

“FAÇO PAISAGENS COM O QUE SINTO” – SOBRE SENSAÇÕES E REENCONTROS

Melissa dos Santos Lopes (Doutoranda – IA/UNICAMP e Universidade
Nova de Lisboa – Bolsista Fapesp)¹

Resumo:

O presente texto tem como finalidade, apresentar algumas reflexões que vem sendo traçadas em minha pesquisa de doutorado, desde o ano de 2010. E, além disso, iluminar alguns questionamentos que foram extraídos de diversas conversas, realizadas com a filósofa portuguesa, Ana Godinho, que assina o posfácio “A posse dos encontros”.

(...) Estas confissões de sentir são paciências minhas. Não as interpreto, como quem usasse cartas para saber o destino. Não as ausculto, porque nas paciências as cartas não têm propriamente valia. Desenrolo-me como uma meada multicolor, ou faço comigo figuras de cordel, como as que se tecem nas mãos espetadas e se passam de umas crianças para as outras. Cuido só de que o polegar não lhe falhe o laço que lhe compete. Depois viro a mão e a imagem fica diferente. E recomeço. (PESSOA, 2011, p. 59).

O presente texto trata de algumas reflexões que estão sendo traçadas em minha pesquisa de doutorado, intitulada “Território Cênico de Encontros Íntimos – a memória e as micropercepções no processo de criação do ator”, que integra o Projeto Temático Memória(s) e Pequena(s) Percepções, sob orientação do ator-pesquisador e Prof. Dr. Renato Ferracini. Em suma, esta pesquisa se propõe a pensar sobre o modo como o ator processa a memória (cf. Bergson, 2006) e ativa micropercepções (cf. Gil, 2005) que atualizam, criam e recriam uma memória presente, em duração poética, que ao mesmo tempo gera presença e organicidade.

Para tanto, uma das hipóteses é verificar nas experiências práticas do encenador russo Constantin Stanislavski², o que adotei como denominação de

¹ A pesquisa vem sendo desenvolvida desde 2010, no Programa Artes da Cena, do Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini. E, graças a bolsa BEPE – Fapesp (estágio de pesquisa no exterior), parte dos estudos da pesquisadora foram realizados na Universidade Nova de Lisboa (Portugal), sob co-orientação do Prof. Dr. Paulo Filipe Monteiro (set. 2012 a ago. 2013).

² Esse mesmo mapeamento também está sendo realizado nas pesquisas do encenador polonês Jerzy Grotowski e nas práticas com a linguagem da máscara, principalmente no trabalho desenvolvido pelo ator e pedagogo francês, Jacques Lecoq.

um **encontro íntimo** do ator, que reverbera em suas experiências, tendo como base a problematização do conceito redimensionado de micropercepção³, à luz de alguns depoimentos de atores da cena contemporânea.

Destarte, partir de alguns desses encontros partilhados, ou como bem define Pessoa (2011), destas “confissões de sentir” não tenho como fim a interpretação de cada uma delas, mas o desdobramento de imagens que elas nos permitem repensar o trabalho do ator, em sua criação. Proponho, nesse texto curto e ainda, parafraseando o poeta desenvolver apenas algumas *paisagens* (PESSOA. 2011, p. 59), tendo como mote as partilhas **íntimas** desses artistas dentro de suas respectivas práticas.

Isto posto, recomeço..

Em “Minha Vida na Arte”, primeiro livro no qual o ator e encenador russo Constantin Stanislavski (1863-1938)⁴ narrou seu percurso, por meio do binômio vida-arte, fica evidente para o leitor, que não se trata apenas de uma descrição cronológica, entretanto de uma reflexão sobre o *modus operandi* que agenciou suas investigações teatrais⁵. Nas primeiras escolas de arte por onde passou, incomodava a preocupação constante de seus professores com o resultado, ao invés, do entendimento e compreensão dos caminhos para se chegar a ele. Os diretores indicavam precisamente as marcas espaciais no palco, mas era de responsabilidade dos atores a elaboração do aspecto interno das personagens. Ter ciência disso não era o problema. Entretanto, como realizar esse preenchimento internamente?

Surge aqui o grande desafio da prática de Stanislavski, apurar e oferecer dispositivos para esse preenchimento, na busca por uma “verdade cênica”, imune de clichês, estereótipos, ações e sensações fixas e rígidas.

É neste ponto que podemos rastrear os primeiros vestígios do conceito de memória, não do termo propriamente dito, mas uma primeira noção do que posteriormente desembocaria no estudo de técnicas que fomentassem um acervo de experiências físicas e emocionais, onde o ator pudesse se projetar inteiramente nas personagens. Refiro-me aqui, ao que Stanislavski definiu em

³ As micropercepções são como microafetações, microautoafetações, microautopercepções, que embora a complexidade do termo no campo da filosofia, no campo da atuação elas são vivenciadas, momento a momento, durante o instante da experiência. No exercício de deixar-se impregnar pelo corpo, deixar o corpo falar, ouvir o espaço, ampliar a percepção, ampliar a escuta, escutar e ouvir o outro, perceber o outro, perceber o tempo, sentir o ritmo, etc.

⁴ Constantin Stanislavski, nome abreviado de Constantin Siergueievitch Alexeiev foi um dos responsáveis pela fundação do Teatro de Arte de Moscou (TAM) e autor de uma ampla bibliografia, que ainda hoje é uma das referências mais representativas no campo das artes cênicas.

⁵ Para termos uma ideia da riqueza desse memorial, foram encontrados registros desde 1877, ano em que o autor tinha somente quatorze anos de idade. A prática de documentar as próprias sensações, que hoje chamamos de ‘diários de trabalho’ era prática habitual do artista Stanislavski.

sua primeira fase de investigações acerca do processo criativo do ator, de “Sistema de Linhas de Forças Motivais Interiores e memória emotiva”

A transcrição abaixo é de 1889, trata-se de sua primeira participação como ator, na temporada de apresentações da companhia estável de teatro amador, “Sociedade Moscovita de Arte e Literatura”⁶. O jovem com, até então, 25 anos de idade aponta:

O espetáculo de que se trata confirma, mais uma vez, o que acabo de dizer: cheguei precisamente até o obstáculo principal, até o momento mais perigoso para um jovem artista. Há uma rotina dentro de mim: isso aparece também nos espetáculos, pelo menos na uniformidade da mímica, da voz, da tonalidade que se repete em vários papéis, e outras coisas, mas isso ficou ainda mais evidente nos ensaios de ‘O dever da honra’. Há dentro de mim também um trabalho criador, pelo menos tenho sinais fracos disso. Na minha opinião, eles se manifestam pelos movimentos inesperados, despreparados, não inventados e pela mudança de tonalidade, que aparecem às vezes de improviso no próprio espetáculo. (TAKEDA, 2008, p. 46)⁷.

Nesta passagem pode-se verificar a preocupação do artista com uma **rotina** que já se instaurou e que o induz a uma repetição monótona de movimentos. Mesmo, ao reconhecer e interrogar a aparição de uma movimentação **repentina** em determinadas situações, essa realidade ainda escapa à sua inteligibilidade.

Ao perceber que há algo escondido dentro de si mesmo, nasce o interesse por um percurso de autopenetração que exigirá ainda mais disciplina externa. Posteriormente, em suas investigações, isso culminará no princípio que rege a expressividade de um corpo que é ao mesmo tempo, interno e externo.

Ainda em “Minha Vidana Arte”, podemos detectar uma hipótese desta articulação da memória, em duas etapas distintas e complementares de trabalho, que serão aprofundadas nos dois livros seguintes, “A preparação do ator” e “A criação do papel”.

A primeira etapa consiste em captar sensorialmente os fenômenos teatrais (cf. Stanislavski, 1982). Atribuir a cada um dos elementos que compõe

⁶ O espetáculo em questão é o vaudeville intitulado “O dever da honra”, dirigido por Alexandr Filíppovitch Fedótov, ator, diretor e dramaturgo do Teatro Mali.

⁷ A pesquisadora Cristiane Layher Takeda traduziu do russo, algumas anotações artísticas de Constantin Stanislavski, que compreendem o período de 1908-1913. Esses manuscritos fazem parte de uma “Coletânea de Escritos em 9 volumes”, que infelizmente não foram publicados no Brasil. Transcrevo aqui, somente uma parte dessa tradução, mais especificamente a parte que nos interessa em nosso texto.

a complexidade da experiência cênica; iluminação, difusão de cores, palco, texturas, cheiros, sonoplastia, cortina, cenário, público, a função de nortear possíveis caminhos para o acontecimento que está prestes a acontecer.

A segunda etapa, por sua vez, pretende transcender os estímulos cotidianos e habituais. Nessa fase do trabalho, os meios técnicos e expressivos devem ser transformados em cada apresentação do espetáculo e a cada novo encontro, entre o ator e a personagem.

Na primeira, essa transposição é como uma passagem do “faz-de-conta” para o tornar-se “real”. Cada um desses elementos apontados apresenta um caminho, uma infinidade de possibilidades que nos conduzem há um lugar comum: a cena. Stanislavski dá vários exemplos desse processo, mas pude verificar em alguns **encontros íntimos** de duas atrizes⁸, o quanto esse tipo de memória sensorial ainda está presente nas experiências contemporâneas.

Apresento um desses **encontros**, pelo viés poético, da “atriz-curiosa”:

Escuro.
Silêncio.
Vozes ao longe que se aproximam, passos, barulhos de cadeiras.
Aos poucos mais e mais vozes, e mais barulho.
Por uma fresta espio. (que bom que sempre há uma fresta...)
Tento ver rostos, idades, sorrisos, olhares.
Desejo de que não sejam tão estranhos os desconhecidos que lá se encontram?
Invento histórias.
Aqui um casal, ali uma família, acolá um ator, ali além um curioso, mais adiante uma que nunca deve ter visto teatro...
E assim vou,
Sem perceber querer, preenchendo de pequenas histórias os rostos que nunca vi.
Tentativa vã de apreender o imprevisível.
O sinal. (para lembrar que já não há mais possibilidade de volta)
Do escuro da coxia me lanço ao encontro,
em desmesurada nudez,
íntima,
frágil,
imensa.

⁸ Os autores dos **encontros íntimos** que serão compartilhados na investigação de doutorado serão mantidos em segredo. Esse propósito, além de preservar os artistas, também tem como objetivo aproximar o leitor de cada um dos textos por seus conteúdos e não pelos respectivos autores. Acho importante destacar essa peculiaridade do trabalho, uma vez que colhi materiais de diferentes artistas (brasileiros e portugueses), dentre os quais, encontram-se atores iniciantes, outros já com alguma experiência notável e por fim, alguns de renome nacional e internacional. A grafia (fonte da letra) também corresponderá a cada depoimento de forma distinta, para manter a particularidade de cada uma dessas intimidades.

Neste depoimento podemos perceber que a atriz, ainda na coxia, já inicia a atividade de suas percepções sensoriais. Elas nascem em forma de “silêncio” e “escuridão”, mas em seguida essas duas imagens começam a ser preenchidas por um crescente gradativo de sons e barulhos que a cercam. Para entrar em contato com essa nova atmosfera, ainda que indiretamente, a atriz constrói um elo imaginário com cada um dos espectadores que naquele instante se ajeita na plateia.

Na tentativa de inventar personagens a cada um desses estranhos que se aproxima, a atriz recria para si um novo sentido para entrar em cena. Como a própria nos alega, ao lançar-se para o encontro com o outro, algo a transforma, “nua”, “íntima”, “frágil” e por fim, “imensa”.

Deste ‘lançar-se’ já é possível visualizar algumas correlações entre essa memória sensorial e o espaço interno do ator. Stanislavski já havia apontado esse cruzamento em “A Preparação do Ator”:

Depois Tortsov estabeleceu a distinção entre a memória das sensações, baseada nas experiências, ligadas aos nossos cinco sentidos, e a memória emocional. Disse que, ocasionalmente, iria falar nelas como se corresse paralelamente uma à outra. Esta, disse ele, é uma descrição conveniente, embora não científica, da relação que existe entre as duas. (STANISLAVSKI, 1982, p. 208).

Embora, o autor não encontre argumentos suficientes para comprovar a relação entre essas duas naturezas, ele identifica uma possível ligação paralela entre o campo externo (dos cinco sentidos) e o campo interno (das emoções).

José Gil, em uma nota à segunda edição de seu livro “Metamorfoses do Corpo”, também remete a esta relação **porosa** entre esses dois campos. Para Gil, o espaço do corpo:

(...) Resulta da metamorfose do espaço interior: este, longe de se contentar em não se apresentar (por seu conteúdo de um continente), longe mesmo de não se exteriorizar senão filtrado (pelos orifícios de comunicação: olhos, boca, ouvidos, nariz, vagina, ânus), prolonga-se, por uma reversão, no espaço exterior. (GIL, 1997, p. 8).

Essa adjeção paralela ou esse processo de regresso a que os autores se referem coloca-nos, diante de um corpo que é em si uma unidade corpo/mente.

No segundo depoimento, as impressões sensoriais que a outra atriz descreve não estão nos acontecimentos ao seu redor, e que antecedem sua entrada em cena, mas num local reservado em sua memória. É através da

recordação de sua primeira vivência artística, que a atriz entra em contato com o tempo presente.

Importante recorrer à etimologia da palavra “recordar” para entender alguns aspectos: tem origem no latim, da raiz da palavra coração (cor, cordis), então seu significado é “passar novamente pelo coração”. Para os romanos o coração era o centro da memória. Então, neste caso que está sendo retratado aqui, “recordar” é reviver algo que já atravessou o coração/memória.

Diante disto, eis, a “atriz–menina”:

É uma imagem-sensação que sempre me acompanha, um pouco antes de entrar em cena. Acho que é um "lugar" pra onde eu vou, tipo uma coxia imaginária que me dá força: Minha formatura do primário. Palco do Teatro João Caetano, na Vila Mariana. Ano, 1972. Apresentação da coreografia da turma, ao som do Pata Pata, da cantora sul africana Miriam Makeba (um hit daquele ano)⁹. Escuro, cortina fechada. Estou no meio do palco na posição inicial, de joelhos e com o tronco dobrado pra frente, deitado sobre as pernas, como uma semente. A minissaia era estampada com flores cor de rosa e laranja, a blusa, um bustiê branco, cheio de babadinhos de lési. Sentia o meu cheiro de banho tomado, da colônia de alfazema e o cheiro do palco. Sentia medo, ansiedade, felicidade, potência, insegurança, plenitude, solidão, acolhimento, vontade de fugir, vontade de ficar ali pra sempre, vontade de dançar, medo de esquecer a coreografia, orgulho de me formar no primário, curiosa com que viria depois, enfim, sentia TUDO. O barulho da cortina abrindo, os primeiros acordes da música, a luz começando a iluminar aquele bando de meninas e eu lá no meio. Vou pra esse lugar e nesse lugar me fortaleço.

É interessante pensar como as sensações de uma primeira experiência podem ser, ainda hoje, a porta de entrada para o acesso desta atriz entrar em cena.

Do mesmo modo que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. Podem parecer fora do alcance da evocação e eis que, de súbito, uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar os traz de volta em plena força. (STANISLAVSKI, C. 1982, p. :207).

⁹ Acrescento outra informação compartilhada pela atriz, que acompanhava o relato de seu encontro íntimo, a referência videográfica: <http://letras.mus.br/miriam-makeba/286585>

Essa **força**, que tanto o encenador, quanto a atriz alertam em suas falas é acompanhada de uma miríade de detalhes. A atriz evoca minuciosamente cada parte que compõe seu figurino, a trilha sonora, os cheiros, a mudança dos estados emocionais que antecedem a abertura da cortina e a entrada dos primeiros feixes de luz. Esse retorno às origens é o que possibilita sua entrada no jogo.

As sensações são características, acontecimentos específicos, que ocorrem dentro de um plano de imanência, as quais podemos retornar, como possibilidade de ressignificação das coisas. O **fluxo** de nossa vivência apresenta as sensações à consciência, de maneira dinâmica, pois estão em diálogo com os estados do tempo-espaço de uma duração. É através da ressignificação das sensações que tentamos nomear, descrever, mapear e compreender o que acontece com o ator/atriz em cena.

A atriz, ao reviver uma memória de sua trajetória artística, localizada na infância, entra em contato direto com um plano ficcional, que antecede o início do espetáculo. Ambos os exemplos citados tratam de situações que correspondem a uma fase de preparação, que, necessariamente, é perpassada por uma visualização de modo a envolvê-las e colocá-las em relação com, os aspectos que giram ao redor da cena.

Esse campo em que o ator conecta-se com suas emoções e sensações é necessário para alimentar um repertório de vivências, tanto imagéticas quanto sensoriais. Contudo, esse mesmo material, infelizmente, não está à nossa disposição de forma direta, quando necessária ao processo criativo. À respeito dos **encontros íntimos** citados acima, o que podemos localizar é que cada um dos momentos descritos, só se aplicam a cena porque as atrizes também estão em contato com os demais elementos da cena no instante do aqui-agora.

É por receio a esta possível cristalização no trabalho do ator, que num segundo momento de suas investigações, como mencionado anteriormente, Stanislavski modifica as diretrizes artísticas do Teatro de Arte de Moscou (TAM) e amplia os rumos de sua investigação. Este novo horizonte pressupõe o desenvolvimento do ator por meios técnicos que irão auxiliá-lo em cada apresentação através de um reencontro entre o ator e a personagem, entre o ator e cada nova experiência. Infelizmente não há espaço nesse texto, para a elucidação de todo esse estudo empírico, que culminará no “Método das Ações Físicas”, última grande contribuição do encenador, que só foi interrompida por seu falecimento. Mas, proponho que avancemos no ponto chave, que implica na mudança de perspectiva sobre o trabalho do ator, que é justamente quando Stanislavski se depara com a obra do médico e escritor russo Anton Tchekhov.

Na dramaturgia das peças desse escritor, as personagens apresentam muitos estímulos para a criação do ator, principalmente no que diz respeito à construção psicológica dos mesmos. Era preciso que o encenador realizasse um trabalho que despertasse em seus atores uma atenção as sutilezas e nuances dos diferentes estados psicológicos. Para isso, Stanislavski vai fundo na questão da observação do comportamento humano, pois é através desta

abertura que o ator conseguiria adentrar no comportamento da personagem, para aí recriá-lo em seu próprio corpo.

Para atingir esse grau de representação, Stanislavski explora caminhos técnico, tendo como objetivo o desenvolvimento de um acervo de experiências emocionais, que permitissem que o ator pudesse projetar-se inteiramente nas personagens. Os atores começam então a vasculhar em si próprios, maneiras possíveis de tornarem seus corpos disponíveis, desde o relaxamento muscular, concentração, a evocação de uma memória criadora. Proponho pensar esse processo, ainda que brevemente, ancorado em outro **encontro íntimo**, em que a atriz compartilha alguns de seus estímulos para reencontrar algumas de suas personagens, as quais nasceram de observações de pessoas no cotidiano:

Dona Maria respira profunda e lentamente. Ainda no escuro, recrio seu olhar e vejo, através dele, seu neto, a varanda de sua casa, seu joelho dolorido. Vejo-me, em seu olhar, a olhando inebriada e curiosa. Depois, na cena, cada segundo estirado é alongamento dessa sensação de encontro que se recria e gera encontros com os espectadores. O desejo é de me agarrar a cada instante e durar, durar.

Neste reencontro, a atriz aproxima a si **Dona Maria**, por meio da respiração. É de um percurso lento, que o corpo começa a se colocar mais disponível as respostas físicas e emocionais, que proporciona um corpo mais poroso a recepção das ações. Em seguida, através do olhar da personagem, ela recria a atmosfera do encontro, que neste instante, lhe servem como **circunstâncias dadas**, ou seja, informações de acesso que a ajudam contextualizar a realidade da personagem. Na cena, a atenção da atriz está voltada para o prolongamento dessas sensações, que são redimensionadas no encontro com os espectadores.

Alphonsus dura em cada coisa que vê e toca: o escritório, a amada morta, os filhos, as ruas de Mariana. Espera. Espera até que algo se transforme na dor de seus longos dias. Agarro-me a esses instantes e duro, duro, duro.

Alphonsus necessita de uma comunhão com seus sentimentos, objetos, e o espaço onde vive para, então, estabelecer conexão com o corpo da atriz. É preciso detalhar esse ambiente, para que os processos internos se despertem e definam o percurso que desencadeará a estrutura da ação que provoca a reação ao “mundo” que está à sua volta.

Rouca entra na fábrica que entrou durante mais de trinta anos. O mesmo caminho e a busca do mesmo sonho. O caminhar lento, a redescoberta da fábrica a cada nova apresentação do espetáculo, imagens que se recriam em um tempo estirado, as

ações que parecem poucas – o caminhar, os olhares, a respiração – mas que contêm o mundo de Rouca. A duração deste caminhar me envolve neste mundo e cria, a cada vez, a Rouca que se encontrará com seus companheiros e a dramaturgia que os abraça.

No último reencontro, a atriz se adapta aos mecanismos internos e externos para se vincular ao universo ficcional de **Rouca**. Fica mais evidente neste exemplo, a existência de uma fábula: existe uma fábrica, uma rotina estendida no tempo e um sonho presente, que serve de motor criativo para cada redescoberta da fábrica, cada reencontro com seus parceiros de cena, cada apresentação.

Em ambos os reencontros, a atriz reforça a importância e o desejo por uma **duração**. Essa durabilidade corresponde ao fato da atriz colocar-se em um **fluxo** que é capaz de reorganizar seu ser a cada segundo. Ao se colocar em tempo presente, a atriz não repete as ações de forma mecânica e sem vida, porque é o seu corpo quem presentifica, sendo ele também uma ação, uma memória, que cria e recria a todo o momento.

Para finalizar esse texto é possível verificar através deste **encontro íntimo**, outras possibilidades de compreensão ao que Stanislavski propunha em relação à investigação do conceito de memória, muitas vezes mal interpretado por seus seguidores. A memória para o encenador russo está fundida à imaginação, de modo que, em toda sua metodologia, o ator precisa estar em contato com todos os elementos de cena, como estrutura básica para a recriação da vida cênica. Somente através desses procedimentos é que é possível tornar cada experiência única e verdadeira.

Bibliografia

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes: 2006.

_____. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fonte, 2006.

GIL, Jose. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D' Água: 1997.

_____. **Imagem-Nua a as Pequenas Percepções** – Estética e Metafenomenologia. Lisboa: Relógio D'água Editores: 2005.

LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido**. São Paulo: Editora Hucitec:2012.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Lisboa: Assírio & Alvim:2011.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. **Mi vida en el arte**. Argentina: Quetzal, 1981.

_____. **A preparação do ator**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. **A construção da personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **Manual do Ator**. Trad. Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TAKEDA, C. L. **de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral**. São Paulo: 2008. Tese de doutorado:

POSFÁCIO¹⁰

AS “POSSES DOS ENCONTROS”¹¹

Ana Godinho¹²

As minhas palavras (espécie de resposta ao desafio vindo do texto “Faço paisagens com o que sinto’ – sobre sensações e reencontros”¹³) experimentarão uma “técnica oblíqua” para falarem de um dos modos da

¹⁰ Nota do Editor: as normas de formatação, notação bibliográfica e revisão ortográfica deste posfácio são da própria autora já que não se tratar de artigo propriamente dito que fora submetido à publicação nesta revista.

¹¹ HÉLDER, Herberto. *Servidões*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2013, p. 15. (Doravante HH).

¹² Sobre a autora: é pós-doutora no Instituto de Filosofia da Linguagem (Universidade Nova de Lisboa). Obteve seu PhD (“Ontologia e estética los Gilles Deleuze. O Estilo na obra deleuziana”), em 2005, da Universidade Nova de Lisboa. Possui um mestrado em “Caos, Natureza e Génio na Crítica da Faculdade de Julgar de Kant” da Universidade Nova de Lisboa. Publicações mais recentes: (Com José Gil), *O Humor e a Lógica dos objectos de Duchamp*, Relógio d'Água/IFL, 2011; *Linhas fazer Estilo - estética e ontologia lós Gilles Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água, 2007; *Como desfazer parágrafo si próprio o Seu Rosto?* “in *Cadernos da Subjectividade*, S. Paulo, 2010.” *Eterno Retorno e Jogo Ideal*”, de Nietzsche e Deleuze: *Jogo e Música*, Rio de Janeiro, ed. Forense Universitária, 2008. Outras publicações: artigos sobre Estética, Filosofia da Arte e Deleuze, Baudelaire, Francis Bacon.

¹³ Texto da autoria de Melissa dos Santos Lopes.

percepção – o modo que é sem objecto e não remete para nada de físico, mas que, produz uma nova maneira de ver e escutar, uma nova maneira de experimentar. Será pois uma tentativa de pensar o que são as percepções sem objecto, as “pequenas percepções” e a sua importância na vida quotidiana, mas também, no processo de criação artístico. As pequenas percepções de um actor, de um poeta, de um artista, de uma criança...

Não é bem um exercício conceptual, mas um encontro fortuito com o desejo e os afectos. É, assim, um exercício que está sempre na iminência de se passar num outro plano. O que se sente, em vez do que se pensa, o que se passa “entre”, que faz sentir de maneira que se é levado a pensar que se sente e pensa de uma outra maneira...

Exploram-se possibilidades e processos práticos, linhas invisíveis no espaço e no tempo. Tempos e espaços sem fim, nem princípio, vazios num instante. Pequenas percepções e vazios.

Porque um vazio, que é uma força ou uma sensação, abre-se imprevisto, de súbito, sem se compreender – “vou pra esse lugar e nesse lugar me fortaleço”¹⁴. Estamos de acordo, não nos interessa aqui “perceber” nem interpretar nem compreender. Interessam-nos as passagens e os devires, as intensidades e as forças, as sensações a tornarem-se virgens e intensas, os sobrevoos das percepções finas e os seus efeitos.

O que nos interessa mesmo:

É o tema das visões e das vozes, um pouco ameaçador agora quando se lembra aquilo por que se passou. Era costume das infâncias: viam-se faiscar os rostos, súbitos como pedrarias nos quartos obscuros, assemelhavam-se a alvéolos de colmeias uns sobre os outros. Na cama escutava-se um clamor, os melhores instantes concentravam-se ali, que apuramento de palavras, de frases, de anúncios, e aquilo ascendia no silêncio, era a nossa música que se compunha, e em baixo mas inteiro nos dons, em estado de graça, respirávamos temerariamente. Estávamos atentos às matérias e sopros do mundo expressos em imagens e vozes autónomas.¹⁵

Sem resolver o problema de saber se são as pequenas percepções que compõem a percepção consciente ou se a percepção consciente deriva das pequenas percepções, é delas que falaremos. É certo, que estas percepções (assim chamadas por Leibniz) são inconscientes e naturalmente paradoxais, pois só indirectamente delas temos consciência. Inconscientes microscopicamente e “eu” às vezes também o sou.

¹⁴ Retirado da citação “atriz-menina” Cf. “ ‘Faço paisagens com o que sinto’ – sobre sensações e reencontros”.

¹⁵ H.H, p.9.

Podemos assim pensar que há um vivido inconsciente, mesmo que obscuro e confuso, quer dizer, não claro nem distinto que percebe e experimenta mesmo que “eu” não me aperceba nem me perceba. Uma espécie de vivido íntimo feito de percepções finas, moleculares, que em certas condições constitui uma experiência. Claro que entramos em contradição porque falamos de experiência quando falamos daquilo que não pode ser experimentado.

Em certas condições de desorganização ou desmoração da consciência (ou de caos, ou ainda de relaxamento, desvanecimento, meditação, sonho, transe, atordoamento, enamoramento ou paixão) as pequenas percepções invadem-me, quer dizer, entram velozes e passam pela consciência, e estando aí sem estar, implícitas, imperceptíveis, “percebem” e “experimentam”. Não dadas, insensíveis, a tornarem-se sensíveis, trabalham inconscientemente na consciência. Forças em excesso que vivem sem se assemelharem a nada, desterritorializadas, num não sei já quem sou, arrancam “outras” forças e fazem devir as sensações. Somos outros que viajam nas ondas de luz, no ar e no vazio.

As pequenas percepções confundem-se de forma obscura com as partículas ínfimas que esvoaçam e faíscam, atravessam os “anúncios”, os “pressentimentos”, as antecipações, “os sopros do mundo”, o súbito e o instantâneo, os improvisos. São intuições. Com elas acabam as interdições que o mundo opõe às forças livres. Diz Herberto Helder: “o meu espírito seria daí em diante irreduzível, não me sujeitava nenhuma regra alheia”¹⁶.

O que se vê “faíscar” são pequenas partículas, ínfimas névoas, pequenas inflexões, danças de poeiras minúsculas. Infinitamente pequenas as faíscas que captamos nos rostos, nos rumores, nas dobras imperceptíveis, nos fulgores, nas brumas, nos ritmos, nas inquietudes, são efeitos das pequenas percepções e propagam-se favoravelmente nestes meios. Ou ainda, nos timbres e nas tonalidades, nos silêncios, nas vibrações estranhas esquisitas e insólitas que não se integram em lado nenhum. Atravessam o cosmos inteiro e absorvem-no. Como diz Leibniz, “por causa destas pequenas percepções o presente está prenhe do futuro e carregado do passado, que tudo conspira (...) e que na mais pequena das substâncias olhos tão penetrantes como os de Deus poderiam ler toda a série das coisas do universo”¹⁷.

Eis pois, as pequenas percepções são “dobras minúsculas que não param de se fazer e desfazer sobre pedaços de superfícies justapostas”¹⁸ que nos dão globalmente mas microscopicamente o mundo. “Estas pequenas percepções são portanto muito mais eficazes pelos seus efeitos do que se

¹⁶ H.H., p. 11.

¹⁷ LEIBNIZ, Gottfried. *Nouveaux Essais sur l'Entendement Human*, Paris, Flammarion, 1966, p. 39.

¹⁸ DELEUZE, Gilles, *Le Plí, Leibniz et le Barroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 124.

poderia pensar. São elas que formam [...] essas impressões que os corpos que nos rodeiam exercem sobre nós e envolvem o infinito, essa ligação que cada ser tem com todo o resto do universo.”¹⁹

São elas que forçam a percepção consciente e a invadem. Somos, pois, atingidos por percepções que não se integram, desiguais e em condições singulares advêm da poeira ou da bruma ou do silêncio que passa. As condições favoráveis de um murmúrio, de um súbito raio, de uma pequena brisa passageira, abrem a percepção, como chaves misteriosas e criam um corpo de intensidades e forças novas, oblíquas, oxímoras. O que só pode ser sentido concentra-se maximamente, absorve-nos e atordoa-nos. Desiguais em si (na voz, num som, num certo olhar, num trejeito, num esgar, numa pausa) afirmam a diferença e implicam-se numa sensação nova.

As pequenas percepções apuram-se em certas condições, pousam em certos lugares que lhes convêm, lugares dos corpos (num minúsculo sítio de uma folha ou de uma pedra, numa gota de água, num raio de luz...) das palavras e das frases, dos silêncios, das cores e dos cheiros ou ainda em “lugares” que não são isto nem aquilo, “um não sei quê”, “em baixo mas inteiro nos dons, em estado de graça”. E, aí, onde livremente “pousam” ou sobrevoam, respiramos “temerariamente” cúmplices, são os seus efeitos.

Partículas leves, concentradas em matérias vivas, circulam num outro tempo e num outro espaço, são outros “os encontros, as caras, o cabelo das mulheres, roupas estendidas a suar, o vento amplo, grandes pedras, grandes girassóis, a fruta amarela, os bichos”²⁰. Invisíveis aparecem num poema, numa música, numa dança, num sorriso, numa atmosfera, num pensamento. As pequenas percepções são da “ordem ininterrupta das magias”²¹.

Com elas “deciframos”, temos “inspirações, revelações: um cavalo, uma águia, um tigre, uma cobra, um leão.”²² Vêm “bruscamente” não sabemos de onde, “de que fundo, de que mundo”²³. Agarram-se a nós com poderes inexplicáveis. Passamos assim, sem saber como, de um mundo a outro, sem conhecimento ou saber ou compreensão ou inteligibilidade. Passamos com afectos e perceptos concentrados num corpo que sonha ou delira ou experimenta. Devimos em encontros imperceptíveis. Impossível, pois, reconhecer, discernir, saber o que quer que seja.

Com elas aprendemos “então certas astúcias, por exemplo: é preciso apanhar a ocasional distração das coisas, e desaparecer; fugir para o outro

¹⁹ LEIBNIZ, Gottfried. *Nouveaux Essais sur l'Entendement Human*, Paris, Flammarion, 1966, p. 39.

²⁰ H.H., p. 9.

²¹ H.H., p. 10.

²² H.H., p. 10.

²³ H.H., p. 11.

lado, onde elas [as coisas] nem suspeitam da nossa consciência;”²⁴ e com elas: “ Vejo eu mesmo, à custa de operações secretas – alimentos, silêncios – que me sustento no âmbito mais avesso ao exterior de uma arte que é interna, arte cerrada a que se chega por dote e exercícios próprios, das cercanias para o meio, um combate com armas inocentes e astuciosas da magia”²⁵.

As pequenas percepções não deixam de abalar o equilíbrio dos corpos triviais, ultrapassam as fronteiras e circulam nas bordas e nos limiões. Com elas desaparece o bem delineado, o cheio e o vazio bem repartidos e hierarquizados, as codificações standardizadas. E vem um fervilhar, por mil fissuras imprevistas e imperceptíveis, que desbloqueia a consciência. Podemos então, nestes estados singulares ou nestes novos corpos, adivinhar e antecipar pensamentos, sentimentos e intenções dos outros. Estas percepções vitais estão, sem dúvida, num outro plano e viajam noutros corpos que não são os corpos habituais, como elas não são percepções vulgares. Entram a cada instante num devir.

Devir, que não é imitação nem identificação, nem mimetismo, nem conjugalidade, mas captura dupla de forças, duplas capturas que nos lançam para lugares dos quais não sabemos nada, porque já não sabemos quem somos nem o quê. Sem eu, só matéria viva no tempo e no espaço. Os corpos não se modificaram, não se transformaram, não mudaram simplesmente de escala. São só outros corpos. Como as pequenas percepções não são pequenas por terem encolhido. São micro, finas, adaptáveis, plásticas, leves, pelo tipo de viagens que fazem, pelas velocidades e lentidões que usam, porque os corpos que as desejam as fazem passar entre mundos, universos e planos impossíveis. A pequenez é aqui o lugar irreduzível das forças, a prova mais reveladora de como as forças percebem e experimentam mesmo sendo mais pequenas que o mínimo possível.

As pequenas percepções são sensações. Forças minúsculas, insensíveis, inconscientes e com poderes cósmicos - “vasculhar em si próprio”²⁶ para lá do sensível até as encontrar, tornar-se disponível num corpo poroso, abrir vazios, tornar-se sensível para alcançar a sua própria natureza, a que mais lhe convém.

E é a relação das pequenas percepções com o corpo que o define e o faz devir. Relação indomável, impessoal, vital, diferente de todas as outras relações existentes na vida orgânica: como a relação que temos com um bebé que concentra na sua pequenez a energia que faz “estoirar calçadas”. Porque a sua vitalidade lhe permite uma relação que não é mais do que a relação do corpo com as forças imperceptíveis de que se apodera. Um modo vital e único

²⁴ H.H., p. 12.

²⁵ H.H., p. 14.

²⁶ Cf. “ ‘Faço paisagens com o que sinto’ – sobre sensações e reencontros”.

de produzir novas variedades de mundo, de tornar audível e visível o que o não é, tornar sensível as forças que são insensíveis.

As crianças pequenas, diz Deleuze, “são atravessadas por uma vida imanente que é pura potência, e mesmo beatitude através dos sofrimentos e das fraquezas.”²⁷ O seu “encanto” vem das singularidades, de um sorriso, de um gesto, de uma careta, acontecimentos que não são de natureza subjectiva. Essa beatitude das crianças, esse “estado celeste”, um escritor, um actor desejam-no também.

A “pura potência” das pequenas percepções exprime-se e transporta-se nos afectos. Um corpo não é senão um feixe de forças em desequilíbrio, um corpo e as forças que o afectam. Um corpo afectivo, intensivo porque uma “potente vitalidade não-orgânica” o atravessa. Um corpo é a própria relação do corpo com as forças ou potências imperceptíveis que dele se apropriam ou das quais ele se apropria. Apropriar-se de uma força para a tornar sua, numa variação contínua de potência, faz um corpo em devir.

As pequenas percepções apanham boleia nos ritmos, nos tons, nas entoações, nos olhares parados, nas pequenas energias desperdiçadas. Transportam-se a si mesmas como pequenas e invisíveis sementes aladas levadas pelos ares, em todas as direcções e ao acaso. Não temos como fugir delas, mesmo quando não sabemos nada delas.

Talvez possamos concordar com Leibniz: “elas podem ser conhecidas por um espírito superior mesmo apesar desse indivíduo não as sentir” e é “também pelas percepções insensíveis que se explica essa admirável harmonia pré-estabelecida da alma e do corpo”...²⁸

Lisboa, 15 de Junho de 2013
Ana Godinho

²⁷ DELEUZE, Gilles. “L'immanence: une vie...”, in *Philosophie n° 47*, Éditions de Minuit, 1995, p. 6.

²⁸ LEIBNIZ, Gottfried. *Nouveaux Essais sur l'Entendement Human*, Paris, Flammarion, 1966, p. 39.