

## TRANSCRIÇÃO PALESTRA JOSÉ GIL<sup>1</sup>

**José Gil:** muito obrigado, obrigado pelas suas palavras. Eu queria, em primeiro lugar, agradecer à Universidade de Évora, ao centro de investigação CHAIA, à professora (Cristina du Mart) e ao professor Tiago Porteiro, o fato de eu estar aqui e o presente de eu estar aqui. Dito isso, eu vou apresentar um texto que me foi sugerido pelo professor Tiago para sintetizar e *desenvolver* os diversos níveis do que eu escrevi num livro que se chama Imagem-Nua e as Pequenas Percepções. Eu espero que não haja desilusão porque eu vou falar muito pouco desses níveis, vou dá-lo como adquirido. E por que é que vou falar muito pouco? Primeiro porque é impossível, eu não gosto de repetir. Em segundo lugar, que é a razão principal, alguns dos conceitos que apresento se modificaram ou evoluíram, não sei até como dizer, se desenvolveram ou qualquer coisa assim. Outros conceitos apareceram: o livro já está aí há não sei quanto anos. Outros conceitos apareceram, que eu não sistematizei, quer dizer, não organizei ainda. «entre aspas» O sistema que fiz no Imagem-Nua, que pretendi finalmente fazer dando, repito, como adquirido, o que está escrito no Imagem-Nua é uma espécie de organização dos requisitos para uma estética possível no campo das ciências humanas. Enfim, ele é ambicioso. O que vou fazer hoje, precisamente, é propor variados conceitos que foram elaborados depois, já muito depois de ser escrito Imagem-nua e que me parece necessário para entender vários processos. Eu posso enumerar muitos fenômenos que comprometem o corpo no espaço e no tempo. Esse conceito, que ainda não foi publicado, já foi objeto de comunicações. Esse conceito situa-se a um nível de elaboração, digamos, enfim lusófico (sic), porque ele aparece, só para dar um contexto, por verificação de uma série de lacunas em dois autores que tratam precisamente do corpo. Um deles é uma ontologia, refiro-me ao Merleau-Ponty. E numa análise mais aguda e minuciosa de certos processos que são escritos por Deleuze, sobretudo na última grande obra de Deleuze, *Mil Platôs*. Quando ele fala precisamente de um conceito que me parece extraordinário, que eu trouxe para os estudos do corpo, que é o conceito de corpo sem órgãos, e que é o conceito do plano de imanência. O fenômeno está para além do visível, é um metafenômeno para além do vivido, portanto, está para além da fenomenologia. Situa-se para além do que é, da intensificação de um corpo necessário a todo artista. Quer dizer, quando um escritor se põem a escrever, ele entra naquilo que Deleuze chama um devir escritor, mas precisamente o que é um devir? Deleuze tem muitas páginas maravilhosas sobre o devir: devir criança, devir mulher. Todos nós temos um devir mulher para ser homem, e a mulher para ser mulher tem que ter o devir

---

<sup>1</sup> Palestra proferida no colóquio: Corporalidade(s) e investigação em Artes Cênicas: da experimentação prática à reflexão teórica realizado na Universidade de Évora - Portugal em maio de 2010. Esse evento foi uma organização conjunta entre o LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais LUME da UNICAMP e o CHAIA (Centro de História da Arte e Investigação Artística) da Universidade de Évora - Portugal.

mulher, etc. Devir rapariga, que é a própria definição de devir que ele foi buscar no Proust. Deleuze já nos diz muito sobre o devir: é uma troca de intensidades. Por exemplo, numa relação conjugal em que ao fim de muitos anos há um fechamento na relação de devir que implica uma espécie de osmose ou simbiose entre os dois indivíduos «ou indivíduo e indivíduo conforme o casal for». De tal maneira em que as forças (e forças é um dos conceitos mais difíceis de toda esta zona de conceitos) que são emitidas por um dos termos do casal são captadas pela/pelo outro termo. O outro termo emite forças e cria-se aquilo que ele chama de uma zona de indiscernibilidade, em que já não se sabe quem é quem. São fatos que, por exemplo, a psicanálise chamaria de identificação. Mas o termo identificação não é bom, porque tudo se passa a um nível que eles chamam de nível molecular, que Leibniz chama o nível das pequenas percepções. As pequenas percepções são percepções MINÚSCULAS, ÍNFIMAS. Mas há uma ambiguidade no termo *pequenas percepções* no texto do Leibniz. Porque as pequenas apreciações são apreciações que são insensíveis: «além de ser invisíveis», são insensíveis. Quer dizer, estão para lá do sensível, são inconscientes. Mas, então, como é que elas podem ser captadas? Como é que nós temos conhecimento delas? Convido-os a ler a introdução de *Novos Ensaio Sobre o Entendimento Humano*, não só a introdução, mas o interior para ver se Leibniz consegue resolver essa questão. Por isso eu chamava este campo um campo metafenomenológico. Quer dizer que já não se trata de fenômeno visível. Fenômeno é o que é dado à sensorialidade presente, numa presença. E isso aqui é uma impresença para lá do fenômeno, por isso temos grande dificuldade. São fenômenos que se encontram na relação de duas pessoas no DEVIR. Então, essa zona de indiscernibilidade é uma zona que se encontra em todos os devires, e nós temos múltiplos devires. Na literatura, basta ler um Kafka para termos devires de toda ordem. Temos o devir de barata na *Metamorfose*, mas temos o devir do macaco, o devir chacal, o devir canibal, o devir cão, etc. Peguemos uma criança. A criança está em constante devir, o jogo da criança é de devir. Um dos indutores do devir da criança é o JOGO, como no ator é a fala. ((muda o tom de voz)) Se eu começo a falar assim e tal tal ((volta ao tom normal)) entro num personagem que já não sou eu não é? Entro num jogo de devir, eu de venho, por exemplo, ((muda o tom de voz)) eu de venho meu pai ((risos)) ((volta ao tom normal)). Assim, as crianças estão constantemente nesse devir, e este devir, é isso que eu queria dizer, é molecular. Passa-se a um nível de pequenas apreciações, não sensíveis, não é o DEVIR da pessoa inteira, aquilo que a fenomenologia chama de corpo próprio da pessoa, com suas formas, contornos, que se transforma numa outra forma, numa barata inteira, como aparece na *Metamorfose* do Kafka. Mas é o devir MOLECULAR, o devir ao nível das pequenas apreciações, que é sempre parcial, é sempre uma LINHA DE DEVIR. Eu estou sempre a emitir linhas de devir, porque eu estou sempre habitado por outros. Uma linha de devir é uma emissão de partículas virtuais, «nos termos de Deleuze». Virtual, aqui, quer dizer que são emissões tão breves, tão breves que são mais breves do que o mais curto do espaço de tempo de que eu possa ter consciência. E a definição de inconsciência do molecular no caso do ator? Ou do *performer*? Há, no centro

do que ele faz, um devir, e por que a emissão de devir me parece central? Em primeiro lugar, porque ela me parece não estar socialmente esclarecida. Não que o que eu traga esclareça o conceito, de maneira nenhuma, mas talvez traga um grão de inteligibilidade a mais. Eu decidi analisar precisamente o conceito de devir trazendo outros conceitos. Começamos por sondar uma expressão trivial, presumo, por processo de devir do ator: entrar na pele da personagem. O que significa entrar na pele de alguém? Fernando Pessoa, que passou a vida a devir várias vezes, explicita essa expressão no *Livro de Desassossego* (e o *Livro do Desassossego* é uma descrição permanente de devires). Como se entrou na PELE ou na ALMA «cito Pessoa» de alguém? Como se ENTRA? Uma condição prévia é necessária que o meu EU «emprego aqui sem explicitar a noção de eu» seja não rígido e imutável, mas que tenha um certo estado de plasticidade, de indeterminação mesmo, de indefinição, que o torna propício a transformações. Vou fazer a análise de um segmento daquilo que se chamava, e que se chama ainda, de o processo primitivo. Nesse processo primitivo, há um ponto, uma fase, digamos, fundamental, que é uma fase de caos. É preciso entrar no caos por muitas razões. É preciso entrar no caos porque para se criar o novo, tem que se desestruturar e fazer desmoronar padrões conhecidos. Com imensos problemas, porque há possibilidade de partir do zero ou não? Nunca se parte do zero, mas pode-se partir do caos, e o caos não é o zero. O caos é outra coisa. Como é que se sai do caos? Mil perguntas, mil questões. É o estado, e este estado de indeterminação é o estado caótico, é o estado quase permanente de Bernardo Soares, que eu cito: “de tal modo antepenho o sonho à vida que consigo, no trato verbal «outro não tenho», continuar sonhando e persistir, através das opiniões alheias e dos sentimentos dos outros, permanecer na linha fluida da minha individualidade amorfa”. E assim encerra, rompendo com a gramática portuguesa e criando uma gramática absolutamente esplendorosa. Ele entra, continua na linha fluida, continua nessa linha fluida da vida com uma individualidade amorfa. Podem imaginar o que isso significa, ter uma individualidade amorfa para poder adquirir a forma de qualquer outra individualidade? cremos que o ator se prepara para entrar na personagem, na pele de uma personagem, tendo que desfazer as rigidezes e os ângulos fixos da sua personalidade, «termos de Fernando Pessoa», para obter a plasticidade a qualquer jogo de palco. De certo modo, como estão a ver, eu restrinjo a análise a um caso preciso que é o caso de ENTRAR NA PELE da personagem. E hoje a *performance* é muito mais complexa, com objetos, espaços, interatividade, etc. Faço economia para a análise de tudo isso. De certo modo, esse estado amorfo dissolve também o eu que o habita, fazendo flutuar em uma espécie de caos, mas de caos controlado, pois como escreve Bernardo Soares, o eu divide-se, mas o trato verbal, para os outros, continua. Quer dizer, uma função mínima da consciência da realidade permanece. Essa função mínima pontual vai revelar-se, no entanto, decisiva. Será ela que manterá uma direção, uma orientação no processo do devir, sendo que esse se dissolveria num puro caos informe. O que me faz lembrar imediatamente daquela frase conhecida de Steve Paxton: «o que é vivo e está vivo continua a fazer coreografias», e que diz que o estado de consciência necessário para o bailarino é um estado de consciência

inconsciente, o MÁXIMO de consciência inconsciente. Quer dizer: não pode haver consciência para não haver consciência de si, o que condicionaria imediatamente, ou pelos olhares dos outros, ou pelo olhar sobre si próprio, a espontaneidade dos movimentos. Mas não pode haver o puro movimento sem NEXO, não é? Este nexos é uma espécie de controle. Controle que o bailarino tem que ter e, portanto é um estado. Isso tem a ver com a tal individualidade amorfa. Portanto, é função mínima da consciência da realidade, que permanece nessa função ((incompreensível)) pontual. Ela vai revelar-se decisiva. Será ela que manterá uma ação?. Como eu disse, no ator opera-se uma cisão menos visível do que noutros casos do devir. Do devir outros. Ao falar e agir as palavras e gestos da personagem, a consciência de que está a representar acompanha como uma sombra ou eco toda a ação da representação não como uma consciência de si clara e bem destacada, mas como que incrustada na própria máscara adotada. Retornaremos mais adiante esse ponto: como se processa a IDENTIFICAÇÃO, entre aspas, do ator com a personagem? Se empregamos o termo identificação é para melhor marcar as razões da sua recusa. Não é um bom termo, se bem que seu uso generalizado já dispensa justificção. Como eu disse, há um bocado não se trata de se identificar formas. CO-FORMAS não é? Não é o devir barata. Não é adquirir a forma de uma barata. O devir mulher não é adquirir a forma de uma mulher. Por que? Porque não estamos na escala molar, na escala macroscópica. Estamos numa escala, como eu disse, de LINHA DE MISSÃO. É: microscópica. DE QUÊ? DE INTENSIDADES. DE MODULAÇÕES. De forças. É, sobretudo, numa estética de forças que se transformam. Como é que se engendram formas a partir de forças, como acontece? É “identificação”, é uma amnésia de formas, é por imitação, alusão ou analogia que o ator se identifica. A todas essas perguntas, a explicitação da identificação não dá resposta mesmo quando encontrada, por exemplo, em teorias altamente elaboradas como a psicanálise. Por isso, perguntemos, então, como é que o ator advém a personagem? Procuramos um pequeno fragmento do *Livro do Desassossego* outra vez: “fui mosca”. Peço, já agora, para verem mais uma vez a gramática. “Fui mosca quando me comparei à mosca. Senti-me mosca quando supus que me senti, e senti-me uma alma à mosca, dormi-me mosca, senti-me fechado mosca, e o horror maior é que, no mesmo tempo, me senti eu, sem querer, ergui os olhos para a direção do teto. Não baixasse sobre mim uma régua suprema a esmagar-me como eu poderia esmagar aquela mosca?”. O texto descreve as diferentes fases do devir mosca. Primeiro, o indivíduo Bernardo Soares compara-se a mosca. Em segundo lugar, sentiu-se mosca e encarnou as pulsações como se possui o corpo da mosca. Em terceiro lugar, ao mesmo tempo em que se sentiu mosca, se sentindo como uma mosca, sentiu-se também o próprio com horror. E a cisão conserva uma consciência residual de si com o acréscimo da imaginação de seu próprio corpo de homem a partir de uma régua sobre a mosca. Trata-se, aqui, de um devir animal que se desencadeia a partir da apreciação da mosca, mas não é a identificação com as formas da mosca que se revela essencial. “Fui mosca”, «eu cito», “quando me comparei à mosca”. Bernardo Soares está em seu escritório a olhar para uma mosca varejeira. A comparação com a mosca implica num processo

complexo de diferenciação, espelhamento. Para que pudesse sentir uma alma de mosca, foi necessário transformar a sua própria alma, incliná-la. «Esse sou eu», no sentido de inclinação da alma, no sentido de se tornar uma alma à mosca, ou de mosca. É esse o significado da alma à mosca. Ora, como foi isso possível? Através das pequenas apreciações diferenciais que a apreciação da mosca engendra entre o CORPO da mosca e o CORPO do Bernardo Soares. Como compreender que possam ocorrer apreciações diferentes, pequenas apreciações diferenciais entre dois corpos tão distintos? Para compreendermos, temos que recorrer à noção de virtual e à de corpo espelho. «Expliquemos»: toda gente percebe imediatamente que o homem pode se identificar ((faz sinal de aspas com as mãos)) com uma mosca. Um ator no palco abre os braços de uma certa maneira, faz vibrá-los à maneira da mosca, emite um zumbido e o espectador vê uma mosca prestes a levantar vôo. Bom, ele não teve que imitar as formas da mosca, bastou induzir a partir de uma certa força, e a modulação da força OPERA UMA OSMOSE com a força da mosca. Nós sabemos quando vemos uma mosca, nós sabemos por espelhamento. Nós entramos na modulação da energia da mosca. É certo que esse devir mosca faça (pelo ar) imitação de formas, mas foi apenas para desencadear forças e intensidades que se manifestam na vibração dos braços e no zumbido. Ora, virtualmente o nosso corpo tem a capacidade de devir todos os corpos vivos e inanimados do mundo. É mesmo o único corpo capaz de fazê-lo. Fernando Pessoa, quando se compara à mosca, se refere ao corpo da mosca como seu próprio CORPO, que contém infinitos possíveis devires animais, como o devir mosca, e não ao seu CORPO PRÓPRIO atual. Ele não compara com o seu. É o NOSSO corpo que contém VIRTUALMENTE a possibilidade de SER, de DEVIR, um elefante. Simone Forti, coreógrafa americana, precisamente dos anos sessenta, setenta, foi a primeira coreógrafa a fazer coreografias a partir de movimentos de animais. Por exemplo, o movimento do elefante. Dos movimentos do elefante, ela obtinha movimentos. Precisamente, há uma VIRTUALIDADE do corpo humano que permite um devir elefante. Ou um devir gazela, ou um devir qualquer que seja. Assim, podemos compreender como se podem PENSAR DIFERENCIAIS com unidades mínimas entre braços e asas, entre duas massas corporais que voam. É a distância microscópica entre os braços e o corpo atual e as asas virtuais que o corpo virtual desdobra que permite a comparação ((faz sinal de aspas com as mãos)) entre o Bernardo Soares humano e a mosca varejeira. E essa distância ou diferença multiplica-se em séries em que o agente indutor é uma força. A força de construir o corpo intensivo virtual que ela própria atravessará. Com efeito, todo devir animal, como todo devir do ator implica a transformação do corpo atual e a criação de um corpo virtual intensivo que se SOBREPÕE. E esse sobrepor é uma metáfora que ao mesmo tempo é literal. Como se diz vulgarmente, o ator ENTRA num ESTADO particular da consciência, «já vimos», como se todo o seu corpo a sua pele sofressem uma mutação, e a própria consciência COLASSE ao corpo inteiro. Qualquer coisa como um estado de PRÉ-transe caracteriza a individualidade amorfa, que aparece, não é por acaso que, nos rituais terapêuticos das sociedades exóticas, como se diz hoje, ditas primitivas. Há um estado de transe, e QUANDO SE ENTRA NESSE

ESTADO de transe, ou de PRÉ-transe, DANÇA-SE por exemplo. Ou seja, devém-se uma figura animal. DANÇA-SE um leão, etc. Qualquer coisa como um estado de pré-transe caracteriza a individualidade amorfa, que parece a relação suposta pelo texto de Pessoa. É o processo de apreciação sujeito-objeto. Se para devir uma apreciação são necessárias múltiplas transformações do corpo e da consciência do sujeito ((faz sinal de aspas com as mãos)), devemos também considerar os seus efeitos num objeto: a apreciação normal da mosca muda, a intensificação do corpo do Bernardo Soares não transforma somente a natureza do sujeito, mas de seu objeto. É por exemplo TÃO impressionante que nós todos conhecemos aqueles casais «eu digo bem» casais de homens e mulheres isolados que têm um cão, uma cadela e que vivem numa relação de conjugalidade (sic) com o animal, com o cão, de, sei lá, dez anos (quantos de nós todos vimos tal coisa assim) e, ao fim de dez anos, nós vimos que qualquer coisa no andar, ou no rosto da pessoa, tornou-se canino. É evidente, se bem que seja um fenômeno pouco estudado, que toda apreciação implica uma razão de espelhamento de forças. ESPELHAMENTO DE FORÇAS, não um espelhamento de FORMAS. O espelhamento de formas, o mimetismo, foi largamente explorado. Lembremos apenas da psicanálise ou os trabalhos de Merleau-Ponty. Todas as notas de trabalho de Merleau-Ponty n' *O Visível ao Invisível*, e o próprio *O Visível o Invisível*. Mas há um outro fenômeno que também acompanha e subjaz ao espelhamento de formas: o espelhamento de forças. Spinoza referiu-se a eles chamando-os de imitação afetiva. Claramente falando nesta intuição tão simples, mas tão simultânea. @ O espelhamento de forças tem por origem uma propriedade do corpo: a de emitir forças, partículas intensivas que um outro corpo recebe e acolhe de qualquer corpo, pois recebe e incorpora, pelo menos parcialmente, suas forças envolvidas por um outro corpo. As forças que um corpo emite são espelhadas pelo outro corpo. Assim, as lágrimas provocam lágrimas, a força da agonia ou da compaixão são contagiantes, a violência suscita uma reação recíproca e diferente, etc. Muito facilmente se vê o fenômeno, não Estão numa mesa de café a falar comigo, por exemplo, façam essa experiência, com um homem que não esteja aqui. Façam assim um gesto ((toca na orelha direita com o dedo polegar da mão direita)) e intensifique o gesto. Acompanha a intensificação da conversa e da relação, não é? Passados muitos poucos minutos, o interlocutor, vosso amigo ou amiga, fará um gesto parecido ((toca na orelha direita com o dedo polegar da mão direita)). Estará a fazer um gesto parecido. É a imitação afetiva de que fala Spinoza. Fundamentalmente, é uma ANALOGIA, uma ALUSÃO a uma mesma forma a partir de uma força, por que se não houver intensificação vocês podem fazer assim, assim, assim ((toca sucessivamente na orelha direita com o dedo polegar)) que o outro não faz. Fundamentalmente, quer dizer enquanto substrato nu dessa ritmiação (sic) em espelho de forças determinadas, a emissão de intensidades projeta VIDA no outro corpo. Não se trata de forças inertes e puramente físicas, mas de forças de vida. É por isso que o corpo espelho de forças é um conceito, possui a propriedade de espelhar e de fazer o outro corpo espelhar. Porque dá, antes de mais nada, uma vida ao outro corpo ou ao objeto inanimado. Este é o núcleo do espelhamento de forças. Ele

sustente as forças particulares que são reenviadas em espelho pelo corpo, é este o fenômeno que a antropologia clássica chamava animismo, e que nós encontramos em todo artista. TODO artista. Kandinsky dizendo que, precisamente, as árvores ganhavam da vida quando ele olhava pra elas. Há uma doação da vida no espelhamento que é uma primeira matriz. Esta propriedade central do corpo é tão importante que justifica o que falaremos de corpo espelho de forças. **No que diz respeito ao devir, este não existe sem espelhamento de forças. Mas o devir é um espelhamento de forças se entre o individuo que advêm e o animal ou o objeto que ele advêm nasce uma zona de indiscernabilidade.** É porque as forças emitidas e as que se refletem se confundem, não porque as imagens de um e outro dificilmente se distinguem. O espelhamento de forças não constitui uma reflexão do tipo imagem no espelho. A força refletida ao entrar no espelho, no corpo espelho, mistura-se necessariamente com outras forças corporais, mudando de ritmo e de intensidade. A violência que sai de um corpo que foi objeto de violência não é uma cópia ou uma imagem dessa última, mas o produto de um metabolismo que sofreu no corpo que ela se deu. Mudam-se até as determinações, como a intensidade e a modulação da energia, mas sobretudo o laço de pertença. Já não há uma força do mesmo individuo que ressurgem espelhada por outro corpo, que aparece como uma força que EMANA de um outro e lhe pertence. O espelhamento de forças cria a singularidade da força refletida porque a primeira projeção é incorporada no outro corpo ou objeto dando-lhe vida quer dizer uma vida autônoma e singular. Se a criança, o pintor ou o poeta são capazes de dar vida a uma chavena ou a um (é um exemplo do Livro do Desassossego) brinquedo, ou a um verso (também do Livro do Desassossego) é porque para haver refração, ou espelhamento, o fluxo de forças tem que ser cortado para que o objeto, agora animado, apareça como singular (individuado) e próprio. O que Bernardo Soares vê na mosca é um inseto autonomizado que SENTE como uma mosca. Sentiu-se fechado mosca, sentiu que o seu corpo e o seu ser inteiro estavam contidos na massa daquele corpo mosca, que se bastava a si próprio. O seu sentir, a sua alma ((faz sinal de aspas com as mãos)) transportaram-se pelo corpo da mosca e transformaram-se numa alma e num sentir de um ser singular. É o que acontece, por exemplo, em múltiplos contos de Kafka. Em *Comunicação a uma Academia*, que é feita por um macaco. Há um macaco que fala como um homem, e é estranhíssimo, e é a linguagem, o indutor do devir. É o devir MACACO, ou o devir HOMEM do macaco. O seu sentir, a sua alma, transformam-se na simbolização da vida própria do animal ou objeto. Constitui-se um requisito essencial para criação de uma zona de indiscernibilidade do devir, e minha própria singularidade mistura-se com a da mosca, ou de um objeto, ou de uma árvore, porque esta emite forças a partir de uma singularidade diferente. Se o espelhamento reflete forças que eu reconhecesse como minhas, não haveria diferença e, portanto, indiscernibilidade. O CORTE dos fluxos que conferem a autonomia ao objeto também permite ganhar uma EXTERIORIDADE absoluta palavras de Fernando Pessoa, e a ilusão de exterioridade absoluta na heteronímia, no devir outro de Fernando Pessoa, é fundamental, permanente, recorrente no Livro do Desassossego. O espelhamento de forças tem uma dupla ação: reenvia forças

em espelho e cria uma individualidade. Paradoxalmente, eu recebo o reflexo das minhas forças quando vem de outro, não percebendo a CAPTURA mimética que se operou. Aqui, há que caracterizar precisamente esse lado de captura. Antes de fazê-lo, convém continuar a análise do processo de transformação do ator. Como é que ele devêm? Como é que a relação em espelho das forças funciona, de maneira que o ator se torna uma mosca ou uma personagem dramática? Ou, mais exatamente, como se processa a apreciação das forças refletidas para que o ator entre na lógica própria da personagem? Citemos outro trecho do Livro do Desassossego. Cito “parecendo às vezes à minha análise rápida parasitar os outros na realidade, o que acontece é que os obrigo a ser parasitas da minha posterior emoção (...) hábito de viver as cascas das suas individualidades (...) decalco as suas passadas em argila do meu espírito e assim mais do que eles tomando-as para dentro da minha consciência, eu tenho dado os seus passos e andado nos seus caminhos”. Fim de citação. As forças emitidas por mim ator em estado de individualidade amorfa vão buscar ao outro não o conteúdo das suas emoções, mas a sua forma. Quer dizer, o seu ritmo, a sua vibração, a sua intensidade, etc. Essas características formais podem manifestar-se em signos ou gestos, a que Fernando Pessoa chama CASCAS das individualidades. São estas CASCAS, ou formas, da sensação que Bernardo Soares habita tornando suas. Vive «entre as aspas vive», porque que é entre aspas? Porque o viver não é senão um segmento MÍNIMO do que O ATRAVESSA. Há tudo aquilo que eu chamo uma comunicação de inconscientes, de que eu falo muito pouco no fim, que é mesmo o essencial no processo. Daqui, decorre a operação mais complexa e decisiva: o nascimento das emoções do outro em mim. Eu tenho que sentir uma alma da mosca, tenho que ter uma alma de mosca, tenho que sentir como uma mosca. Envio primeiro intensidades AMORFAS que CAPTAM as cascas formais das sensações do outro e que me são transmitidas por espelhamento. Essas forças vêm imprimir-se na ARGILA do meu espírito. O que é a argila do meu espírito? Eu diria que é o conjunto dos meus afetos e o fundo inconsciente da minha consciência. Ao saber as formas das sensações do outro, ao decalcá-las ou dar a essas formas movimento, decalco a forma das sensações do outro e adapto as minhas sensações a essa forma, de tal maneira que essas sensações vão ser sensações do outro. E aqui eu vou até descobrir o inconsciente do outro, e até o que o outro não sabe que está a pensar. Torno-me divino, não é? Primeiro, portanto, decalco na massa afetiva consciente e inconsciente do meu psiquismo, e obrigo os outros a parasitar-me. Crio, como já vimos, um ou vários outros exteriores a mim dentro de mim. Depois, empresto-lhes as minhas próprias sensações e o meu inconsciente aos seus signos e aos movimentos das suas formas de emoção. Crio, pois, em mim um outro. De fato, é uma multiplicidade: vários outros. Como outro que passa a viver as minhas emoções transformadas porque tiveram de se adaptar àquelas formas exteriores. É o parasitar que fala Fernando Pessoa. Repare-se que não se trata apenas de levar os outros a viver as minhas sensações, adaptá-las ao sentir deles, mas verdadeiramente a construir neles afetos sob a alma inteira que lhes pertence. O inconsciente tem aqui uma importância irrecusável. O texto que acabamos de citar continua assim permitam, cito: “em geral, pelo



hábito que tenho de, desdobrando-me, seguir ao mesmo tempo duas diversas operações mentais, eu, ao passo que me vou adaptando em excesso e lucidez ao sentir deles, dos outros, vou analisando em mim o desconhecido estado da alma deles fazendo a análise puramente objetiva do que eles são e pensam. (...) Assim, entre sonhos e sem largar o meu devaneio ininterrupto, vou não só vivendo-lhes a essência requintada das suas emoções, às vezes mortas, mas compreendendo e classificando as lógicas interconexas das várias forças do seu espírito que jaziam as vezes num estado simples da sua alma”. Há uma opressão fundamental aqui que volta, que recorre, que é analisada várias vezes no Livro do Desassossego, que é a ANÁLISE da sensação e que está nos princípios do sensacionismo. Continuo: “e no meio disto tudo, a sua fisionomia, o seu traje, os seus gestos não me escapam. Vivo ao mesmo tempo os seus sonhos, a alma do instinto e o corpo e atitudes deles. Numa grande dispersão unificada, ubiquito-me (sic) neles, e crio, e sou a cada momento da conversa uma multidão de seres conscientes e inconscientes, analisados e analíticos, que se reúnem em leque aberto”. Fim de citação. Estão a ver como é que se dá a análise que ele faz dessa complexidade? Na adaptação lúcida das sensações de Bernardo Soares ao sentir dos outros, o extrato afetivo consciente prolonga-se muito além num fundo inconsciente a partir de emoções as vezes mortas ((faz sinal de aspas com as mãos)); e por análise da sensações que se descascam, como escreveu em um outro fragmento, atinge-se lógicas interconexas das várias forças do espírito dos outros. Forças, quer dizer, lógicas escondidas que jaziam sub-internamente. O inconsciente é aqui claramente assimilado ao conteúdo não consciente, que exacerba uma sensação, e que pode vir à consciência graças à análise, não à psicanálise. A análise da sensação do Fernando Pessoa realizada pelo outro eu, em que o sonhador se dividiu, abre e decompõe a sensação, pondo a descoberto o desconhecido ((faz sinal de aspas com as mãos)) estado da alma que ele encobre. O espelhamento abre o sentir de Bernardo Soares e adapta aos signos e forças que vai recebendo, visando o inconsciente do instinto do corpo e dos gestos atitudes ((faz sinal de aspas com as mãos)). Como ele diz, o resultado é a criação de múltiplas personagens. O devir outro do ator é um devir outros. Uma condição essencial para que se desencadeie o processo de espelhamento e o devir do sonhador Bernardo Soares ou do ator é que se estabeleça uma comunicação de inconscientes, mais precisamente, uma comunicação inconsciente de afetos, ou apenas de formas de sensação de ritmos e vibrações. Ao emitir forças e partículas, o corpo espelho de forças anima o devir corpo, visando cria-se, assim, um plano de ligação por onde se refletem e circulam de um a outro corpo, as forças. As forças emitidas e espelhadas desencadeiam fluxos segundo lógicas ((faz sinal de aspas com as mãos)) interconexas das várias forças. É porque elas movem-se numa continuidade que retém os corpos presos um a outro. Quer dizer, o que eu pergunto aqui é fundamentalmente o que é que une um ser humano a outro ser humano? O que faz com que, como diz Spinoza, o homem seja o melhor para outro homem? Há uma força que tem precisamente raízes biológicas, a força de espelho. Portanto, eu dizia que desencadeia os fluxos segundo lógicas interconexas das várias forças, porque os dois corpos movem-se numa

continuidade que retêm os corpos presos um ao outro. No espelhamento, a força do espelho reside nessa atração que se poderia chamar narcísica. O que explicaria a força da atração do Narciso pela sua própria imagem, que é inexplicável, não é? E que remete possivelmente para (neurônios) no espelho ((risos)). Há como que um VISCO inconsciente que liga um indivíduo ao outro, em que ele se espelha molecularmente, quer dizer, microscopicamente no sentido que vai pleiteando (sic) em certas linhas de força. É esse visco do inconsciente que explica a influência do carisma e da fascinação hipnótica que um orador é capaz. Por exemplo, é ele que permite a Bernardo Soares dizer que obriga ((faz sinal de aspas com as mãos)) os outros a parasitá-lo. Por que ele obriga? Força-os a isso porque os captura os subjulga (conceito de Pessoa) e PRENDE com o visco do inconsciente. Para terminar, eu gostaria de evocar dois pontos. O primeiro diz respeito ao papel entre aspas que o ator deve encarnar para entrar na pele do personagem. O segundo refere-se à relação entre o espelhamento de forças e o espelhamento de formas. Quanto ao primeiro ponto, as nossas análises se seguiriam essencialmente sobre um exemplo particular: o devir outro a partir da apreciação. Vamos falar do caso mais comum que é, classicamente, o devir ator a partir de um texto. Aqui, o outro tem que ser compreendido, intuído, imaginado para ser composto, como se dizia, pelo ator. No exemplo do outro em carne e osso, processionado (sic), o corpo e os (segmentos) visuais indutores da especialidade em que se projetavam as forças que depois se espelham, estão já formados (eficientes). Quando se trata de um texto, há toda uma composição a fazer para construir a personagem como outro. E aqui é preciso desenvolver uma teoria da imaginação que não teria nada a ver com o imaginário nem com produtos da imaginação segundo a fenomenologia Sartreana, etc. Seria outra coisa. Já vamos ver quando falarmos de imanência. No entanto, não creio que esse processo difira muito daquele que descrevemos com a ação do corpo espelho de forças. A personagem é composta por cisão e espelhamento das forças do indivíduo ator. Teria-se um plano que se pode chamar de imaginação, mas que seria melhor classificado como de composição, em que a individualidade amorfa intensificada projeta forças não ainda determinadas, mas PRÉ-intencionais sobre unidades pontuais que se formam a volta de certas palavras ou frases atribuídas ao outro. Assim, se vão erigindo partes totais. O conceito certo de ânimo, retomado por Merleau-Ponty, tem a ver com a metonímia de um corpo e de uma psique que se constituirá como autônoma e independente, uma individualidade outra, pelos processos de espelhamento que descrevemos. A aquisição de uma vida própria, de uma singularidade e de um estilo próprios, e de um inconsciente (como único) e separado é, como diria Fernando Pessoa, todo um outro eu que resulta assim de um verdadeiro processo de individuação que é a heteronimização e fingimento na terminologia do poeta. Queria interrogar aqui, por que um eu? Por que o outro tem que ser um eu? E o que é este eu do outro que não é o eu de partida, ou é? Aqui, joga-se toda uma complexidade de um desdobramento do espelhamento de que eu não vou falar. O segundo aspecto do devir outro do ator que não evoquei, e que é fundamental, remete a um outro tipo de relação em espelho longamente descrito por Merleau-Ponty no espelhamento de forças. É claro que este texto

último é muitas vezes acompanhado e induzido pelo espelhamento da visão, quer dizer, das formas vistas por um corpo situado no espaço. Mas, não é a imagem do espelho na reflexividade da visão que se revela decisiva para a constituição do outro no devir outro do espelho. Pelo contrário, é o espelhamento das forças que arrasta consigo pedaços segmentos ou fragmentos de uma imagem total que não é nunca espelhada. Por que esses fragmentos e não outros? Por que é que as forças determinam primeiramente os signos e as formas, e não o inverso? Esta pergunta reenvia para a questão crucial da relação genética entre forças e signos formais. É impossível tratá-la aqui. Direi apenas que tratar dessa questão implica tratar de uma outra relação que eu não falo e é fundamental, e sem a qual não há entrada na pele, que é a relação, evidentemente, do ator com o espectador. Ator e público. Aqui, teríamos que falar da LINGUAGEM e do que é a linguagem. Qual a especificidade da linguagem enquanto INDUTOR do espelhamento? Em que a linguagem, nesse aspecto, difere duma comunicação pré-verbal? Direi apenas que há que ter em conta essa relação com a imanência dos movimentos geradores de formas aos movimentos das forças. No caso do ator, se as forças investem a tal ponto na expressão lingüística, é porque esta se move, quer dizer faz sentido segundo o próprio sentido da direção do movimento das forças, e o mesmo vale para a imagem na apreciação. Se tal aspecto notável, por exemplo, a forma do nariz, é arrastado pelo espelhamento de forças ou o acompanha, é porque a reflexividade (sic) da visão daquela forma entra em relação de imanência com a revisibilidade (sic) em espelho das forças. Enfim, fica por preencher uma grande lacuna, era o que eu dizia: o papel do expectador na composição da personagem pelo ator. Fazer e interferir fatores como espaço cênico, espaço sonoro, a relação consciente e inconsciente dos atores e do público, além de todos aqueles que nos referimos nessa breve análise da sua complexidade, impede-nos, aqui e agora, de qualquer tipo de exposição, mesmo sintética. Que fique, portanto, bem claro que para nós os três polos do triângulo ator-personagem-espectador são imprescindíveis para dar uma inteligibilidade mínima ao devir outro do ator.