar a ideia que opera através dele. Dramatizar uma ideia é encontrar os dinamismos espaço-temporais que lhe correspondem. Quando observamos o conjunto das determinações próprias de sua existência – campo de individuação, séries de diferenças intensivas, *precursor sombrio*, acoplamentos, sujeitos larvares, dinamismos espaço-temporais – reconhecemos a descrição de toda performance cênica: espaço cênico, interação, corporalidade, conexões que criam a espiral de retroalimentação autopoietica, ressonâncias, ações, multiestabilidade perceptiva entre corpos fenomênicos e semânticos. Vamos então analisar como o conceito de *encenação* dialoga com esse processo de deslizamento de um elemento do real para o outro (virtual ⇔ atual), e suas implicações em uma estética do performativo que *produz* sempre o imprevisto no previsto, mas também alguma semelhança no que já é, por natureza, diferente.

3.2.2 Encenação

Fischer-Lichte define *encenação* como “o processo de planejamento, ensaio e estabelecimento de estratégias de acordo com as quais será gerada a materialidade

performativa da performance cênica” (2011, p.373)⁵³. É, portanto, uma planificação de intenções iniciais de um ou mais encenadores que incorpora também agenciamentos de corporalidades e campos de sentido que emergiram nos ensaios, e que passam a servir como guia para cada uma das performances cênicas, distintas entre si em função da multiplicidade presente nas respectivas *espirais de retroalimentação autopoéticas*. O acontecimento cênico seria, grosso modo, o resultante da *soma* da encenação com a *espiral de retroalimentação*. A questão que nos interessa é: esse planejamento imporia à performance um caráter de representação, já que ele sempre se destinaria a definir um “possível” que *passaria* a ser “real” no momento da sua execução? Buscar-se-ia sempre, com maior ou menor grau de “sucesso”, decalcar o plano da encenação sobre a corporeidade que constitui a performance cênica? Para lidar com essas perguntas a partir da definição de Fischer-Lichte, nos parece que a palavra-chave ali é “estratégia”. Lembremos mais uma vez de Judith Butler (1988), para quem a corporeidade é gerada em processos ativos (performativos) sobre as possibilidades culturais e históricas, processos exercidos não por algo que se possui, mas através de *conjuntos de estratégias*, que Foucault definiu como “disposições, manobras, táticas, técnicas” (DELEUZE, 1988, p.35).

Apurando o conceito, o historiador e erudito francês Michel de Certeau, em seu livro *A invenção do cotidiano*, faz ainda uma distinção entre *estratégia* e *tática*, cuja diferença estaria – partindo da constituição de *sujeitos de querer e poder* – na definição ou não de um “lugar próprio”. A *estratégia* se dá quando o sujeito (agente da ação) “postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças” (1998, p. 99). Certeau cita como exemplo as estratégias de relação de uma empresa com seus clientes e concorrentes, ou de uma cidade medieval com aliados e inimigos em seu entorno. Esta afirmação de um lugar próprio de onde parte a ação não é somente material, mas também imaterial, visível e invisível, feita de *conteúdo* e *expressão, atualidade* e *virtualidade*. Já, a *tática* também é uma ação calculada, mas ela é determinada pela ausência de um “próprio”. A ação tática é a de “jogar com o

⁵³ Fischer-Lichte chama de “materialidade performativa” algo que nós vimos chamando de “corporalidade performativa”, tendo em conta a análise do conceito de *corpo sem órgãos* nessa pesquisa e da conseqüente expansão do conceito de corpo. Vamos, no entanto, ao longo dessa seção, fazer uma relação entre o que a pesquisadora chama de *estratégia* para lidar com a materialidade performativa e o que Deleuze e Guattari chamam de *diagrama* que incide diretamente sobre a matéria.

terreno que lhe é imposto tal como o organiza uma lei de uma força estranha. Não tem meio para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria” (idem, p. 100). A tática pode ocorrer dentro de um campo definido estrategicamente, de forma consoante ou divergente ao plano, tendo-o em vista (como aliado ou antagonista), mas invariavelmente agindo “golpe por golpe, lance por lance”. Enquanto a dimensão estratégica determina um lugar de referência, saída e retorno, um marco, um enquadramento (*frame*) para a ação, a dimensão tática oferece parâmetros de ação momento a momento, o que Certeau chama de “senso de ocasião” do golpe. Remetendo ao campo de sentido, a tática é a forma de encontro *corpo a corpo* com o novo ou com o vazio a ser preenchido, permitindo a emergência de um sentido renovado. É assim que a performance cênica acaba sendo resultante da encenação como estratégia, colocada em jogo na *espiral de retroalimentação autopoietica*. O círculo da representação da peça foi rompido, revisto, revisto e revisto nos ensaios e nas performances, em uma espiral que nunca retornará à imagem inicial da peça, seja de onde ela tenha vindo. Tudo aponta para a produção e a colocação em relevo de algo que irá se passar na dimensão atual da performance cênica. Nas palavras de Fischer-Lichte, “na encenação se desenha uma situação em que algo pode acontecer” (2011, p.374).

A pesquisadora, no entanto, lembra da posição de alguns teóricos, para quem a ideia de encenação é incompatível com uma estética do acontecimento, vertente que trabalha, segundo ela, sobre um *conceito enfático de acontecimento*⁵⁴. Para Fischer-Lichte, é precisamente a noção de performance cênica como acontecimento que faz desmoronar o antagonismo entre encenação e autenticidade. Sendo uma singularidade, um *simulacro*, não faz sentido falar em um acontecimento dito originário. Não há modelo nem cópia do que seria uma realização cênica ideal, o centro está sempre aqui e agora, na imanência. E a pergunta será sempre: qual é a força do que se passa como singularidade em si? Podemos, no entanto, considerar momentos em que signos são apresentados como “molduras” de representação

⁵⁴ “Neste sentido, é de todo incompreensível que se afirme que uma estética do acontecimento não deveria ser compatível com uma estética da encenação, como fazem os defensores de um conceito enfático de acontecimento. [...] Michael Fried, ao referir-se ao processo de encenação em seus escritos, usa os termos ‘theater’, ‘theatrical’ e ‘theatricality’ como os membros negativos de pares conceituais antagonicos cujos termos positivos seriam ‘objecthood’, ‘absorption’ e ‘authenticity’. [...] Fried sublinha como aspecto negativo da encenação que seja levada a cabo em função da percepção alheia.” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.374)

inseridas na performance (informações, personagens, histórias, reproduções audiovisuais), aparições do passado, referências que funcionam, no meio do ato performativo, como enunciações constatativas. Cabe dizer, de novo, que não há antagonismo estabelecido. Onde está a fronteira? A constatação de algo do passado na forma de uma referência a um personagem ou de um registro audiovisual pode ter a mais alta potência performativa mediada por uma presença *radical*: objeto, matéria lançada na *espiral de retroalimentação autopoética* que adquire uma nova atualidade de onde emanam novas virtualidades. Mas, além da forma *estratégica*, além da forma *tática*, a encenação pode oferecer condições para que a performance cênica opere de forma *diagramática*. São os momentos em que a percepção navega na plena multiplicidade e a performance cênica converte-se em *máquina abstrata* tendo *conteúdo* e *expressão* atacando-se mutuamente, produzindo aparições de novas configurações de realidade, agindo diretamente sobre a *matéria*, relativizando signos operantes e permitindo que outros emergjam. Consideramos que somente nesse caso é possível falar em “materialidade performativa”, termo usado por Fischer-Lichte, algo anterior às definições de uma *substância* dita corporal, considerando a expansão do que vimos chamando de “corporalidade”. Trata-se de uma profunda percepção da multiplicidade convertida em ato, produção que se dá através de uma atitude de “‘abertura existencial’, de ‘suspensão de juízo’ que tem como objetivo perceber o não percebido, descobrir o que está escondido, tornar visível o invisível”, segundo o pesquisador teatral Matteo Bonfitto (2002, p.122).

Finalmente, uma parte importante da dimensão estratégica da encenação diz respeito ao estímulo e direcionamento da percepção, da atenção. A autenticidade vista como impressão, por exemplo, ganha outros contornos quando Fischer-Lichte a define como “resultado de uma encenação especialmente cuidadosa”, percebida como uma entre muitas teatralizações ou estetizações cotidianas (na moda, no esporte, na publicidade), “feitas para serem admiradas como tais, sem por isso perder sua eficácia” (2011, p.377). A noção de autenticidade aqui é vista como um *efeito*, uma singularidade que afirma sua força a partir de si mesma, um *simulacro*, sem qualquer submissão a uma origem ou modelo⁵⁵.

⁵⁵ O conceito de *autenticidade* é similar ao de *realismo*, quando visto como um efeito esteticamente construído. A pesquisadora Tânia Pellegrini nos conta que mesmo os *realistas clássicos* “não renunciam ao ato ficcional propriamente dito, pois sabem que o texto realista não copia o real, mas **pretende fazer crer que remete a uma realidade verificável**. Daí a ideia de ilusão, de mentira, que

3.3 A PERFORMANCE CÊNICA COMO ACONTECIMENTO

“Alice cresce”, “Alice diminui”, “Alice foge”, “Alice acorda”. Falar em acontecimento, como vimos, significa dizer que algo muda: em uma instância corporal, e, sempre, necessariamente, em uma instância incorporeal. O *sentido* de algo se altera, seja através de um terremoto, de uma batalha, de uma peste, de uma descoberta científica, do surgimento de um conceito, do abalo de um marco institucional, da abertura de uma *linha de fuga*, ou da mais singela experiência, uma singularidade transformadora. Na discussão das artes cênicas, significa também dizer que o evento teatral ou performático é um fenômeno fugaz do qual não resulta algo que possa ser chamado de “obra”, e com isso declarar a insuficiência de uma estética apoiada no tripé produção-obra-recepção. Sendo assim, para Fischer-Lichte, três aspectos definem uma estética do acontecimento: (1) a *autopoiese da espiral de retroalimentação* dá a sua sustentação, de onde decorre (2) a desestabilização ou dissolução das oposições dicotômicas entre atores e espectadores, que possibilita (3) situações de liminaridade experimentadas pelos participantes e potenciais transformações. Vamos situar agora alguns aspectos desses três pontos para chegar à última reflexão de nossa pesquisa.

3.3.1 Dissoluções e transformações

Voltemos ao ponto de onde partiram os paralelos entre as unidades *autopoiéticas* (células vivas) e a performance cênica que serviram para nossa análise. Uma observação de Maturana e Varela nos parece útil considerar nesse momento:

se perpetuou, pois existe um sujeito, um olhar que enquadra, recorta, organiza, confere um sentido àquilo que se observa e documenta.” (grifo no original - PELLEGRINI, 2009, p.16)

as unidades autopoieticas especificam a fenomenologia biológica como sua própria fenomenologia com características diferentes da fenomenologia física. Não porque as unidades autopoieticas violam qualquer aspecto da fenomenologia física – já que os componentes moleculares devem satisfazer toda a legalidade física –, mas porque os fenômenos que geram em sua operação como unidades autopoieticas dependem de sua organização e de como ela se realiza, e não do caráter físico de seus componentes que apenas determinam seu espaço de existência. Portanto, se uma célula interage com uma molécula X, incorporando-a em seus processos, o que acontece como resultado dessa interação não é determinado pelas propriedades da molécula X, mas sim como essa molécula é "vista" ou tomada pela célula ao incorporá-la em sua dinâmica autopoietica. (MATURANA; VARELA, 2003, p.34)

Nem todas as condições da existência física servem para uma existência biológica, ainda que esta pressuponha aquela. Nem todas as condições de interação humana servem para a dinâmica autopoietica de uma determinada performance cênica, ainda que esta também pressuponha aquela. A unidade autopoietica, assim como uma célula viva, assim como uma performance cênica, é produzida por todos os elementos que a constituem e que, através de seu aparecimento, interação e desaparecimento, passam a fazer parte de sua organização, de seu sistema. Disso deriva que a efetividade da *espiral de retroalimentação autopoietica* se opõe à ideia de um sujeito autônomo: “tanto o artista quanto todos os participantes são sujeitos que determinam aos outros e são, por sua vez, determinados por eles” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.328). De fato, neste ponto, não faz mais sentido pensar em atores e espectadores numa distinção dicotômica, senão considerar todos participantes da produção de algo realizado conjuntamente. Em nossa visão, esse “sistema” também está à mercê da vasta multiplicidade corporal e incorporeal que o compõe, correspondendo de forma mais precisa à imagem do *corpo sem órgãos* do que a de um organismo pretensamente harmônico. E aí estará presente a luta, a eterna tensão – atração e repulsa – entre o *corpo sem órgãos* e as *máquinas desejantes*, em que estas o produzem ao mesmo tempo em que desafiam sua integralidade. Para Fischer-Lichte, a situação de ajuste permanente durante o evento cênico (decorrente, a nosso ver, do “recalcamento originário” do *corpo sem órgãos*) produz, de um lado, uma intensificação geral da atenção dos participantes, que é em parte direcionada pela encenação para elementos representativos e/ou performativos (como a presença do ator, os êxtases dos objetos, a atmosfera), e, de outro lado, uma condição de perda temporária de autonomia que coloca todos os participantes em um estado que ela chama de *liminaridade*, emprestando um termo desenvolvido pelo antropólogo inglês Victor Turner para se referir à etapa intermediária nos rituais de passagem, quando o

neófito atravessa a “morte” da sua vida social progressa e “renasce” ritualisticamente para uma nova identidade⁵⁶. A liminaridade é portanto essa condição de passagem quando o sujeito não está mais de posse, nem da identidade passada, nem ainda da futura, em um estado de indefinição. Turner (1974, p.117) indica que a *liminaridade* “frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua”. Soa como a descrição de uma “névoa de imagens virtuais”, de que falava Deleuze, que paira em torno da atualidade, agindo sobre sua individualização. A variedade de símbolos acima expressa a riqueza de um entre-lugar indefinido, aberto a relações de interpretação, associação e autorreferencialidade, mas também a atualizações, *agenciamentos maquínicos de corpos*, seja no contexto ritualístico ou performático. E, assim como as demarcações ritualísticas formulam uma pauta de práticas repetidas fielmente, a encenação constitui um plano de ações definidas estrategicamente para instar todos os participantes, a partir da *espiral de retroalimentação autopoietica*, a suspenderem temporariamente sua percepção usual de mundo (vinculada à identidade social), colocando-se em uma condição de *liminaridade*, de passagem pelo umbral da dramatização entre a virtualidade e a atualidade presentes. Nem aqui nem lá, e nem por isso deixando de ser *o mais pleno real*. É a isso que o diretor inglês Edward Gordon Craig (1987, p.104) se referia quando dizia que a essência da arte do teatro é a de tornar visível o “invisível” através do movimento. Sua alusão não é a um invisível transcendental, mas à virtualidade mais vasta pairando e agindo em torno do aqui e agora, que encontra expressão atual, por exemplo, nas imagens mencionadas por Turner. Não à toa Deleuze define a arte como uma das três formas de produção de conhecimento, ao lado da filosofia e da ciência⁵⁷.

Um esquema geral do acontecimento cênico pode ser o seguinte: a encenação definida como *estratégia de geração*, não de representação; a performance cênica delimitada como espaço e tempo de *atualização* de virtuais (movimento, ações, palavras, linhas, cores e ritmos⁵⁸); a *espiral de retroalimentação autopoietica* renovando as misturas de *partículas virtuais* a partir da atualidade gerada *taticamente*

⁵⁶ Turner indica que o termo já havia sido usado pelo antropólogo francês Arnold van Gennep em sua obra *Os ritos de passagem*, de 1909.

⁵⁷ “Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p.234)

⁵⁸ Citamos aqui os elementos cênicos de “essência” citados por Gordon Craig (1987, p.104).

(momento a momento); o agenciamento conjunto (físico/semiótico) atuando de forma *diagramática* sobre a *matéria*, remetendo aos círculos significantes, linhas de fuga e ao plano de consistência no campo de liminaridade instaurado entre os participantes.

A formação da *espiral de retroalimentação autopoietica* parece estar no centro da estética do acontecimento. Ela pressupõe, de um lado, o engajamento ativo dos participantes, dissolvendo em algum grau a dicotomia ator e espectador, e, de outro, a instauração em alguma medida de uma condição de liminaridade, ou seja, de “abertura existencial”, que permite a emergência de novos sentidos. Sem essas condições, a performance cênica tende a ser um ato de representação: atores realizam uma enunciação que é interpretada e compreendida pelos espectadores. Se algo não se transforma entre os participantes, além da constatação de alguma coisa que já se passou, não teremos, pelo menos no espaço e tempo da performance, um acontecimento, uma abertura de um campo de renovação de sentido. Sobre isso, cabe ainda algumas reflexões.

Ao descrever a coletividade provisoriamente formada durante os rituais, Turner escolhe intencionalmente uma palavra latina – *communitas* – para distingui-la do termo usado para designar coletivos em que está pressuposto um sistema estruturado: uma comunidade com “posições político-jurídico-econômicas, com muitos tipos de avaliação, separando os homens de acordo com as noções de ‘mais’ ou de ‘menos’” (1974, p.119). De fato, o pesquisador observou como entre os neófitos estudados desenvolvia-se uma “intensa camaradagem e igualitarismo” em que “distinções seculares de classe e posição desaparecem” (idem, p.118). Para ele, esse modelo não se refere apenas a uma configuração comunitária “sagrada” em oposição a outra “mundana”, mas a um movimento dialético de estrutura e antiestrutura relevante para a manutenção e reordenamento social. No entanto, quando Turner faz essa constatação relativa à instância de liminaridade dos rituais colocando-a sob a tutela da “autoridade geral dos anciãos rituais” (ibidem), ele a remete, a nosso ver, à dinâmica de renovação dos círculos nas espirais significantes. Nossa ênfase aqui, por outro lado, presente na maioria dos exemplos de performances que mencionamos, não está em como a experiência liminar pode representar uma *transição* de uma *identidade anterior* para uma *nova*, operando algo como um reposicionamento nos círculos significantes, mas em como esses acontecimentos são capazes de abrir linhas de fuga, expondo o plano da experiência pura, como um gesto inicial de afirmação do vazio ou do caos para o qual a noção de *identidade* é insuficiente.

Estamos na instância dos acontecimentos, em que singularidades impessoais, pré-individuais, distinguem-se na multiplicidade da efetuação corporal, ganhando o pensamento pela sua potência problemática; no caso da arte, também pela força que essa efetuação tenha como agregado sensível, “composto de sensação”⁵⁹. Fischer-Lichte parece reunir estes dois pontos quando, ao refletir sobre a liminaridade como uma experiência umbral que marca a passagem de um estado a outro, define o que, para ela, é a diferença entre a experiência *estética* e a *não-estética*: enquanto a primeira teria seu “caminho” como fim, a segunda estaria orientada para “outros objetivos”.

Quando falo de objetivos, me refiro a mudanças de status socialmente reconhecidos, à geração de vencedores e vencidos, à formação de comunidades, à legitimação de aspirações de poder, ao estabelecimento de um compromisso social ou ao entretenimento, entre outros. Ou seja, quando falamos de experiência estética, nos referimos a experimentar o umbral, a transição, a passagem em nós mesmos, nos referimos ao processo de transformação. Nas experiências umbral não-estéticas, pelo contrário, trata-se da transição a algo, da transformação nisto ou naquilo. (FISCHER-LICHTE, 2011, p.396)

A experiência umbral estética é, portanto, como a mobilização de um princípio revolucionário “original” em ação. Ao lançar luz sobre os estratos culturais e institucionais dos círculos significantes e permitir que linhas de fuga aconteçam a partir do inesperado, do *ainda não explicado*, a experiência estética captura o interesse do pensamento pela perplexidade de se estar diante de uma singularidade na forma de um “composto de sensação”. Este ato, a nosso ver, coloca em evidência as convergências improdutivas do corpo sem órgãos ao estimular o fluxo produtivo das máquinas desejanças. A força de *perceptos* e *affectos* é que eles nos atingem antes que o pensamento tenha tempo de acionar seus mecanismos de defesa, e, então, vê-se engajado com algo *fora de si*. Como Alice, quando avistou um coelho branco tirando um relógio do colete: “Mas, o que é isso?! Pra onde isso vai?!” É a vertigem do *drama*, caminho “mais curto” entre o campo corporal e incorporeal, atual e virtual, onde a verdade unívoca da diferença encontra a produção do conhecimento pela arte, porque

⁵⁹ Roberto Machado (2014, p.1): “enquanto a ciência cria funções e a arte cria agregados sensíveis, “compostos de sensação”, *perceptos* e *affectos*, a filosofia cria conceitos. [...] Deleuze está seguindo Nietzsche quando diz que o filósofo não descobre: inventa. [...] as outras formas de criação – científica, artística, literária – não são conceituais.”

remete ao plano da experiência pura, *esquizo*, livre. Como disseram Deleuze e Guattari (1993, p.240):

os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab. Então, segue a massa dos imitadores, que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não mais se podia ver. Significa dizer que o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os “clichês” da opinião.

E chegamos à questão final dessa pesquisa, um prolongamento daquela primeira pergunta de Alice: esse “vislumbre do firmamento”, essa experiência de liberdade, que vimos tentando acessar recorrendo a expedientes filosóficos e artísticos, *para onde ela pode nos levar?*

3.3.2 Todos os acontecimentos em um só Acontecimento

Há algo que o homem ainda não aprendeu a dominar, que ele nem imagina estar esperando por ele, que se aproximou dele com amor; era invisível e ainda sempre presente nele. Uma coisa magnífica, que o seduziu e fugiu rapidamente, esperando apenas pela aproximação de um homem justo, pronto para elevar-se com ela em voo no céu, longe da terra: é o movimento. (CRAIG, 1987, p.105)

As palavras de Gordon Craig, escritas em 1907 para os artistas do futuro teatro, soam, ao mesmo tempo, como um desafio e um convite. O desafio estaria na notória descrença do diretor com os atores de sua época, a ponto de expressar reiteradamente seu desejo de que fossem banidos do teatro para serem substituídos pelo que ele chamou de *Supermarionete*. Este conceito personificava, para ele, a impassibilidade e retidão que o verdadeiro artista deveria ter em cena, não somente frente à concessão egoíca aos aplausos (ou à falta deles), mas, principalmente, diante da tentação de confundir a expressão do “real” ou do “cotidiano” com a arte, que deveria ser a manifestação simples e clara da “essência” das coisas. Por isso, o corpo do ator, à mercê das “fraquezas e tremores da carne”, seria sempre uma matéria

artística “imprópria”. As feições e gestos das marionetes, por outro lado, que descendiam das imagens de pedra dos templos antigos, da Esfinge, teriam em si o “selo de discrição” da expressividade mais justa e sutil. Essa noção remete ao conceito de “símbolo plástico” ou artístico, conforme vimos na análise de Walter Benjamin sobre os escritos de Friedrich Creuzer, que seria a manifestação serena e precisa da “essência das coisas”, cujo exemplo o autor também encontrava na escultura grega.

Mas, além da experiência pura e simples de um encontro, algo poderia nos ajudar a definir como se dá esse acesso à verdade? Deleuze, no seu estudo sobre a obra de Marcel Proust (*Proust e os Signos*), coloca os *signos artísticos*, de forma similar, em uma posição privilegiada. Aprender é sempre tornar-se capaz de interpretar os signos emitidos pelas coisas, mas Deleuze define quatro sistemas distintos de acordo com a maneira como os signos aparecem, são decifrados e mantêm relação com seu sentido. Signos *mundanos* são ditos “vazios” porque, a exemplo das convenções sociais, colocam-se meramente como substitutos de ações ou pensamentos, tomando o suposto valor de seu sentido, sem significação transcendente ou conteúdo ideal. Os signos *amorosos* são “mentirosos” porque partem de nosso ato de individualizar alguém e nos tornarmos sensíveis aos seus signos, que, embora não sejam vazios, não conseguimos acessar o sentido, de modo que a paixão se dá sempre em uma relação de fascínio e mistério. Já, com os signos *sensíveis*, somos envolvidos pela qualidade de algo que força nosso pensamento, fazendo-nos, através dele, entrar em contato com a “alma” de alguma coisa que não está presente (ex.: em Proust, a *madeleine* que remete a Combray). No entanto, são somente os signos *artísticos* que, desmaterializados, encontram uma “essência ideal” que dá sentido a todos os outros signos. É somente com a perspectiva do tempo perdido e redescoberto que Proust nos oferece um “vislumbre do firmamento”, o âmago do sentido da sua história. E aqui chegamos à questão: como a essência se encarna na obra de arte nessa unidade de signo e sentido? Ou ainda, para Deleuze, o que vem a dar no mesmo: “como um sujeito-artista consegue ‘comunicar’ a essência que o individualiza e o torna eterno?” Sua resposta é: “Ela se encarna nas matérias. Mas essas matérias são *dúcteis*, tão bem malaxadas e desfiadas que se tornam inteiramente espirituais.” (2003, p.44, grifo nosso) É quando o artista consegue fazer seu material entrar totalmente na sensação, no percepto ou no afecto. Deleuze lembra de Cézanne, que dizia que a sensação não é colorida, “ela é colorante”; e de como o material “entra na sensação” em uma escultura de Rodin; ou, ainda, de como Goya

fazia uso da água-forte e da aguatinta (1993, p.205). Já, nós recordamos do processo de liberação de resistências entre impulsos internos e reações externas proposto por Grotowski (1976, p.3), que buscava colocar a mente em “uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual ‘queremos fazer aquilo’, mas ‘desistimos de não o fazer’”. Afinal, como enuncia Deleuze acerca de Proust, a “verdade não é descoberta por afinidade, nem com boa vontade, ela se *trai* por signos involuntários” (2003, p.15). É trabalhar a matéria (palavra, tinta, pedra, corpo...) para torná-la *dúctil*, permitir que seja penetrada pelas sensações, que ceda passagem à “essência” das coisas.

Portanto, depois do desafio, este parece ser o convite que Craig faz aos atores do futuro teatro: revelar algo que não se pode dominar, mas que sempre esteve presente, invisível, ter o vislumbre da verdade, não com os olhos, mas “através do maravilhoso e divino poder do movimento.” (1987, p.104) A verdade, no entanto, não está em outro lugar. Dizer que algo *está presente* e é revelado através do *movimento* aponta diretamente para um processo de dramatização (atualização) de uma virtualidade. Ora, quando analisamos o par de conceitos virtual e atual, vimos que sua origem deriva do fato de que a essência (o Belo, o Justo) é essência em sua presença nas coisas, então deve conter em si, necessariamente, também o não-essencial de sua existência *caso a caso*. Isso determina que a essência é constituída, internamente, de diferenças de intensidade. Para Deleuze, *Em Busca do Tempo Perdido* é uma busca da verdade. Mas, lembremos que a verdade não se mostra de bom grado, ela se *trai*. Por isso, Proust opõe, à noção de método filosófico (amistoso) de busca da verdade, a ideia de “coação” e “acaso”. Assim, a verdade não está nunca no assunto sobre o qual o artista, voluntariosamente, discorre. Ela estará, talvez, nas entrelinhas, no arranjo e disposição de dois ou mais elementos, de forma a criar entre eles uma relação definida por Deleuze (2003, p.45) como *estilo*, que “para espiritualizar a matéria e torná-la adequada à essência, reproduz a instável oposição, a complicação original, a luta e a troca dos elementos primordiais que constituem a própria essência”. Logo, para o filósofo, *a essência é a Diferença última e absoluta*, que só a arte é capaz de nos revelar como uma manifestação.

Por isso, quando Craig trata como matéria “imprópria” para a arte o corpo do ator porque o vê na luta com “fraquezas e tremores da carne”, nos parece que ele ainda encontra uma dicotomia onde ela, de fato, não existe. Zourabichvili nos lembra (2016, p.27): “Deleuze disse e redisse seu programa com todas as letras –

literalmente: substituição do É pelo E; ou, o que dá na mesma, substituição do *ser* pelo *devir*.” Mesmo apontando para o presente e para o movimento do evento cênico, parece que subsiste ainda em Craig um viés platônico que o faz descartar o *devir-louco* do corpo como possibilidade de matéria sutil, e, com isso, perde a chance de ver surgir em cena o *devir-outro* do ator (devir-mulher, devir-criança, devir-animal?)⁶⁰. Mas nada disso estaria aí com o objetivo de constituir novas identidades. O desafio e o convite segue sendo o de revelar a essência, mas a essência como diferença, *última e absoluta*. Novamente, Zourabichvili (idem, p.104) nos ajuda: “A afirmação do devir implica que o acaso seja todo restituído a cada vez: ela exclui, portanto, a finalidade, mas também a causalidade e a probabilidade, em proveito de correspondências não causais entre acontecimentos.” Nem modelo, nem cópia, nem possibilidade, mas a afirmação da vertigem do *simulacro* na espiral autopoietica, da singularidade, do aparecimento, da atualização de virtuais circundantes, ainda que haja elementos pautados *estrategicamente* pela encenação, para que algo *aconteça*.

Em *Um Manifesto a Menos*, Deleuze descreve como o encenador italiano Carmelo Bene *amputou* Romeu da obra original, fazendo com que sua montagem do texto canônico de Shakespeare, sem um de seus “pilares”, passasse a girar sobre si mesma, fazendo “nascer e proliferar algo inesperado, como é uma prótese” (2003b, p.78). A falta era recoberta pelo movimento de todos os outros elementos cênicos, inclusive personagens, fazendo com que, segundo Deleuze, o Romeu *maior* deviesse outro Romeu, *menor*. Para Deleuze, *maioria* não se refere ao que está em quantidade maior, mas àquilo que define certo padrão tomado como modelo, palavra de ordem sobre a qual se formam os círculos significantes. A operação de Bene seria a de, estrategicamente, forçar *linhas de fuga*: diante da ausência de Romeu, não caberia mais perguntar “o que isso significa?”, mas sim “o que está acontecendo?” e “para onde isso vai?”. São essas perguntas que vão, de fato, fazer-nos *produzir* e não somente *constatar* algo. Segundo Deleuze, Bene ultrapassa a limitação de Brecht, que fez “a maior operação crítica”, mas fez esta operação “sobre a escritura e não sobre a cena” (idem, p.88). Brecht cria dramatizações de conflitos, mas são conflitos

⁶⁰ Quando defende a justa medida da expressão, Craig diz (1987, p.140): “Se o famoso Rubens ou o célebre Raffaello não criaram expressões apaixonadas e exuberantes, houve muitos outros artistas, antes e depois deles, nos quais a moderação da arte era o sonho mais precioso; e estes, mais do que todos os outros, davam prova de um *estilo verdadeiramente viril*. Os artistas exuberantes ou mornos, cujas obras e cujos nomes recebem o favor dos modernos, *não se expressam como homens, mas gritam como animais ou conversam como mulheres.*” (grifo nosso)

formalizados, codificados, institucionalizados⁶¹. Bene cria dispositivos para fazer surgir conflitos ainda não normalizados, pois, no calor da espiral autopoietica da performance, dependem de algo mais profundo: a diferença, “como o relâmpago que anuncia outra coisa e que provém de outra coisa, emergência repentina de uma variação criadora, inesperada, sub-representativa” (idem, p.97). A imanência, tudo que existe, devém por diferenciação, e se diferencia, para Deleuze, em processos de *minoração*. Mesmo quando dispõe de representações maiores (modelos, identidades, personagens), o faz emprestando-lhe vida, como seu motor, como a *alma* que o move através de linhas diferenciais atuais. Portanto, no teatro, dar a ver e experimentar a potência de minoração das coisas enquanto *devir-universal*, operando “alianças” aqui ou ali – caso a caso – é algo muito mais próximo da sua vocação como arte de revelar a “essência das coisas” do que se ocupar com representações dessa essência. Parece que Craig, Artaud, Grotowski, Bene – cada um a sua maneira e pelos seus meios – não deixam de perseguir o gesto derradeiro de “dar passagem” ao *devir-universal*: na estátua mais sólida ou na performance mais dinâmica e aberta, encontrar algo que atinja nossa percepção e nos afete, gerando em nós um movimento (virtual e atual) que é a nossa continuação do gesto que nos capturou. Só assim o seu sentido, que está além de seus significados, é capaz de emergir aqui e agora. Descobrimos que ele nos esperava, único, mas que, se não fosse por aquela imagem, aquele gesto, se não tivéssemos tomado seu aparecimento como um convite e entrado atrás dele no buraco do coelho, não o teríamos experimentado. Experimentar o quê? O vislumbre da essência, na forma singular e atual da *diferença última e absoluta*. Aqui está, em última instância, a convergência do desejo e da busca da arte: encontrar, em todos os acontecimentos, o *Acontecimento*.

⁶¹ “É claro que a intenção de Brecht é fazer com que as contradições, as oposições, sejam outra coisa que não representadas; mas Brecht mesmo quer somente que sejam “compreendidas” e que o espectador tenha os elementos de uma “solução” possível. Isto não é sair do domínio da representação, é somente passar de um polo da dramatização burguesa a um polo épico da representação popular. Brecht não leva a ‘crítica’ longe o bastante. C.B. [Carmelo Bene] pretende substituir a representação dos conflitos pela presença da variação, como elemento mais ativo, mais agressivo.” (BENE; DELEUZE, 2003b, p.96) Já o professor Francisco de Assis Gaspar Neto, em seu artigo *O gesto entre dois mundos: a noção de Gestus no teatro de Bertholt Brecht e no cinema dos corpos de Gilles Deleuze* (2009), situa a relação entre o conceito brechtiano de *Gestus*, que no teatro torna “visíveis conteúdos que não se expressam por si mesmos, os sentimentos da alma ou o fundo social das atitudes que a familiaridade cotidiana encobre” (idem, p.2), com a noção de *ritornelo* e o procedimento de *colagem* deleuzianos, para trazer à tona a dimensão performativa do teatro de Bertholt Brecht: “Levado ao seu sentido último, o *Gestus* rompe com a paralisação advinda do hábito e produz encontros com o novo absoluto, criando novos modos de sensibilidade.” (idem, p.13)

Se querer o acontecimento significa primeiro captar-lhe a verdade eterna, que é como o fogo no qual se alimenta, este querer atinge o ponto em que a guerra é travada contra a guerra, o ferimento, traçado vivo como a cicatriz de todas as feridas, a morte que retorna querida contra todas as mortes. [...] Que haja em todo acontecimento minha infelicidade, mas também um esplendor e um brilho que seca a infelicidade e que faz com que, desejado, o acontecimento se efetue em sua ponta mais estreitada, sob o corte de uma operação, tal é o efeito da gênese estática ou da imaculada concepção. O brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido. O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera. (DELEUZE, 2015, p.152)

O sentido é esta pureza, este contorno nítido que se destaca dos acontecimentos. Mas, se o signo artístico encarna a essência na obra ou no evento artístico em uma unidade sentido-signo, então o ator também pode vir a ser capaz de operar o que Deleuze define como uma *contra-efetuação*: uma ação que não é como as ações originais que se passam na efetuação dos corpos, causadas por tensões, qualidades físicas, relações, paixões e estados de coisas. Esta ação a que nos referimos é agora a efetuação do sentido, um *movimento espiritual*, como dizia Craig, porque não faz senão expressar o contorno ou o esplendor do acontecimento. Deleuze diz que o ator aí age, não como um deus, mas como um *contradeus*, porque ele dá a ver, “no que acontece o *puro expresso* que nos dá sinal e nos espera”. (idem) É que o acontecimento se efetua no presente, mas, quando passa, algo dele subsiste no próximo presente e, da mesma forma, algo do futuro, do que está para acontecer, também já se faz presente como *devir*. Alice devém maior e menor ao mesmo tempo. Ao afirmar *o que ela é*, afirmamos o presente mas também o que ela devém nos dois sentidos do tempo: é o paradoxo do puro devir. Já, o ator age no presente, mas, ao dar passagem para o *devir-universal* (essência e sentido) através do movimento, torna-se também *comediante de seus próprios acontecimentos*: no presente produz não mais um personagem, mas “um tema (o tema complexo ou o sentido) constituído pelos componentes do acontecimento, singularidades comunicantes efetivamente liberadas dos limites dos indivíduos e das pessoas” (idem, p.153). A *contra-efetuação* do acontecimento, portanto, o captura e o liberta: ele devém outro e outro e outro, cada movimento gerando um outro *eu*, um *novo eu*, que é imediatamente também deixado para trás em uma nuvem de virtuais, mas que passa a pairar em torno do que se atualiza. Ele pulsa na diferença, atravessa círculos significantes, abre linhas de fuga, caminha no plano da experiência pura, como no passeio esquizofrênico de Lenz ou na reconciliação dionisíaca com a natureza de Nietzsche. A dimensão impessoal do acontecimento o liberta e ele produz sua “obra” como uma aranha tece sua teia. O

desenho espiral da teia não é o começo nem o fim de nada. É o meio. Continuação atual de um movimento anterior à aranha, que seguirá atualizando-se depois dela em um só Acontecimento. Não há nada transcendental nisso. Somente escuta, atenção e ação. Produção de sentido aqui e agora.

Seja na impassibilidade de Gordon Craig, na peste de Antonin Artaud, na autoprofanação de Jerzy Grotowski, na singularidade de Bob Wilson, na iconoclastia de Marina Abramovic ou nas amputações de Carmelo Bene, um bom ponto de vista será sempre, nas palavras de Zourabichvili (2016, p.140), “um ponto de vista limite”. Porque, de formas distintas, força a passagem por todos os pontos de vista e afirma uma “diferença ética”. Não que haja várias verdades. Há apenas uma: múltipla e diferenciada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história de Alice termina com um grito da rainha: “Cortem-lhe a cabeça!”. Um exército de cartas salta sobre a menina e, assim como se acaba uma vida, com uma vertigem e um sobressalto, o País das Maravilhas desaparece. Deitada na relva, a cabeça no colo da irmã mais velha, Alice acorda de um sonho. “Mas que sono comprido você dormiu!”, lhe diz a irmã. A menina senta e lhe conta, tanto quanto ainda se lembrava, as estranhas aventuras que, até poucos instantes, julgava estar vivendo. Sua irmã a escuta, atenta, e, em seguida, manda-a para dentro de casa e Alice se vai. É aí que algo perfeitamente singular e mágico acontece: a irmã fica na campina e, bem desperta, *também sonha*. Primeiro com Alice, suas mãozinhas apertando os joelhos, seus olhos brilhantes e impacientes, as entonações da sua voz contando a história, o cabelo desgarrado caindo sobre seus olhos. E logo toda a campina à sua volta ganha vida...

A relva crescida farfalhou aos seus pés quando o Coelho Branco passou correndo... o Camundongo apavorado espadanou água ao cruzar a lagoa vizinha... pôde ouvir o tilintar das xícaras vendo a Lebre de Março e seus amigos partilharem sua interminável refeição, e a voz estridente da Rainha condenando seus pobres convidados à execução... mais uma vez o bebê-porco estava espirrando no colo da Duquesa, enquanto travessas e pratos se espatifavam à volta dele... mais uma vez o guincho do Grifo, o rangido do giz do Lagarto e a sufocação dos porquinhos-da-índia enchiam o ar, misturados aos soluços distantes da infeliz Tartaruga Falsa. (CARROLL, 2015, p.139)

Algo se passou nos pensamentos de Alice e, assim como tantos sonhos esquecidos, poderia ter se dissipado, como mais uma nuvem de imagens virtuais que se forma e se desfaz sem chegar a se dramatizar. Mas, não foi esse o caso, e, mesmo que fosse, nada estaria totalmente perdido. Ou, ainda, tudo seguiria *por aí*, pura multiplicidade formando *aqui e ali* singularidades que se destacam e formam séries até a vizinhança de outras singularidades: ora um átomo, ora uma célula, ora um coelho, ora a ideia de um coelho, ora a perplexidade diante de um coelho com um relógio e tudo o que pode vir a se juntar a essa imagem, a compaixão, a raiva, a frustração, o encantamento. Nuvens de virtualidades que se individualizam *assim*, depois *assado*. Em tudo o que acontece, algo pode nos chamar, nos atingir, nos afetar, nos mobilizar. Foi assim que Alice perseguiu o coelho e abriu portas e mais portas que revelaram mais e mais seres, que, de tão singulares, não foram esquecidos. E foi assim que isso a mobilizou a tal ponto que seu relato tornou-se também um chamado

à aventura e uma jornada para sua irmã. E foi assim que ela também pode olhar à sua volta e ter a visão de todas aquelas criaturas porque, de fato, elas estavam, virtualmente, *por ali*. Alice as viu em seu sonho e dramatizou-as em seu relato de uma forma tão viva que sua irmã foi capaz de criar, ela também, lançando mão da virtualidade que estava ao seu alcance, a sua visão daquelas criaturas. O que é a “visão de mundo” de alguém senão paisagens feitas de pontos singulares, virtualidades, resquícios de encontros, em constante reencontro com o mundo? Fazer de um relato ou de uma performance um acontecimento é, então, mobilizar em quem participa outros atos criativos, invenção de novos *eus*, de novos mundos. Mas, quanto ao lugar onde tudo isso se passa, não há outro senão *por aí mesmo*, na imanência da vida, em comunhão com a verdade múltipla e diferenciada. Estar vivo e desperto nesse lugar é, para Fischer-Lichte, a finalidade de toda experiência estética, a de viver o que ela chama de “reencantamento do mundo”: se colocar no umbral, habitar o limiar de onde se vê e experimenta, ao mesmo tempo, o atual e o virtual em ação, produzindo o fenomenal e o fictício, a efetuação e a linguagem, círculos significantes e linhas de fuga, maiores e menores. Perceber e se perceber. Testemunhar a dança da vida. Ser, também, dançante, e talvez – por que não? – *um com a dança*. Há sempre mais uma aparição, um aceno, um convite para ser ou não aceito. Há sempre mais um *E* para fazer dicotomias desmoronarem, para desafiar o *OU* argumentativo da racionalidade, nos oferecendo novas formas de saber, de pensar. Por isso, a ideia de que o teatro representa a vida (a metáfora *theatrum vitae humanae*) serve somente para sustentar uma visão de mundo, nesse caso, um modelo platônico ou cristão. O teatro não imita a vida, ele é também a vida. Ele produz e é produzido pela vida, assim como o sonho de Alice virou performance, e sua performance produziu algo em sua irmã, e sua história segue sendo performada enquanto alguém, assim como sua irmã, prolongar e reinventar seu gesto inicial.

Ao longo da nossa pesquisa, empreendemos aproximações lógicas (acontecimento-sentido), semióticas (regimes de signos) e ontológicas (corpo sem órgãos e virtual/atual) em torno desse fenômeno, ao mesmo tempo cotidiano e extraordinário, que chamamos aqui de performance cênica. Partimos da hipótese de que a performance cênica é um acontecimento, o que significa dizer, em primeiro lugar, que ela não é somente uma forma de expressão ou representação da vida, mas *parte da vida*: um acontecimento como outros, que, de fato, constituem isso que chamamos de “realidade”. Para tratar de suas particularidades, tomamos a *Estética*

do *Performativo* de Erika Fischer-Lichte como ponto de frequente retorno, tendo em vista as inúmeras e precisas formulações desenvolvidas ou colhidas pela pesquisadora, advindas da teoria da arte, semiótica, filosofia, sociologia, biologia, história etc. Com este referencial, nos deixamos ser levados para dentro do mundo filosófico de Gilles Deleuze, estabelecendo um diálogo entre conceitos que constituem, a partir do acontecimento, de um lado, uma ontologia e, do outro, uma estética. E assim, nosso trabalho flui em espiral, reformulando nossa hipótese a cada nova perspectiva.

Para começar, examinamos como, de fato, o conceito de acontecimento se constitui como um emissário da imanência dentro do pensamento, ao colher o contorno fino, incorpóreo, do que se efetua na dimensão corporal. A lógica do sentido *deleuziana* é capaz de receber o acontecimento que redefine as representações do mundo porque acolhe na linguagem não somente o estado das coisas, mas o *devenir* delas: não somente substantivos, mas verbos, não somente qualidades, mas atributos, efeitos incorporais. E mais, essa lógica funciona em uma estrutura paradoxal, ou seja, há sempre, entre o que eu designo e o seu sentido, uma falta a ser preenchida, trazendo a heterogeneidade para o pensamento. Assim como no mundo, não há formas prontas, tudo é multiplicidade, reunindo-se aqui e ali, formando singularidades, simulacros desvinculados de modelos definidos pelo bom senso. A questão, então, da mesma forma que na imanência, passa a ser de relevância: de um lado, na instância corporal, em torno de quais singularidades os seres se reúnem; e, de outro, no pensamento, qual é a potência problemática disso ou daquilo para produzir mais perguntas, mais soluções locais. Com esse primeiro entendimento da relação do acontecimento com a produção de seu sentido, fomos observar de que forma uma enunciação, um ato de fala, poderia constituir ou alterar a realidade. Encontramos sua formulação no ato de fala performativo de J. L. Austin, que nos descreve quando um proferimento não é apenas a constatação de algo que passou, mas ato de produção de alguma coisa que *passa a ser real*. Há aí, no entanto, condições para que esse ato de fala se efetive: *o que é dito, como é dito* e, principalmente, *quais condições institucionais* chancelam o que é dito.

Nossa pergunta então passou a ser a seguinte: como essas condições podem estar presentes na performance cênica para que ela de alguma forma também funcione como um marco de mudança? O que ela pode mudar? E aqui, foram necessários alguns ajustes. O primeiro é a compreensão, colhida por Fischer-Lichte

na sociologia a partir dos anos 80, de que as *performances também são enunciações*: no que se inclui e exclui, em como seus elementos são dispostos, nas ações que se realizam, algo está sempre sendo enunciado (afirmado) em uma performance. Outro ajuste veio das reflexões de Erving Goffman, que mostram como nossa experiência cotidiana é organizada institucionalmente com base em "enquadramentos" (*frames*): construções da realidade que se articulam entre si. Já Judith Butler aprofundou a ideia, demonstrando como também a *identidade* (inclusive identidade de gênero) não é uma forma pré-determinada biológica ou ontologicamente, mas, sim, o resultado de atos constitutivos realizados pelos indivíduos ao longo do tempo no âmbito da cultura. Essas perspectivas nos ajudaram a perceber como a "realidade" é uma construção, e *performar* é sempre atuar sobre algo que está em curso, em uma instância corporal e incorporal, passível, como vimos, de ter seus sentidos revistos ou reinventados.

Mas foi necessário entender o que queríamos dizer quando falávamos em *instância corporal*. Para Deleuze e Guattari, as efetuações corporais, antes de serem corpos individualizados, são diferenças de intensidade, diferenças de energia que, porque são diferentes, fluem em todas as direções. Os corpos são, portanto, conjuntos de válvulas que operam retenções em um sistema "corte-fluxo" de vida. Somos máquinas, máquinas desejantes! E isso não é uma metáfora. Em torno de singularidades que se formam, o desejo reúne os seres, e produz também o improdutivo, o *corpo sem órgãos*. E é da tensão entre o fluxo produtivo e o improdutivo (o chamado "recalcamento originário") que advém identidades e sociedades como forma dinâmica de individualização. A multiplicidade, portanto, rege a efetuação corporal, atravessando suas instâncias mais cruas (os corpos) até aquelas das interações mais complexas (os *socius*). Essa perspectiva iluminou profundamente, para nós, conceitos de base da *estética performativa*, como a interação entre atores e espectadores, a vasta corporalidade cênica (que envolve corpo, presença e relações de espaço, som e tempo) e a *espiral de retroalimentação autopoietica*, que é o ato contínuo de produção e afetação mútua entre os participantes da performance cênica. Vista como fluxo desejante, a dimensão material da performance se configurou como a multiplicidade onde pontos singulares *assinalam* corpos, estados de coisas e de ânimo, pessoas morais e psicológicas, constituindo o que Deleuze diz ser próprio da arte, que são "*compostos de sensação*".

Nesse ponto, estávamos em plena espiral do jogo cênico e intensificamos nossa análise de processos de passagem entre as dimensões corporal e incorporal apresentando mais duas perspectivas, cada vez mais sutis, além daquela do complexo *acontecimento-sentido*. A primeira foi o estudo do esquema geral dos regimes de signos, definidos por Deleuze e Guattari, que nos conduziu à visão do que eles chamam de *máquina abstrata*: o “conteúdo” (que é a matéria formalizada) e a “expressão” (que é a linguagem formalizada) são coisas distintas, mas se relacionam entre si como a trama de um tecido, estabelecendo um vínculo recíproco em que um age sobre o outro de forma diagramática, ou seja, traços de expressão afetam traços de conteúdo, e vice-versa, ainda antes de chegarem a constituir signos. Já a segunda perspectiva é a do método de dramatização, que seria, para Deleuze, o caminho “mais curto” da interação entre o corporal e o incorporal, porque parte do entendimento de que, de um ponto de vista imanente, a essência de tudo necessariamente contém em si também o não-essencial, relativo à sua existência *caso a caso*. Essa constatação nos oferece uma visão clara da multiplicidade a partir da diferença mais pura e essencial, ou seja: tudo é sempre dinamismos, diferenças de intensidade próprias do campo de individuação em que as coisas e as ideias se produzem. A forma atual é sempre uma passagem, a parte mais adensada de uma nuvem de partículas virtuais que a envolve; e, na outra direção, a virtualidade captura fragmentos, imagens deixadas para trás na atualidade, e se renova.

Complexo acontecimento-sentido, corpo sem órgãos, máquina abstrata, método de dramatização. Nesses conjuntos conceituais, encontramos instrumentos para analisar a multiplicidade imanente da performance cênica, defendendo seu lugar como fenômeno relevante na construção de um real por vir, um acontecimento em si, e não somente uma bela comunicação de outros acontecimentos. Neste diálogo entre estética e ontologia, vimos conceitos se iluminarem, ganharem contornos distintos, revelarem texturas e cores, encontrarem conexões que não tínhamos ainda localizado. E, ao fim, nos deparamos com a potência singular da arte e, mais especialmente, do teatro: essa de realizar, ao vivo e a cores, a *contra-efetuação* do sentido, ou seja, o gesto derradeiro que captura e liberta o artista porque é expressão da essência última e impessoal, da diferença absoluta. Deleuze (2015, p.306) enuncia: “que Eu seja um outro, que algo de outro pense em nós numa agressão que é a do pensamento, numa multiplicação que é a dos corpos, numa violência que é a da linguagem, é esta a alegre mensagem”.

O sonho de Alice, o País das Maravilhas, alguém de fato o sonhou? Quem sonhou? O que realmente sonhou? Nada disso importa. Porque ele só existe se é recriado hoje, se é sonhado em outro sonho, se é contado em outro conto. *Performar* é, de fato, isso: trazer algo à luz, mas sempre algo novo porque se *diferença*, faz-se atual, liberando novas virtualidades. Devir em outro é a única existência que há. Experimentar isso é experimentar a liberdade. Assim, Deleuze nos disse e redisse.

REFERÊNCIAS

ALLIEZ, É. **Deleuze filosofia virtual**. Tradução: Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUSLANDER, P. **Liveness: performance in a mediatized culture**. Londres: Routledge, 1999.

_____. A performatividade na documentação de performances. Tradução: Isabela de Oliveira Barbosa. Revisão: Luciano Vinhosa. In: **Revista Poiesis**, Rio de Janeiro, Universidade Universidade Federal Fluminense, v. 20, n. 33, p. 337-352, 2019. Disponível em: <[https:// http://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/29014](https://http://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/29014)> Acesso em: 11 jul. 2019.

AUSTIN, J. **Quando dizer é fazer**. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: Gabriel Valadão Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2018.

_____. **A origem do drama barroco alemão**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BOHME, G. Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics. In: **Thesis Eleven**, SAGE Publishing, v. 36, n. 4, p. 113-126, 1993. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/toc/thea/36/1>> Acesso em: 22 jul. 2019.

BONFITTO, M. Entrevista com Erika Fischer-Lichte. **Conceição | Concept**, Campinas, v. 2, n. 1, p. 131-141, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/issue/view/1301>> Acesso em: 10 nov. 2019.

_____. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BREHIER, E. **La theorie des incorporels dans l'ancien stoicisme**. Paris: Vrin, 1928.

BUTLER, J. Performative acts and gender constitution: an essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: **Theatre Journal**, The Johns Hopkins University Press, v. 40, n. 4, p. 519-531, 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3207893>> Acesso em: 4 abr. 2019.

CARROLL, L. Aventuras de Alice no país das maravilhas *in* **Alice: edição comemorativa – 150 anos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

COHEN, R. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COLLETTE, J.P. **Historias de las matematicas II**. 4. ed. Cidade do México: Siglo Vuintiuno Ediciones, 2000.

CONRADO, A. (Org, trad e apres.) **O teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

CRAIA, E. Entre sintomas e textos literários: a Psicanálise e a escolha dos nomes literários. **Natureza Humana**, São Paulo, v. 21, n. 3, p. 102-120, 2019. Disponível em: < <http://revistas.dwwwe.com.br/index.php/NH/article/view/419>> Acesso em: 10 jul. 2020.

CRAIG, E. **El arte del teatro**. Cidade do México: Gaceta Unam, 1987.

CSORDAS, T. **Embodiment and experience**: the existential ground of culture and self. Cambridge: University Press, 1994.

_____. **Corpo/significado/cura**. Tradução: José Secundido da Fonseca e Ethon Secundino da Fonseca. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

DELEUZE, G. **A ilha deserta e outros textos**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

_____. **Bergsonismo**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. 1. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. **Foucault**. Tradução: Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fontes. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução: Ruth Joffily e Edmundo Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Proust e os signos**. Tradução: Antonio Piquet e Roberto Machado. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. Un manifiesto menos. In: _____; BENE, C. **Superposiciones**. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2003b.

_____; GUATTARI, F. **Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1.** Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____; _____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1.** Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____; _____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2.** Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b.

_____; _____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3.** Tradução: Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____; _____. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010b.

_____; PARNET, C. **Diálogos** Tradução: Eloisa Araújo Ribairo. São Paulo: Escuta, 1998.

DURKHEIM, E. **Da divisão social do trabalho.** Tradução: Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIAS, N. **O processo civilizador: uma história dos costumes.** Vol. 1. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FISCHER-LICHTE, E. A cultura como performance: desenvolver um conceito. In: **Revista Sinais de Cena**, Lisboa, Universidade de Lisboa, n. 4, p. 73-80, 2005. Disponível em: < <https://revistas.rcaap.pt/sdc/issue/view/757> > Acesso em: 30 mai. 2019.

_____. **Estética de lo performativo.** Madrid: Abada Editores, 2011.

_____. Realidade e Ficção no Teatro Contemporâneo. In: **Revista Sala Preta**, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-42, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073/71517>> Acesso em: 26 out. 2017.

_____. **The transformative power of performance: a new aesthetics.** New York: Routledge, 2008.

FERREIRA, A. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa.** 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FRIED, M. Art and Objecthood. In: BATTOCK, G (ed.). **Minimal Art.** New York, 1969.

FUCHS, G. **Die Revolution des theaters:** ergebnisse aus dem Münchener künstler-theater. München-Leipzig: Georg Müller, 1909. Disponível em: <<https://archive.org/details/dierevolutiondes00fuchuoft/page/n6>> Acesso em: 9 jul. 2019.

GASPAR NETO, Francisco de Assis. O gesto entre dois mundos: a noção de Gestus no teatro de Bertholt Brecht e no cinema dos corpos de Gilles Deleuze. In: **Revista Científica/FAP**, v.4, n. 1, jun. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/159>> Acesso em: 21 Out. 2019.

GOFFMAN, E. **Frame analysis: an essay on the organization of experience**. Boston: Northeast University Press, 1986.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução: Aldomar Conrado. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

HERLOSSOHN, K. et all. **Allgemeine Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnerkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde**. Leipzig: Altenburg, 1846. Disponível em: <<https://play.google.com/store/books/details?id=MLhKAAAACAAJ&rdid=book-MLhKAAAACAAJ&rdot=1>> Acesso em: 26 mai. 2019.

KLEIN, M. **Amor, culpa y reparación y otros trabajos (1921-1945)**. Cidade do México: Editorial Paidós Mexicana, 2008.

MACHADO, R. **A Geografia do pensamento filosófico**. 2014. Disponível em: <<http://deleuze.tausendplateaus.de/wp-content/uploads/2014/10/>> Acesso em: 28 out. 2017.

MARCUSE, H. **Cultura e sociedade**. v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

MATURANA, H; VARELA, F. **El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano**. Buenos Aires: Lumen, 2003.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4 ed. São Paulo: Perpectiva, 2003.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**, ou helenismo e pessimismo. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, B. O teatro de Georg Fuchs. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 18, 2018, Rio de Janeiro. **História & Parcerias**. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/site/anaiscomplementares>> Acesso em: 9 jul. 2019.

PEIRCE, C. **The essential Peirce: selected philosophical writings**. Indiana University Press: Bloomington, 1998.

PELLEGRINI, T. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, n. 14, p. 11-36, 2009. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/212>> Acesso em: 25 mai. 2020

PHELAN, P. **Unmarked – the politics of performance**. Londres e New York: Routledge, 1993.

PROUST, M. **No caminho de Swamm; À sombra das moças em flor**. Tradução: Fernando Py. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

RODRIGUES, L; NEVES, F. **Niklas Luhmann: a sociedade como sistema**. Porto Alegre: Edipucrs, 2012.

SAUVAGNARGUES, A. **Deleuze and Art**. Tradução: Samantha Bankston. Bloomsbury Publishing: Londres, 2013.

SMITH, R. **Lectures on de religion of the semites**. London: Adam and Charles Black, 1901. Disponível em: <<http://www.etana.org/sites/default/files/coretexts/14467.pdf>> Acesso em: 27 jun. 2019.

SÓFOCLES. **Édipo rei**. Tradução: J. B Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

TURNER, V. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Tradução: Nanci Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VIEIRA DA SILVA, C. Intensidade e individuação: Deleuze e os dois sentidos de estética. **Revista de Filosofia Aurora**, [S.l.], v. 29, n. 46, p. 17-34, abr. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/view/5624>> Acesso em: 30 out. 2019.

ZOURABICHVILI, F. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2004.