



## Atuações, fronteiras e micropercepções

Renato Ferracini

Fronteira, como entendemos no LUME, não é linha. Nem demarcação meramente espacial ou temporal entre dois pontos ou territórios. Não é uma marca de delimitação. Em realidade ela o é também... Mas não é, absolutamente, esse o sentido comum – senso-comum – que interessa. Espaço-entre, in-between, MA (Tadashi Endo), Entre-mundo (Bhabha), Não-Lugar (Augé), Zona de Vizinhança, Indiferenciação ou Indiscernibilidade (Deleuze), esses são os outros nomes de fronteira que interessam, pois eles não são apenas nomes, mas estados-de-vida-em-aberto-e-empotência. Um espaço, um território de fronteira, é, por excelência, um território de devir. E devir não é evolução ou uma seta teleológica. Devir é uma Zona de Experiência, lugar-não-lugar-comum de experimentação. Um espaço-território de peste artaudiano.

Fronteira é um espaço de vizinhança no qual não há síntese entre dois elementos que geram um ponto-estático que deve ser – novamente – negado para que outra síntese aconteça, mas, sim, experiências entre duas ou mais partículas ou ações ou afetos em velocidade que geram potências. É por isso que não há dialética ou evolução ou teleologia na fronteira, mas potências de multiplicidades das quais nascem tur-

bilhões, fissuras, involuções, quebras, rizomas, potências, velocidades e até mesmo, e também, sínteses. Assim fronteira é um espaço de criação, recriação e conflitos. Território de velocidades e não de repouso. Fronteira não é um ponto, nem linha, nem demarcação, mas movimento, ação, potência, devir, velocidade.

“O mais profundo é a pele”, segundo Paul Valéry (cf. Deleuze, 1992, p. 109). Ora o que é a pele senão a superfície corpórea? Portanto, segundo Valéry, a pele é a superfície e, assim, o mais profundo é a superfície. Paradoxo da superfície. Paradoxo Valéry. Mas o que é a superfície ou a pele senão o próprio envoltório da fronteira? A pele é o corpo e ao mesmo tempo a matéria incorpórea da fronteira, pois é no território-pele que está o mais profundo da superfície, pois a pele – corpo em si paradoxal – é o território próprio da atualização – recriação em turbilhão de virtuais e atuais: movimento-ação da fronteira. E sabemos que “todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo um outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual” (idem, p. 49). A pele emite e absorve partículas virtuais numa relação absolutamente dinâmica de atualização. Essas partículas são ditas virtuais “à medida que sua absorção e emissão acontecem

---

Renato Ferracini é ator e pesquisador do Lume e professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unicamp.

em um tempo menor que o mínimo de tempo possível pensável, e à medida que essa brevidade os mantém, conseqüentemente, sob um princípio de incerteza ou indeterminação” (Deleuze, 1992, p. 109). Essa ação de atualização gera um território-pele dinâmico, pois ele se desterritorializa em *continuum* e ao mesmo tempo se reterritorializa em *continuum* nele mesmo em um tempo menor que o mínimo pensável. Por isso instável, por isso incerto, por isso indeterminado, por isso invisível, por isso inconsciente em seu sentido produtivo descrito acima. Por isso a fronteira é lugar de conflito, pois a fronteira é sempre móvel nesse turbilhão. É na pele, nessa linha entre um possível dentro (dobra do fora) e um possível fora (desdobra e projeção do dentro) que está a fronteira. Mas a fronteira não está na pele; a fronteira é a própria pele, e é nela que essa dinâmica atualização-virtualização em turbilhão espiralado – porque não circular, porque nunca atravessa o mesmo ponto – acontece. É a pele que é esse continuum de movimento de virtualização-atualização impensável, incerto, indeterminado: dinâmica de atualização que emite e absorve virtuais. É nesse território-pele que está a memória enquanto duração de virtuais no presente que se (re)cria – e portanto, que se atualiza – a cada instante. A memória se territorializa na pele, no mais profundo da pele. Pele – memória – fronteira, ou ainda Memória – fronteira – Pele, ou ainda Fronteira – pele – memória, ou ainda: a pele como fronteira biológica:

O vivo vive no limite de si mesmo, sobre seu limite... a polaridade característica da vida está no nível da membrana; é nesse terreno que a vida existe de maneira essencial, como o aspecto de uma topologia dinâmica que mantém ela própria a metaestabilidade pela qual existe. Todo o conteúdo do espaço interior está topologicamente em contacto com o conteúdo do espaço exterior sobre os limites do vivo; não há, com efeito, distância em topologia; toda massa de matéria viva que está no espaço interior está ativamente presente ao

mundo exterior sobre o limite do vivo. *Fazer parte de interioridade não significa somente estar dentro, mas estar do lado interno do limite* (Simondon apud Deleuze, 2000, p. 106).

E voltando a Valéry: o mais profundo é a fronteira. (Ao mesmo tempo, tanto a pele, como a fronteira, no corpo, são metonímicos e estabelecem campos de contiguidade com a coluna, com os membros, com o interno, ferido ou atingido pela experiência). Assim, a fronteira não está distante: a mais longínqua fronteira é a própria superfície-território da pele. A fronteira sempre está próxima porque sempre afeta e se auto-afeta a um só tempo, seja na percepção de síntese consciente ou na experiência inconsciente das micropercepções. Basta ativá-la, basta transbordá-la nela mesma, pois a fronteira é o limite: além da fronteira, mais fronteira, além do limite, mais limite. Fronteira é pele e nesse sentido o mais profundo é também o mais próximo, o mais superficial.

Esse espaço de fronteira – território-pele – é justamente o platô no qual respiram os corpos nômades. E o corpo nômade respirando não é aquele que não possui qualquer território, mas é justamente aquele que se territorializa no próprio movimento de desterritório. O nômade é pele. A terra do corpo nômade é uma ação de potência, uma ação de possibilidades. Nesse sentido, ninguém mais aterrado que o corpo nômade, pois ele está quase sempre em velocidade, sempre em potência de formação. Uma velocidade aterrada na ação de potência, aterrada na própria potência, no território de fronteira, na zona de experiência e possibilidades: velocidade aterrada – esse é o paradoxo do corpo nômade.

A Vida do nômade é intermezzo. [...] O nômade se distribui num espaço liso, ele ocupa, habita, mantém esse espaço e aí reside seu princípio territorial. Por isso é falso definir o nômade pelo movimento [...] o nômade é aquele que não parte, que não quer partir, que se agarra a esse espaço liso onde a floresta recua, onde a estepe ou o deserto crescem e



inventam o nomadismo como resposta a esse desafio. [...] É nesse sentido que o nômade não tem pontos, trajetões nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário [...]. Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização (Deleuze, 1997, p. 51-3).

Assim, a terra do nômade é a fronteira. Mas cuidado: o nômade constrói a fronteira em sua velocidade aterrada. Na medida em que caminha, o corpo nômade potencializa a própria experiência de ser nômade, deixando atrás de si um rastro de peste que pode gerar novos contágios. Um corpo nômade não descortina ou descobre fronteiras, ele as constrói em sua ação de potência e, ao mesmo tempo, a fronteira, como território de ação em desterritorialização abarca o corpo nômade. Retroalimentação. Relação de puro Espaço de Escher:<sup>1</sup> qual mão desenha qual? A fronteira não pré-existe, pois ela sempre é criada e recriada. Por isso a fronteira não é somente mapa-espacial mas abarca também as tensões nas relações, criações, pensamentos, experiências e se configura como e na arte, como e na ciência, como e no espaço de potência de todas as áreas, tempos e espaços.

Como vimos, uma fronteira não existe na linha que delimita territórios; ela se constrói e é criada-recriada na ação de um corpo nômade que se aterra no território em ação de desterritorialização, ou seja, na potência, na Zona de Experiência. Lançar um corpo cotidiano na fronteira é, portanto, lançá-lo no nomadismo, ou

seja, na ação ativa de experiências. Não corpos dóceis (Foucault), mas corpos potentes. Não corpos passivos, mas ativos. Melhor: passivativos, pois a ação corpórea é gerada pela capacidade de ser afetado. É nesse sentido que a fronteira e o corpo nômade estão no campo da política e da ética.

Em trabalhos e experiências recentes realizadas por mim – enquanto ator-pesquisador no LUME e também em aulas – lançar um corpo cotidiano em corpo-subjétil – corpo-nômade-em-arte – e, portanto, gerar um território de fronteira, pode passar por dois elementos que se completam entre si: o paradoxo e a micropercepção. Respiremos, portanto, um pouco de paradoxo e também um pouco de micropercepções.

### Respirando o paradoxo

Um corpo em busca de corpo-subjétil dança em sala de trabalho. Dança uma música, o silêncio, as percepções e micropercepções ou simplesmente dança a sensação de vazio que também não deixa de ser um afeto poderoso. Agora o responsável pelo trabalho pede ao corpo: exploda densidade, mantenha a suavidade, ou em outro momento: exploda suavidade, mantenha a densidade. Em outro momento: suavidade no abdômem, densidade no resto da musculatura, ou ao contrário: densidade no abdômem, suavidade no resto da musculatura. Não dançar suavidade OU densidade, mas dançar suavidade E densidade. Dançar também suavidade com densidade, ou ainda, densidade com suavidade. O corpo cotidiano do senso-comum está repousado e passivamente pontuado no território do OU. Homem OU mulher. Velho OU criança.

<sup>1</sup> Mauritus Cornelis Escher, nasceu em Leeuwarden, Holanda em 1898, faleceu em 1970 e dedicou toda a sua vida às artes gráficas. Fascinado pelos paradoxos visuais, Escher chegou à criação de mundos impossíveis. O artista joga a perspectiva para produzir efeitos de ilusão de óptica. Os seus desenhos nos levam a novos universos e a espaços verdadeiramente misteriosos e buscam, de certa forma, figurar um espaço infigurável.

Ativo OU passivo. Dança OU teatro. Por que não lançá-lo em fronteira (velocidade) no território do E: homem E mulher, velho E criança. E ir além: lançá-lo no território da experiência: homem e velho e criança e mulher tudo em zona de vizinhança, em peste. O paradoxo – o E – pode levar o corpo à fronteira, pode gerar uma linha de fuga, pode fazê-lo adentrar na zona de experiência e atravessar a macro-memória-lembrança. Outras potências, percepções, sensações, afetos.

Desde o ano de 2002 venho testando a realização de coleta de material corpóreo-vocal dentro de um procedimento que chamo “Corpo como Fronteira”. Esse procedimento consiste na realização de um trabalho de desautomatização do corpo através do contato com a música juntamente com o trabalho energético<sup>2</sup> proposto pelo LUME. No procedimento CcF<sup>3</sup> esse treinamento energético é diluído primeiro na relação do corpo consigo mesmo, mas apoiado e afetado por uma seqüência musical externa colocada pelo coordenador do trabalho que dá suporte às ações. Nessa fase do trabalho os performers atuam e treinam de uma forma coletiva.

Em um segundo momento existe um trabalho mais individualizado no qual um performer “dança” uma música de forma livre. Tanto o coordenador como os outros performers observam a dança e posteriormente analisam e criticam o colega na possível verificação de clichês pessoais, bloqueios musculares, ritmos monocórdicos etc. Com essas informa-

ções e auxiliado pelos companheiros e pelo coordenador, o performer dança novamente e busca encontrar novas possibilidades corpóreas, fugir dos apontamentos nocivos realizados. Nesse ponto coordenador e performer buscam criar potências e fronteiras corpóreas para caminhos possíveis e novas alianças e afetos para que o corpo possa encontrar um fluxo orgânico de ações.

Palavras de uma experiência 1: *Primeiras palavras do caderno: “zona de experiência”, ou “linha de fuga”, ou “tudo que tira o corpo do eixo”. Assim, ligadas com “ou”. Mais pra frente, a idéia do paradoxo como estado corporal que possibilita a linha de fuga para essa zona de experiência. Trabalhamos o suave e o denso ao mesmo tempo no corpo, e então eu entendi uma coisa grande, dessas que carregarei pra vida: qualidades distintas de movimento podem coexistir no corpo, e elas CONVERSAM. Pois eu havia estudado muito esse lance da simultaneidade de qualidades opostas no corpo; afinal eu estudei Laban muito, muito, muito, com o olhar atento da Valerie Preston-Dunlop que me dava uma atenção generosíssima, mas até na aula do Renato eu pensava no corpo fragmentado como espaços isolados. E agora mudou: esses muitos centros têm, na realidade, linhas de comunicação entre si, ou seja, o corpo se torna uma grande teia, seria isso uma idéia rizomática?*<sup>4</sup>

Palavras de uma experiência 2: *Durante as aulas, as experimentações perpassaram por universos imaginários, deslocando o sujeito a uma nova perspectiva da realidade, colocando o corpo*

<sup>2</sup> O treinamento energético é um espaço no qual o ator passa por uma espécie de desautomatização forçada. O trabalho de treinamento energético busca “quebrar” as *doxas* e os vícios no ator para que ele possa dar, senão um livre curso, mas a possibilidade de aparecimento de pequenos campos de vivência intensiva que, dentro do LUME, chamamos de energias potenciais do ator. Maiores informações no livro de minha autoria *Café com Queijo, Corpos em Criação*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2006.

<sup>3</sup> Corpo como Fronteira.

<sup>4</sup> Trabalho final de Juliana Moraes para a disciplina de pós-graduação – AT-006-A — Laboratório II “experimentações sobre o ator, o intérprete e o performer” – Artes – UNICAMP ministrada em conjunto por mim (Renato Ferracini), Prof. Dr. Fernando Villar (UnB) e Profa. Dra. Verônica Fabrini (UNICAMP) no primeiro semestre de 2007.

em ação, um corpo dinâmico; ou seja; coexistindo em relação aos elementos pertencentes ao momento vivenciado. Dentro desta idéia, Renato trouxe o conceito que chama de “Zona de Experiência” em que coloca o sujeito/objeto (Corpo-Subjêtil) numa condição de instabilidade, gerando através dos conflitos e paradoxos as incertezas deste corpo, disponibilizando novos caminhos a serem explorados.<sup>5</sup>

Palavras de uma experiência 3: *A instalação daquilo que ele nomeou “zona de experiência” foi concretizada de várias formas. Uma de suas ocorrências se deu por meio da exploração do componente de movimento peso e de suas qualidades expressivas básicas (denso e suave, como por ele instruído). Buscando atingir uma atitude interna “paradoxal”, Ferracini propôs que investigássemos diferentes gradações do fator peso (ora de forma isolada ora simultânea), evoluindo pelos diferentes níveis espaciais (baixo, médio e alto) e pelo espaço geral da sala. É interessante notar que o fator peso está relacionado a um aspecto mais físico da personalidade, informando o que do movimento, a sensação e a intenção de realizá-lo. Sabemos que agindo sobre a organização gravitacional estaremos agindo sobre a carga expressiva do gesto e acionando ao mesmo tempo os níveis mecânicos e afetivos da organização do indivíduo. O bom domínio da organização gravitacional e de suas modulações é o que nos permitirá acionar simultaneamente diferentes níveis de expressão e, portanto, atitudes corporais opostas, dissociadas ou distorcidas. Essas informações nos auxiliam a compreender a trajetória percorrida por Ferracini em sua intenção de nos conduzir ao “estado de estranhamento” (paradoxo) desejado. A partir desse princípio provocativo – conquistado de maneiras variadas no decorrer do processo –, estabeleciam-se novas redes de conexão entre os participantes, que sob instruções*

*do diretor conseguiam produzir soluções cênicas sui generis e imensamente criativas.*<sup>6</sup>

O paradoxo – o E – pode levar a uma sensação corpórea de confusão, de não controle. Dançar densidade E suavidade ao mesmo tempo pode reconstruir uma possível consciência plástico-corpórea do que seja racionalmente densidade ou suavidade. O corpo é lançado em desafio de pensamento-criatividade e resolve a questão em ação, em atividade em sua própria fronteira-pele. A percepção macroscópica se reduz – ou se amplia – em micropercepção. É assim que a consciência se plastifica no corpo. Força, portanto, a consciência a literalmente, tomar corpo, transformando uma possível consciência do corpo em “corpo da consciência”. Acredito que nesse momento...

[...] a consciência torna-se “consciência do corpo”, os seus movimentos, enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se assim, uma espécie de “corpo da consciência”: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial (Gil, 2004, p. 108).

Esse possível corpo da consciência – ou uma consciência plástica – está focado em suas próprias micropercepções e microarticulações. O foco da consciência deixa de ser exteriorizada e colocada em um objeto externo ou ainda, deixa o território do OU e passa a ser autogeradora corpórea forçada pelo território de fronteira; a consciência transborda para o corpo e o corpo plastifica a consciência, ambos, um só, mergu-

<sup>5</sup> Trabalho final de Daniela Gati, idem, ibidem.

<sup>6</sup> Trabalho final de Silvia Gerardi, idem, ibidem. Recentemente publicado na Revista Científica da FAP – Faculdade de Artes do Paraná: <www.fapr.pr>. Link direto: <http://www.fapr.br/index.php?Ym05MGFXTnBZU3dzZG1sbGR5d3hNalk9>.

lhados no espaço de Escher. O corpo da consciência é, literalmente, o corpo integrado – corpo-subjétil – que gera pensamento. A consciência aqui não mais entendida como síntese de experiência ou percepção empírica, mas o corpo da consciência como experiência inconsciente, como potência virtual e de fluxo ou ainda como “forma da força”.

Esse corpo da consciência, ou experiência inconsciente faz,

... nascer *formas invisíveis* que dizem das formas visíveis mais do que elas próprias manifestam. Porque as microformas insensíveis (pequenas percepções) intersticiais eram diferenciais, quer dizer, relações entre distâncias, espaços, qualidades invisíveis, indeterminadas, desérticas – relações infinitesimais de que as percepções sutis são feitas. Ora, estas relações, incessantemente móveis, resultam de movimentos e os movimentos de forças. São as formas dos movimentos de forças que dão a ver o invisível. [...] não é a forma de uma figura, mas a *forma de uma força* que assim se manifesta (Gil, 2004, p. 54).

O corpo que pensa e, portanto, cria, é microscópico. O corpo-subjétil é, virtualmente, invisível a olho nu. Está na fronteira, no platô de forças. O corpo-subjétil na fronteira, na pele, na fronteira-pele, no paradoxo entra no turbilhão de atualização-virtualização o qual emite e absorve partículas virtuais em uma dinâmica temporal infra-pensável, incerta e instável. Esse fluxo desloca, transborda, transpassa e lança a consciência do corpo das macropercepções e da percepção sintetizada pela consciência para o corpo da consciência das micropercepções; zona essa de formas de forças, de experiências inconscientes, transcendência empírica na qual reina o paradoxo, o “e”. O corpo-subjétil – lançado na fronteira pelo paradoxo – transborda, afeta e é afetado pelas micropercepções.

## Respirando a micropercepção

Talvez a arte, mais especificamente o corpo do teatro, da dança e da performance enquanto corpo-subjétil recriem outro tempo e um outro espaço. Mas o que significa recriar outro tempo, outro espaço? Seria uma mera metáfora? Obviamente, quando dizemos que o corpo-subjétil cria outro tempo e outro espaço não queremos dizer, obviamente, que ele tem a capacidade de diminuir ou acelerar a pulsação temporal no seu relógio de pulso ou que o espaço ao redor desse corpo-subjétil se expanda ou se comprima mecanicamente transgredindo as funções matemáticas espaciais e as leis da física. Poderíamos dizer, então, que o corpo-subjétil não age nas leis da física clássica, mas age nas percepções e afetações sensoriais singulares tanto do atuador como do receptor. Mesmo assim as percepção e sensações “reais” do tempo não se alteram, pois ambos são sintetizados pela consciência e geram macropercepções temporais e espaciais. Mas poderíamos dizer aqui que se o corpo-subjétil age tão somente nas percepções e afetações sensoriais singulares, ela ainda estaria conectada ao tempo-espaço clássico, já que as macropercepções, em última instância, são leituras sintetizadas conscientemente de percepções que “habitam” esse tempo-espaço clássico. Portanto, ao adentrarmos na tentativa de realização de outro tempo-espaço no corpo-subjétil não discursamos nem no território do tempo-espaço mecânico, nem no território dessas macropercepções sensoriais. Então, sobre qual topografia nos colocamos?

Para falarmos de outro tempo-espaço no corpo-subjétil teremos que falar justamente dessas micropercepções, microafetações que tanto aludimos acima. Teremos que falar desse universo microscópico sobre o trabalho do performer que, talvez, atravessa e transborde essa síntese consciente. Falemos, então, dessas microvibrações perceptivas e afetivas que recobrem a macro estrutura de uma ação, de um espetáculo, de um corpo-subjétil.



Poderíamos pedir ajuda a Leibniz e às leituras de Deleuze sobre esse grande filósofo para podermos traçar uma linha de pensamento sobre as micro-percepções. Segundo Leibniz as macropercepções são recobertas e formadas por um conjunto quase infinito de micropercepções.

As micropercepções, ou representantes de mundo, são essas pequenas dobras em todos os sentidos, dobras em dobras, sobre dobras, conforme dobras, um quadro de Hantai ou uma alucinação tóxica de Clérambault. São essas pequenas percepções obscuras, confusas, que compõe nossas macropercepções, nossas apercepções conscientes, claras e distintas: uma percepção consciente jamais aconteceria se ela não integrasse um conjunto infinito de pequenas percepções que desequilibram a macropercepção precedente e preparam a seguinte (Deleuze, 1991, p. 148).

Ou ainda.

Como uma fome sucederia a uma saciedade, se mil pequenas fomes elementares (de sais, de açúcar, de gordura, etc) não se desencadeassem de acordo com ritmos diversos, desapercebidos? Inversamente, se a saciedade sucede a fome, isso acontece pela satisfação de todas essas pequenas fomes particulares. As pequenas percepções são não apenas a passagem de uma percepção, como são também os componentes de cada percepção (idem).

E completa o próprio Leibniz:

Essas pequenas percepções, devido às suas consequências, são, por conseguinte, mais eficazes do que se pensa. São elas que formam este não sei o quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto, porém confusas em suas partes individuais, essas impressões que os corpos circundantes produzem em nós, que envolvem o infinito, essa ligação que cada ser possui com todo o resto do universo. Pode-se até

dizer que, em consequência dessas pequenas percepções, o presente é grande e o futuro está carregado de passado, que tudo é convergente [...] (Leibniz, 2000, p. 27).

Podemos ter duas leituras básicas sobre essas citações: as macropercepções objetivas que “habitam” o território do tempo-espço clássico são modos de um conjunto infinito de micropercepções que produzem experiências inconscientes e afetos não sensíveis. Ou seja, essas micropercepções são afetos reais; porém virtuais e invisíveis em sua existência singular. Habitam o plano da força. A atualização desses virtuais somente se dá na percepção geral de seu conjunto, gerando uma macropercepção. Em segundo lugar, essas micropercepções desequilibram as macropercepções. Uma macropercepção, portanto, é sempre uma instabilidade, sempre sujeita a alterações microscópicas, já que é a atualização de um conjunto infinito de micropercepções.

Mas não devemos entender de uma forma simplista que as macropercepções são sínteses conscientes de micropercepções pensadas em uma via de mão única: do micro ao macro. Podemos dizer que essa síntese deixa sempre rastros de afetos microperceptivos que afetam o corpo através de formas de força invisíveis e que essas atualizações perceptivas macroscópicas geram microafetos e micropercepções virtuais na própria ação de síntese. Assim como o virtual e o atual, a macropercepção e a micropercepção habitam o espaço de Escher em uma hélice de co-criação. É nesse sentido que podemos afirmar que o corpo-subjétil gera micropercepções quando realiza uma ação física e é afetado por essas mesmas micropercepções que a re-sintetizam diferenciando-a em seu universo microscópico. É em sua microscopia gerada que a ação física se cria e se recria em fluxo. E na microscopia que ela se diferencia mesmo tendo a aparência macroscópica do igual e do mesmo.

É aqui que José Gil diferencia a ação de ver e olhar: vemos ações macroscópicas e olhamos afetos microscópicos. Percebemos cons-

cientemente com o ver enquanto o olhar habita a sensação, o afeto.

Olhar – não ver unicamente – é fazer irromper movimentos imperceptíveis entre as coisas, juntá-las em unidades quase-discretas, amontoados, aglomerados, tufos, abrindo na paisagem brechas imediatamente colmatadas pelas pequenas percepções que compõe as articulações sensíveis. [...] Olhar é entrar na atmosfera das pequenas percepções. [...] Na atmosfera nada de preciso é ainda dado, há apenas turbilhões, direções caóticas, movimentos sem finalidade aparente. Contudo a atmosfera anuncia – ou pré-anuncia, faz sentir a forma pro vir que nela se desenhará. : a atmosfera muda então se torna clima, define-se, assume determinações e formas visíveis (Gil, 2004, p. 52).

Adentrar nesse olhar – e podemos dizer olhar corpóreo, não somente reduzido ao órgão da visão – pré-sensível, pré-síntese de visibilidade – seria adentrar, justamente, em uma zona de micropercepções afetivas, ou seja, mergulhar, ser atravessado e atravessar um espaço virtual, que não quer dizer irreal, porque é uma zona de força, potência e intensidade imanente. Um espaço não localizável de infinitas pequenas percepções – micropercepções – virtuais que desestabilizam as macropercepções, sejam elas temporais e/ou espaciais. É nesse território virtual das micropercepções singulares virtuais que o tempo e o espaço se recriam no corpo-subjétil do performer. É nesse território que o corpo-subjétil pulsa, não de forma cronológica, mas pulsa em um tempo aiônico, o tempo-acontecimento intensivo, o tempo do acontecimento ou do devir. “[...] independente dos valores cronológicos ou cronométricos que o tempo toma nos outros modos” (Deleuze, 1997, p. 51). Esse tempo está em um território outro, não simplesmente de oposição, mas de uma afirmação de diferença, uma afirmação de potência e de selvageria em relação ao território do dócil corpo cotidiano, cujo tempo pertence à Chronos e é

crivado de estratos, extensividades, molaridades, territórios, identidades e sujeitos. Essa zona microscópica de tempo aiônico é uma zona de indeterminação, uma zona indiscernível na qual pessoas, coisas, sensações, natureza atingem pontos de vizinhança e peste interagindo em suas diferenças para gerarem somente mais diferenças. Geram experiências, não somente de sínteses de consciência, mas de experiências inconscientes; em outras palavras: experiências de fluxos de diferenciação geradas pelas pequenas percepções, ou seja, fluxos de devires moleculares e devires imperceptíveis. Uma zona intensiva. Uma zona na qual um homem e um animal, uma vespa e uma orquídea, não se transformam um no outro no nível macroscópico, mas existe algo se passa “entre” eles, de um para o outro nesse fluxo de microscopia: uma microzona de sensações intensas gerada pela (e gerando a) macro zona de percepções sensíveis. Pura peste artaudiana.

Como já mencionado, chamo o território que abarca esse sistema complexo e co-existente de micro e macropercepções em relação de fluxo rizomático na arte da performance de Zona de Turbulência. Uma zona cujo tempo-espaço é realizado por um tempo aiônico de puro acontecimento e um espaço paradoxal de Escher. É nessa Zona de Turbulência que o corpo-subjétil do performer recria o tempo e o espaço clássico através e por sobre e por debaixo das micropercepções. Da mesma forma que as micro-partículas subatômicas desestabilizaram os conceitos da física clássica, gerando novos paradigmas científicos e obrigando Heisenberg a introduzir na própria equação da mecânica quântica a possibilidade da incerteza e da instabilidade do universo, as micropercepções do corpo-subjétil nos obrigam a tratar algumas questões sob a luz de outros conceitos e paradigmas, mesmo temporais e espaciais, para a arte performática: Zona de turbulência, tempo virtual aiônico, espaço paradoxal de Escher, corpo-subjétil, micropercepções virtuais, formas de força. Claro que na Zona de Turbulência existem elementos macroscópicos



formais nas quais a arte cênica se atualiza. As ações do corpo-subjétil são atualizadas de forma macroscópicas; o espaço cênico é atualizado de forma macroscópica com seus cenários ou mesmo com seu espaço vazio; os figurinos são atualizados macroscopicamente através de tecidos e cores; a luz é macro-percebida visualmente em suas ondas. Mas todos esses elementos, mesmo em conjunto e em relação, não bastam para gerar a Zona de Turbulência em sua complexidade. Todos esses elementos macroscópicos são assentados sobre as micropercepções infinitas e instáveis dessas macropercepções. A Zona de Turbulência é gerida muito mais pelo conjunto virtual dessas micropercepções que a todo tempo desestabilizam as macropercepções, do que pelas macropercepções em si mesmas. A Zona de Turbulência é o fator de força invisível de fluxo de diferenciação microscópica e, também, agente da instabilidade das macropercepções sensíveis, seja na camada singular da ação física de um performer, seja no nível complexo da dramaturgia de um espetáculo.

Podemos pensar as micropercepções também como micro-afetações, micro auto-afetações e micro auto-percepções. O conjunto desses elementos “micro”, rebatidos por sobre esse micro rizoma e que desestabiliza as macropercepções da Zona de Turbulência podemos chamar – como José Gil o faz – simplesmente de Zona (Gil, 2004, p. 134). Mas podemos chamá-lo também de território micro. O corpo-subjétil cria, gera e mergulha nesse território micro que desestabiliza os elementos macroscópicos da Zona de Turbulência, cujo tempo-espaço é a todo tempo “micro-criado”. Portanto, o corpo-subjétil é ao mesmo tempo ativo (porque cria, gera e afeta esse território micro) e passivo (porque mergulha nesse mesmo território micro e deixa-se afetar por ele). O corpo-subjétil é passivo. Percebe, sente, sofre, é afetado por micropercepções e, ao mesmo tempo, efetua, atua, atinge, fere com micro-afetações que se rebatem no rizoma da Zona de Turbulência e são devolvidas, retornadas como micro-afetações que geram micro auto-afetações e micro

auto-percepções que, novamente desestabilizam as micropercepções gerando um fluxo relacional em espiral contínua. Complexo micro rizomático *ad infinitum*. Apesar dessa complexidade discursiva, o performer trabalha esses elementos e fluxo processual em sua práxis diária. O corpo-subjétil pensa dessa forma, em rizoma, em zonas virtuais de micropercepções. O corpo pensa em tempo aiônico e no espaço paradoxal. Ele pensa no território micro e atualiza essa ação-pensamento nas macro-ações físicas.

As metáforas utilizadas no dia a dia do trabalho do performer são comuns para dizer desse território micro que desestabiliza a Zona de Turbulência, principalmente quando se trabalha com a preparação e exercícios para atuação: 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. São também comuns metáforas utilizadas em relação à recepção para dizer dessa zona de micro elementos virtuais em relação dinâmica instável: atingir o público por outro canal, procurar uma comunicação mais profunda, buscar uma percepção não consciente, não racional com o público, etc. Como diz José Gil:

Deixar-se “invadir”, “impregnar” pelo corpo significa principalmente entrar na zona das pequenas percepções. A consciência vígil, clara e distinta, a consciência intencional que visa o sentido do mundo e que delimita um campo de luz, deixam de ser pregnantes em proveito das pequenas percepções e do seu movimento crepuscular (Gil, 2004, p. 130).

Atingir essa Zona de Turbulência, no que se refere ao território micro, cujo tempo-espaço tornam-se virtuais aiônicos e paradoxais de Escher, talvez seja o objetivo intuitivo de todo performer, traduzidas nas metáforas de trabalho acima.

Na práxis de trabalho, esse território micro pode de certa forma ser gerado e trabalhado com o auxílio de um mergulho concreto na



musculatura sutil do corpo. Steve Paxton, criador do Contato Improvisação, em seu exercício de base, pede aos seus alunos que permaneçam em pé, mas com a musculatura totalmente relaxada. Quando os dançarinos acreditam estarem totalmente relaxados, ele pergunta: se estão relaxados, porque não caem no chão? Eles descobrem, então, o que Paxton chama de *Small Dance* (pequena dança). A dança da musculatura sutil que mantém o corpo em pé mesmo em estado de relaxamento. Klaus Vianna chama essa “pequena dança” de musculatura anti-gravitacional. A pequena dança é o movimento efetuado no próprio ato de estar em pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser experimentado (Paxton *apud* Gil, 2004, p. 109).

É nessa musculatura sutil que o equilíbrio precário estudado pela antropologia teatral age. Quando Decroux desloca levemente o centro de gravidade corpórea para frente ele “força” um trabalho maior dessa musculatura sutil para manter o corpo em pé, expandido o trabalho muscular necessário para realizar tal função. Decroux chama esse estado de “equilíbrio de luxo”. O mesmo ocorre com o balé clássico ou com algumas das técnicas codificadas orientais (No, Kabuki, Kathakali). Esses deslocamentos de peso – ao menos nessas formas codificadas expressivas citadas – buscam, na posição base, deslocar levemente essa musculatura anti-gravitacional – cada qual a sua maneira – realizando uma “força” extra da musculatura sutil para manter o corpo em pé. No fundo e na base, todas trabalham a partir da *small dance* e da musculatura sutil de sustentação do corpo.

Podemos dizer que ao menos essas técnicas codificadas de encenação trabalham a partir de uma sutileza das percepções corpóreas a partir de um deslocamento da consciência do corpo para essas pequenas musculaturas. Isso, de certa forma, auxilia a lançar o corpo no território micro. Força, portanto, a consciência a literalmente, tomar corpo, transformando uma possível consciência do corpo em “corpo da consciência”.

(...) a consciência torna-se “consciência do corpo”, os seus movimentos, enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se assim, uma espécie de “corpo da consciência”: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial (Gil, 2004, p. 109).

Mas devemos tomar cuidado com duas questões: em primeiro lugar não podemos confundir a *small dance* com o próprio território micro. Realizar o deslocamento da consciência para uma ação sutil não significa absolutamente adentrar no território micro. Essas ações sutis mesmo que invisíveis a olho nu a um receptor ainda são percebidas conscientemente pelo atuador, ou seja, ainda são sintetizadas e atualizadas pela percepção consciente. Elas não são virtuais, mas atuais sutis. Podemos dizer que esse deslocamento para o sutil auxilia, em muito, uma criação de forças virtuais, microscópicas e invisíveis que são apenas experimentadas pelo performer, pois habitam o terreno do insensível. Efetuam nele – o atuador – uma experiência inconsciente na própria imanência do corpo. A experiência desse fluxo instável do território micro somente pode ser vivenciada pelo atuador e afetá-lo ao mesmo tempo. Impossível codificá-lo. Somente a experimentação constante de busca de entrada nesse território por meio de um trabalho contínuo (seja em sala de treinamento, seja em sala de ensaio, seja em momento de apresentação, seja em vivências de percepções e observações sutis do cotidiano ou outras quaisquer) é que talvez o ator possa ter a possibilidade dessa experiência. Mas lembremos que esse território se traduz pela instabilidade, pela velocidade, pelo fluxo. A função do atuador é justamente buscar mergulhar a ação física macroscópica nesse território de fluxo, instabilidade e diferenciação microscópica ao mesmo tempo em que a gera e é afetado por ela. Mas essa



instabilidade de base nunca garantirá ao atuator o sucesso desse mergulho. Daí a completa instabilidade da atuação entre distintas apresentações de um mesmo espetáculo e mesmo no decorrer de um mesmo dia de espetáculo.

O segundo cuidado a ser tomado é não confundir o “corpo da consciência” colocado por Gil acima com certa consciência ampliada intelectual do corpo. Falar em “corpo da consciência” é dizer de uma plastificação da consciência no corpo; é deslocar a percepção consciente para a experiência microperceptiva e invisível (mas real. Sempre real. A micropercepção invisível jamais pode ser confundida com uma “imaginação”). O “corpo da consciência” poderia ser a própria tradução do corpo-subjétil, pois jorra e é afetado por essas experiências inconscientes e percepções insensíveis do território micro.

Nunca e fenomenologia considerou a consciência fora da intencionalidade. Todavia, a abertura da consciência ao corpo modifica radicalmente as descrições e as análises fenomenológicas. [...] A consciência do corpo não acaba no corpo. Mergulhando no corpo, a consciência abre-se ao mundo; já não como consciência de alguma coisa, já não segundo uma intencionalidade que faria dela doadora de sentido, não pondo um objeto diante de si, mas como adesão imediata ao mundo, como contato e contágio com as forças do mundo (Gil, 2004, p. 141-2).

O corpo-subjétil está focado em suas próprias micropercepções e micro-articulações. O foco da consciência deixa de ser exteriorizado, ou seja, apoiado em um objeto externo e passa a ser uma infra-consciência auto geradora corpórea porque está conectada ao território micro (a leitura de uma suposta consciência ampliada deveria ser entendida como potência de infra-consciência, potência de percepções microscópicas, insensíveis e invisíveis, porém absolutamente reais); a consciência transborda para o corpo e o corpo plastifica a consciência, ambos um só e mergulhados no espaço de

Escher. Esse processo gera um corpo-subjétil em fluxo do território micro: um fluxo corpóreo que gera pensamentos, não aqueles inteligíveis sintetizados pela consciência, mas aqueles experimentados pela sensação. Como diria Gil,

tudo isso é o que a dança produz. Enquanto dinâmica das forças inconscientes circulando “a flor da pele”, a dança implica sempre o contágio dos corpos, ou seja, a comunicação de inconscientes [...] de fato, a consciência do corpo faz-se inconsciente do corpo ou inconsciente de posição: percebe os movimentos e as configurações inconscientes que os corpos deixam entrever como “contornos do vazio” (Gil, 2004, p. 120).

E esse pensamento tem sua possível experimentação e vivência no deslocamento cuidadoso do equilíbrio de luxo de Decroux; nas micro musculaturas da pequena dança de Paxton e na musculatura anti-gravitacional de Klauss Vianna. O corpo que pensa e, portanto cria, é microscópico. O corpo-subjétil é virtualmente invisível a olho nu e é nesse invisível que a arte da atuação mergulha no território micro.

O recente projeto de experimentação prática – citado acima – que chamo de CORPO COMO FRONTEIRA, no LUME, é exatamente a busca prática desse corpo da consciência. Esse projeto tem como foco e questão básica o corpo em uma liminaridade teatro, dança, performance. Qual é o corpo da dança, que é igual ou parecido com o corpo do teatro, que é igual ou parecido com o corpo da performance? Não cabe aqui descrever detalhadamente os trabalhos e exercícios realizados para tal fim, mas cabe ressaltar que todos os exercícios e trabalhos confluem para a busca de uma utilização do corpo. Uma busca de transbordar o corpo como “corpo da consciência”, corpo-subjétil e para a experimentação desse território micro. Todos os trabalhos realizados de forma prática em sala, depois de um tempo expandidos são, em um primeiro momento, experienciados nessas macrorrelações perceptivas corpóreas. Claro

que nessas macroações realizadas no tempo-espaço clássico, o território micro já está desde sempre pressionando essa experiência. Não custa lembrar que as macro ações são atualizadas a partir de uma nuvem de virtuais microperceptivos e que esse processo dobra-se nele mesmo. Ou seja, esse evento de atualização macroscópica da ação e sua virtualização em microações e linha de rastros microperceptivos coexistem em dinâmica e fluxo de criação, recriação e diferenciação. A causa de um é efeito do outro e vice-versa.

Em um segundo momento do trabalho o CORPO COMO FRONTEIRA, essas macroarticulações corpóreas espaços-temporais vão sendo “embutidas” na musculatura, ou seja, os trabalhos realizados no tempo-espaço clássicos com seu ritmo macroscópico singular, sua espacialidade macroscópica singular, seu tempo cronológico singular são diminuídos no próprio tempo-espaço clássico até ficarem “escondidos no corpo”. O performer, então, continua sua dança pessoal singularizada, agora interiorizada, colocada na musculatura sutil, gerando ações invisíveis. Ação na inação. Dessa forma ele é lançado e forçado a um terreno de experiências das micropercepções, esse mundo da sutileza, esse mundo da virtualidade, da força e da intensidade. Ele é compelido a vivenciar uma Zona de Turbulência no território micro. Sua consciência é convidada a experienciar as micropercepções por meio de sua musculatura sutil e, de certa forma, ser transbordada para o corpo tornando-o pensamento muscular. Ao mesmo tempo, o corpo plastifica e corporifica a consciência tornando-a material. Em um estado de micropercepção o corpo se torna evanescente como a consciência e a consciência material como o corpo, ambos em um estado único e relacional de Escher. O próprio tempo se materializa no corpo – e por isso torna-se não cronológico. O tempo aiônico é absolutamente corporal, mas sempre um corporal virtualizado

no próprio tempo aiônico. Por isso o tempo aiônico é experiência, é devir, pois pode ser vivenciado no corpo-subjétil. Enquanto isso, o espaço ao redor do corpo torna-se sua expansão. O espaço torna-se espaço do corpo. É por isso que o corpo mergulhado nesse território micro, quando em relação com outro corpo-subjétil, pode perceber seu deslocamento no espaço, pode antecipar seus movimentos e suas ações. É assim que

A consciência do corpo tornou-se antes um universo de pequenas percepções. Para ser exato, a consciência não é “invadida” pelas pequenas percepções: torna-se por inteiro um bloco de miríades de pequenas percepções, bloco que, por seu turno, gaza das propriedades das pequenas percepções. Faz-se, por exemplo, vidente. Antecipa os movimentos do seu par porque percebe as linhas de força que os prolongam no futuro. Eis o que explica que dois corpos, no Contato Improvisação, se compreendam, e que seu movimento recíproco “pegue” (Gil, 2004, p. 131).

O corpo mergulha em um fluxo espaço-tempo virtual no qual corpo, espaço e tempo pensam conjuntamente no mesmo espaço de Escher, na mesma Zona de Turbulência. E como pensamento pode deslocar-se, atravessar, turbilhonar, dobrar o passado e o futuro no acontecimento do aqui-agora. É nesse momento que o corpo torna-se fronteira. É no território micro que a liminaridade teatro, dança e performance está virtualizada na mesma zona de turbulência. São as micropercepções que transbordam e expandem as bordas. No corpo-subjétil a borda mais expandida é, portanto, a linha mais próxima, sutil, delicada de uma dança da musculatura “small dance” ou musculatura anti-gravitacional que pode efetuar uma experiência da micropercepção ou, o que dá no mesmo, da vivência de um invisível concreto e real.



Atuações, fronteiras e micropercepções

## Referências bibliográficas

- DELEUZE, G. *A dobra – Leibniz e o barroco*. Trad. de Luís B.L. Orlandi. Campinas: Editora Papyrus, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Conversações*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Trad. de Luís Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- GIL, J. *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- LEIBNIZ, G. W. *Novos Ensaios sobre o entendimento humano*. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

