

O CORPO NO TAO EXERCÍCIO EXPRESSIVO

Alice Stefânia¹

RESUMO: A pesquisa que ora desenvolvo objetiva instaurar, inspirada no universo taoísta, processos criativos que potencializem a expressividade do artista cênico, ao mesmo tempo em que possam operar como fatores de harmonização (enquanto estados de equilíbrio dinâmico e provisório). Nessa investigação, noções da sabedoria chinesa, bem como algumas práticas taoístas, norteiam os processos criativos, e dialogam com idéias da filosofia ocidental contemporânea. Esse diálogo está sendo amparado pela noção de releitura, de transcrição, de atualização. Operando na fronteira entre imaginário e procedimentos taoístas, estudos do corpo, confronto entre questões filosóficas atuais e idéias da sabedoria taoísta, exercício performático (enquanto espaço de construção de dramaturgias do corpo), e utilização mestiça de técnicas artísticas e meditativas, espera-se inaugurar um espaço de reinvenção, próprio à geografia fronteira, à arte e ao *zeitgeist* contemporâneo. Espaço que abrigue o exercício e a reflexão sobre o que chamamos expressividade.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Taoísmo. Expressividade.

Primeiro movimento

“O instante é semente viva. [...] Mais que um instante, quero seu fluxo.”
(LISPECTOR, 1998).

A pesquisa sobre a qual estou debruçada alimenta-se de procedimentos, conceitos e imaginário da sabedoria taoísta, numa atitude de apropriação (inspiração) poética desse universo, e de sua releitura (expiração), ou seja, lança mão de um acervo (de idéias, práticas, imagens) em um contexto deslocado de sua origem cronológica e tópica, com uma abordagem voltada para o exercício criativo-expressivo. Isso enseja a trazer também para a elaboração teórica, e sempre em perspectiva de atualização, alguns constructos teóricos que são matrizes dessa sabedoria. A idéia do *Tao*, do *wu wei*, e de *te* e a dinâmica *yin*

¹ Alice Stefânia Curi é atriz, mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UnB e doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. Seus estudos inserem-se na linha de pesquisa Poéticas e Processos de Encenação. E-mail: aliceste@hotmail.com.

yang, e outras, são noções que permearão este ensaio, dialogando com outras, mais recorrentes nos trânsitos acadêmico e teatral. A proposta é esboçar uma aproximação² entre noções do pensamento filosófico contemporâneo e idéias presentes na trimilenária sabedoria taoísta.

Uma das maiores dificuldades na pesquisa que envolve a cultura chinesa refere-se ao problema da tradução. Por um lado, os ideogramas são muito mais complexos em sentidos do que possa mostrar-se um único vocábulo, por mais amplo que seja seu significado. A necessidade de escolha de uma das múltiplas possibilidades de significação de um ideograma, no gesto de traduzir, reduz de forma importante seu alcance. A leitura de um texto em chinês exige criatividade e atividade intensa por parte do leitor, que precisa, de certa forma, fazer escolhas, ou melhor, perceber os sentidos mais latentes de cada ideograma dentro de cada bloco de idéias. Por outro lado, a construção do pensamento chinês se dá por símbolos que agenciam sentidos entre o imaginário e o filosófico, entre o mítico e o científico, entre o saber e a práxis, entre a idéia e a conduta. A elaboração intelectual ocidental muitas vezes não dá conta desse tipo de articulação, seja por uma questão estrutural da filosofia derivada da metafísica ocidental, seja por seu olhar exotizante ou excludente. Buscando minimizar esses problemas, optei por manter em chinês os termos mais importantes para essa pesquisa, e dar-lhes a maior pluralidade cabível, trazendo significações pesquisadas nas diversas referências e, principalmente, maneando-os, de forma mais filosófica, enquanto constelações de sentidos.

O taoísmo é uma abordagem de dupla articulação - religiosa (*tao-chiao*) e filosófica (*tao-chia*) - cuja influência sobre a cultura chinesa se faz sentir fortemente até hoje. Aspectos ligados ao *tao-chia*, ou taoísmo filosófico, serão abordados em nossa pesquisa. As diferentes traduções e abordagens bordejam definições para o termo *Tao*: caminho, sentido, via, princípio ordenador, conduta, o existente e o inexistente, ritmo da vida, etc. Para Allan Watts (1975), o *Tao* é o curso da natureza, do universo, o fluxo, e a água seria sua melhor metáfora. Ressalte-se que o *Tao* não deve ser pensado como o Deus cristão do ocidente. Em que pese ter um tom sagrado especialmente no taoísmo religioso, essa idéia não encontra ressonância na perspectiva de Deus, como é concebida na maior parte das religiões. Também não tem o sentido de um governante, líder, criador ou monarca externo à natureza. Aliás, segundo Watts (1975), o imaginário associado ao *Tao* é maternal, não paternal, e a relação que se estabelece com ele é menos vertical que horizontal (ou multidimensional). Inclusive, para Marcel

² Não se busca aqui equiparar ou homogeneizar pensamentos de contextos tão diferentes, como o oriental e o ocidental. Além de inútil e ineficaz, seria uma contradição, já que todo esforço desse estudo é em prol da singularidade, da diferença. Trata-se tão somente de tentar perceber os parentescos, descobrir os encontros, buscar as interseções entre formas de pensar que usualmente são percebidas como mais distantes do que de fato são.

Granet (1997), a cultura chinesa poderia ser identificada pela fórmula “nem Deus, nem lei”.

O confucionismo, ao lado do taoísmo, também exerce grande influência na China, principalmente no campo sócio-político e filosófico. Ambas linhas de pensamento são complementares e têm pontos em comum, como a idéia do *Tao* ou *Li* (no confucionismo), espécie de ordem subjacente ao mundo, princípio regulador e unificador. Essa unificação, ainda que sugira uma centralização ou convergência, mostra-se menos como homogeneizadora que como uma negociação contínua, conciliatória, mas inclusiva. Nesse estudo nos ateremos à abordagem mais filosófica do taoísmo.

Segundo a tradição taoísta, *wu wei* é caminho para o *Tao*. Traduzido por não intervenção, não ação, ação sem propósito, agir sem restringir, não forçar, seguir, não coagir, não representar, *wu wei* não tem, entretanto, um sentido de inércia, preguiça ou passividade, segundo o senso comum. A idéia inscrita em *wu wei* é deixar-se conduzir pelo ritmo natural da vida, “seguir a natureza, fluir com a energia” (WATTS, 1975, p. 110), sem empurrar ou emperrar os acontecimentos, sentindo e seguindo o fluxo dos espaços-tempo, sem expectativas e em perspectiva não teleológica (só se chega ao *Tao* sem se tentar chegar ao *Tao*). Em linguagem popular, poderíamos falar em ‘não dar murro em ponta de faca’, ‘nadar a favor da corrente’, ‘deixar acontecer’, ‘não remar contra a maré’, etc. Não há aqui uma posição conformista, ou uma neutralização política, mas antes uma estratégia energética de atuação no mundo. Ter uma conduta que obedece a um fluxo energético, uma convergência ou tendências de forças, não significa aceitar um *status quo* passivamente, ou se redimir do próprio impulso e potencial transformador, mas operar essas transformações em fluxo. Allan Watts, em *Tao, o Curso do Rio*, diz que

[...] a arte de viver é mais semelhante à navegação do que à guerra, pois o importante é entender os ventos, as marés, as correntes, as estações e os princípios de crescimento e declínio, de forma que se possa utiliza-los, e não lutar contra eles. (1975, p. 49).

O princípio taoísta *wu wei* pode ser relacionado à idéia de devir, ou de um ‘entrar em devir’. Segundo o dicionário, devir é a transformação incessante e permanente pela qual as coisas se constroem e se dissolvem em outras: o vir-a-ser (WATTS, 1975). Originalmente atribuída ao grego Heráclito, Deleuze (1992) retoma a idéia de devir que, com ele, remete a um ‘deixar de ser’. Essa noção vai reverberar na discussão do conceito de sujeito como identidade fixa. Thomas Tadeu (2004), em seu estudo sobre a filosofia de Deleuze, retoma a investigação deleuziana da idéia de devir, e lembra que deixar de ser alguma coisa, mesmo que para se tornar outra, demanda um estágio que caracteriza um ‘não ser’, ou ‘ainda não ser’. Essa idéia, que parecia tão inadmissível para a filosofia grega

preponderante e para os pensamentos ocidentais derivados desta ontologia de centros, identidades e essências, encontra-se revigorada em grande parte dos pensadores contemporâneos.

O ‘não ser’ do devir, e a ‘não ação’ do *wu wei* são ambos estados fortemente marcados por dois fatores: o fluxo - movimento e transformação ininterruptos; e o vazio – interstícios, hiatos, suspensão de ação, de identidade, e qualquer tipo de fixação ou territorialização. Esses dois fatores nos levam a uma terceira idéia, que de certa forma abraça as anteriores: o virtual, campo disforme de multiplicidades intensivas.

Segundo Pierre Lévy (1996), o virtual é um complexo problemático, um nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação e que chama um processo de resolução contíguo mas em direção oposta: a atualização. Essa, por sua vez, consiste na criação, na invenção de uma forma a partir da configuração dinâmica de forças e de finalidades. Deleuze (1996) define o virtual como o campo ou fluxo de devires (um dado plano de imanência), e a atualização como o processo de singularização. A atualização, (ou territorialização), busca, seleciona, captura aspectos do virtual, convertendo-os em atualizações, e a virtualização (desterritorialização) é o processo que reconverte o atual em virtual, é o voltar ao fluxo de intensidades amorfas.

Deleuze aponta a estreita relação entre devir e virtual ao mencionar que, para devir, é preciso sempre remontar à multiplicidade intensiva, ou seja, ao virtual, mesmo que nos trânsitos ocorram os estados de territorialização (1996), e Tadeu, ao levantar essa questão, o faz mencionando uma pista de “conduta” (2004). No caso da idéia de *wu wei*, sua relação com a virtualidade se dá de forma parecida. Para não agir, ou agir sem constriuir, também é preciso remontar ao imponderável, ao imprevisível, ao abismo, ao vazio, ao fluxo de multiplicidades a que escapa toda tentativa de controle. E se é ineficaz a tentativa de controlar o virtual, resta a captura. Atualizar é capturar intensidades no virtual e territorializá-las, em fluxo. A tentativa de fixar ou estratificar essas territorialidades tende a esvaziá-las dos seus sentidos - estético, semântico, patético (DIDI-HUBERMAN, 1998) - e, por isso mesmo, de sua potência expressiva. Denise Sant’Anna, em seu *Corpos de Passagem*, denuncia um processo de “desertificação da vida”, ao qual é imperioso que se oponha resistência, sob pena de uma espécie de neutralização político-subjetiva dos corpos. Ela investiga, investe e instiga a uma

[...] engenharia capaz de religar o corpo às suas potências e às suas virtualidades. Conectá-lo com a espessura da história e, ao mesmo tempo, abrí-lo ao imponderável. (2001, p. 11).

A noção chinesa *te*, ligada ao taoísmo, é usualmente traduzida como virtude pelos ocidentais. Virtude é um termo que remete usualmente a qualidades morais,

disposição para a prática do bem, castidade, austeridade. Marcel Granet (1997) lembra que o termo *te* quase não é usado sozinho na China, mas articulado à expressão *tao*. *Tao-te*, segundo Granet, remete ainda a “prestígio”, “autoridade eficaz”. Ainda para o autor, *te* referiria-se a uma “virtude específica”, trazendo a idéia de uma “eficácia que se singulariza ao se realizar” (1997). Allan Watts redimensiona o entendimento de *te* ao traduzí-lo por virtualidade (1975). Sua opção se dá porque *te*, como vimos, não se refere a uma retidão artificial, acatada, baseada em obediência a regras impostas, mas sim a uma consonância entre conduta e potencial, o que se aproxima bem mais da idéia de ética que de moral. O ideograma que originou *te* significa “fluir em união com o olho e o coração (mente)” (1975, p. 160). Essa idéia parece se relacionar a de desejo, de seguir a vontade, ainda que os taoístas sejam avessos à idéia do desejo enquanto construção de expectativa, aquela que arranca o ser do presente, e que diz respeito a um desejo de outra ordem. Em posição contrária ao taoísmo ortodoxo e dogmático, tendência mais recorrente ao taoísmo religioso, Watts chega a dizer que

[...] o gênio – a pessoa do *te* – está sempre além das regras, não devido a um espírito rebelde e anti-social com um propósito hostil, mas porque a fonte da obra criativa reside no questionamento inteligente das regras. (1975, p. 159).

e lembra que, em várias passagens da literatura taoísta, *te* refere-se a habilidades em geral (1975), o que nos aproxima das idéias de tendência ou vocação. Essa articulação entre vontade, potencial, fluxo e conduta, remete *te* à idéia de virtualidade.

Mas, para constatar no corpo, na própria vida, a ausência ou baixa incidência de *te*, para perceber a inadequação das regras vigentes, para se dar conta do nível de insatisfação pessoal em relação à própria vida, é preciso lançar mão de uma percepção de natureza diferente da exclusivamente racional e da ligada aos cinco sentidos. Entra em cena a percepção das forças, própria ao corpo vibrátil, que funciona como uma bússola ou alarme, perceptor e desencadeador de crises (ROLNIK, 2003) que, por sua vez, são as matrizes/motrizas de transformações; entra em cena a percepção do que os chineses chamam *chi*.

O acupunturista Marcus Vinícius Ferreira, em trabalho apresentado no III Congresso da Sociedade Médica Brasileira de Acupuntura, Santa Catarina, em outubro de 1996, alerta para o reducionismo ao traduzir *chi* por energia simplesmente, e sugere que alguns termos chineses sejam usados em sua forma original. *Chi* assume tanto aspectos materiais como imateriais, e sentidos variados como energia vital, fluido, ar, atmosfera, respiração, éter, essência, espírito, vapor, coração, sentimentos, emoções, tempero, cuidado, disposição, sabor, sopro, alma, odores, pneuma, etc. O professor André Bueno, da

Universidade Gama Filho, lembra o simbolismo do ideograma que representa *chi*, ou como ele prefere *qi* (o que é apenas uma diferença fonética na tradução)

A concepção do *qi* que é representada em seu ideograma manifesta a idéia do vapor d'água saindo de uma panela de arroz em cozimento. Este vapor pode se condensar e virar novamente água, ou, no frio, se congelar e virar uma pedrinha de gelo; ou ainda, o vapor simplesmente escapa, continuando em seu estado fátuo. Extraíndo desta analogia uma concepção profunda acerca de estrutura da matéria, os chineses preocuparam-se, porém, em entender como o *qi* funcionava em suas manifestações. (BUENO, 2000, p. 166)

Essa percepção de *chi* é atribuída ao corpo sutil, responsável pela alquimia interior. Para os chineses, o “corpo sutil” está relacionado à cartografia energética corporal que eles identificaram - os pontos, os meridianos, os centros de energia, e suas inter-relações entre si e com o meio. Watts fala também em percepção intuitiva, em algo além do nosso funcionamento natural e habitual, em uma habilidade inconsciente e espontânea em lidar com questões (1975).

Para dialogar com a idéia de corpo sutil, que os taoístas ilustram com imagens como a que pode ser observada a seguir, envoltas em uma aura mítica, e por uma profusão de símbolos, como animais em locais de órgãos, florestas em pontos energéticos, torres, pessoas, espirais, ideogramas e desenhos variados pelo corpo (imagem 1), é interessante trazer o modo como Denise Sant'Anna pensou a sutileza.



Imagem 1

Diagrama do “corpo sutil”, que rasteia a alquimia interior, datado de 1886, dinastia Ts'ing, (extraído de Rawson e Legeza, 1973, ilustração 53).

Entendida como uma “complexidade de gestos, sentimentos e ritmos do corpo” (2001, p. 124), para a autora a “[...] sutileza inclui zonas de sombra, e estas não significam caos nem, necessariamente, silêncio” (2001, p. 125). Ainda segundo Sant’Anna, o que é sutil só é frágil na aparência, sendo, em realidade, um amálgama de delicadeza e força, que pode, inclusive, ser aprendido através “[...] de exercícios, de atenção ao que passa entre os corpos. E, por mais tautológico que possa parecer, a atenção se aprende com atenção.” (2001, p. 125).

Essas reflexões de Sant’Anna tocam em cheio o modo como os taoísta lidam com seu “corpo sutil”. O *chi kung*, por exemplo, consiste em um conjunto de treinos energéticos que visam estimular o fluxo de *chi*, de modo a desbloquear e abrir a rede de canais de energia do corpo. Além de operarem pela atenção e concentração sobre os ritmos energéticos corporais, sobre os fluxos e trânsitos de energia entre o corpo e o meio (terra, céu, árvores, outros corpos), lidam com essas matérias sem a intenção de esclarecê-las. O que interessa, aos praticantes, é a conquista dessa percepção de outra ordem, e de um certo manejo sobre as forças que atuam nos corpos, respeitando as zonas de sombra e mistério.

Segundo movimento

“Quando penso no que já vivi me parece que fui deixando meus corpos pelo caminho.”

(LISPECTOR, 1998)

A idéia de corpo que orienta essa pesquisa é a de um corpo enquanto escritor e escritura ou, para driblarmos a marca logocêntrica impressa nas terminologias relativas ao texto, corpo enquanto mapa e cartógrafo. Esse é o corpo que afeta e é afetado numa relação contínua de co-evolução com seu meio, e que nesse agenciamento contínuo reinventa-se e propõe alterações no espaço-tempo em que interfere, configurando-se um corpo político. Esta idéia de corpo dialoga com a de “corpo sem órgãos”, ou CsO³, segundo a qual o que serve de órgãos opera sob a forma de multiplicidades moleculares, de fluxo, de devires, logo, de heterogênesse, sendo, com isso, um corpo em contínua resingularização, que se desvincula da unidade do eu-sujeito (DELEUZE e GUATARRI, 1995). Para Denise Sant’Anna,

³ Essa é uma imagem de Artaud redimensionada em Deleuze e Guattari. Artaud bradou em seu *Para acabar com o julgamento de Deus*, “Nada de boca, de língua, de dentes, de laringe, de esôfago, de estômago, de ventre, de anus. Eu reconstruirei o homem que sou”. O inconformismo de Artaud, ao ver o ser subjugado a um determinismo fisiológico, como o aqui descrito sistema digestivo, e ao perceber o autismo humano decorrente disso, o leva a clamar e conclamar as pessoas à reconstrução da idéia de homem.

[...] o contrário do corpo totalitário talvez seja todo corpo que, no lugar de manter-se como substância, mônada isolada e livre, existe como um elo entre corpos, floresce como uma dobra do tecido da vida; na finitude de sua existência este corpo ressoaria a infinita potência criadora do mundo. (2001, p. 100).

Em Lévy, a virtualização é um deslocamento do ser para a questão, o que problematiza a idéia clássica de identidade, baseada em fixações, territórios fechados, exclusões e inclusões. O que a virtualização promove incessantemente é a “[...] heterogênesse, o devir outro, processo de acolhimento da alteridade” (1996, p. 25). Segundo o autor, a virtualização promove

[...] uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado; em vez de se definir principalmente por sua atualidade [...], a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num corpo problemático. (1996, p. 18-19).

Assim, no lugar da idéia de identidade, de indivíduo, de caráter, surge:

[...] um si, um si jamais definitivamente fechado mas sempre em desequilíbrio, em posição de abertura, de acolhimento, de mutação; um si cuja ponta fina é talvez a qualidade singular do processo de assimilação do outro e de heterogênesse. Essa abertura começa na simples sensação, passa pela aprendizagem e o diálogo, culmina com o *devir*: quimerização ou transição para uma outra subjetividade. (LÉVY, 1996, p. 106).

Entendendo o corpo enquanto mapa e cartógrafo, temos uma instância, a um só tempo, campo virtual e zona de atualizações. E se o virtual é um campo de devires, se *wu wei* é entrar em devir, e ainda se a revisitação às práticas e ao imaginário da tradição taoísta parece oferecer caminhos que promovam *wu wei*, ou entrar em devir, então se esboça aqui uma estratégia, ou recurso (que seja sempre atualizado, como um recurso) metodológico, para acionar o caráter virtual da corporalidade. Lembremos que Tadeu (2004), trazendo conceitos de Deleuze, ao mencionar meios para devir, refere-se a uma pista de “conduta”, ou seja, aponta a possibilidade de incentivar ou estimular essa forma de agir enquanto estratégia estética e política, dimensões sempre imbricadas, cuja relação tem sido bastante sinalizada em abordagens contemporâneas.

Sobre esta questão, Guattari, por exemplo, propõe o que chama de ecosofia, que define como uma postura ética, política e estética que atua sobre os três registros ecológicos que identifica: social, mental e ambiental. Para ele, uma

[...] ecosofia de um novo tipo, ao mesmo tempo prática e especulativa, ético-política e estética, deve [...] substituir as antigas formas de engajamento religioso, político, associativo. (1990, p. 54).

Denise Sant'Anna também vê nas relações éticas entre o ser e o mundo a possibilidade da construção de uma conduta, de uma estratégia política e de auto-realização. Isso passa pelo deslocamento da idéia de ser como identidade, para a de ser como atitude. Trata-se também de transpor o incômodo e recorrente abismo entre o que se anuncia e o que se realiza. Sant'Anna lembra, que por vezes, vivenciamos

[...] conexões com o mundo sem degradá-lo e sem degradar a condição humana. Inúmeras vezes eles reúnem ação e reflexão, intensificando a vivência do presente e tornando o *eu* de cada um menos sólido, menos uma substância do que um ato. E, ao lembrar da alegria vivida nesses momentos (por vezes tão fugazes), talvez se possa estimular o corpo e a alma a continuar cultivando estas condutas éticas, agora e cotidianamente. (SANT'ANNA, 2001, p. 101).

Para Guattari, a ação ecosófica pode, e deve, se dar tanto em nível macropolítico (campo molar: objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência), quanto em nível micropolítico (ordem molecular: fluxos, devires, transições e intensidades) (GUATTARI e ROLNIK, 1996). Sempre em perspectiva inclusiva e ambivalente, Guattari (1990) defende que, ao lado (e não em substituição) da lógica dos discursos hegemônicos, se inaugure a eco-lógica, ou lógica das intensidades, que abraçaria outros meios e objetos de apreensão e percepção, instrumentalizando os processos ecosóficos.

Voltemos ao recurso metodológico e à estratégia de conduta, esboçados acima. De certa forma, mobilizar o caráter virtual do corpo demanda uma predisposição para lidar com conteúdos não conscientes, para ouvir, e dar voz, aos 'excluídos psíquicos', e trabalhar, como quer Guattari, na perspectiva de uma "[...] ecologia do fantasma, que tenha por objeto transferências, translações, reconversões de suas matérias de expressão" (1990, p. 42). Uma ecologia do fantasma configura um procedimento afirmativo do ser na própria singularidade, na diferença. Esse processo pode parecer, talvez, um tanto doloroso, já que demanda uma auto-exposição, exige que se lide com aspectos usualmente recônditos e convoca à sustentação de posturas pouco assumidas (e pouco aceitas) no meio social. Entretanto, a despeito disso, parece ser uma forma de driblar cooptações e dominações sutis a que estamos sujeitos em nosso tempo.

O Capitalismo Mundial Integrado, como nomeiam Guattari e Rolnik, ou o Capitalismo Financeiro Globalizado, como chama Sant'Anna, valoriza, estimula e "vampiriza" valores conquistados com muita luta, como liberdade, criatividade,

fluidez, ousadia, diferença, predisposição à mudança, mestiçagem, etc, muitas vezes esvaziando essas atitudes de sua potência inaugural. A moral que vigora e resiste nesse mundo assim configurado é de caráter econômico. A nova disciplina a que obedecemos está ligada à fabricação e consumo de modelos.

Quando Sant'Anna fala em religar o corpo a suas potências, em “[...] transformar o corpo num território de ressonâncias destituído de todo autismo” (2001, p. 99), quando Rolnik fala de reacionarmos nosso corpo vibrátil, quando Guattari propõe a ecologia do fantasma, e ainda quando Deleuze sugere o devir (entrar em) como conduta, eles mostram estratégias micropolíticas de resistência a apropriações capitalísticas, procedimentos ligados aos fluxos, aos interstícios, às heterogêneses.

Algumas práticas taoístas parecem voltadas a estimular justamente o tipo de percepção vibrátil, sutil, intuitiva, a que nos referimos anteriormente. O já mencionado *chi kung* é uma série de treinos psíco-físicos, com apoio em exercícios respiratórios, de forte teor meditativo, que configuram uma técnica de cultivo e reorganização da energia no corpo, e ainda de trânsito e troca (captação e emissão) de energia com o meio. Trata-se de um conjunto de práticas energéticas que visa estimular o fluxo de *chi*, de modo a desbloquear e abrir a rede de canais corporais de energia.

Dentro da perspectiva de lidar com esses aspectos sutis do próprio corpo e do mundo que o cerca, a prática não se propõe, como já foi dito, a desvendar e explicar os processos, mas a estimulá-los e mobilizá-los, até porque, como Sant'Anna sugere,

[...] todos os seres que nos cercam (e mesmo as coisas) são esfinges; mas com os ardis da sutileza eles não nos revelam os seus enigmas, assim como nós, por delicadeza, não os deciframos. Apenas não os deixamos morrer. (2001, p. 127).

Mas Sant'Anna alerta para a tendência pela busca de meios alternativos que devolvam aos corpos uma certa quietude perdida na busca frenética de um nomadismo como moda, que, por muitas vezes, torna-se mais uma agitação travestida de fluidez, uma compulsão que se supõe um estado de constante criação, mas que não caracteriza processos desterritorializantes de fato. A autora denuncia o risco do deslocamento dessa ansiedade, para um consumo compulsivo da lentidão oferecida em guias e workshops, em formatos *prêt-à-porter*, ou “prontos para uso”, possivelmente fadada ao fracasso, já que não há receita para essa lentidão. Essa pressa, a busca de um atalho para a lentidão, ou o ato de eleger como identidade um suposto nomadismo, ou uma lentidão idealizada, pautando-se mais num propósito de “fotogenia” como a autora nomeia, são condutas ineficazes do ponto de vista político, desprovidas de qualquer força mobilizadora. (2001).

Apesar da denúncia, a própria Sant'Anna reconhece legitimidade nessa busca, mesmo que se torne muitas vezes inócua, como ela assinala. A autora admite que “[...] é preciso saber que as coisas e os seres possuem forças, apelos, latências, cujas singularidades a compreensão humana não consegue esgotar.” (2001, p. 114), e observa que, em rituais e cerimônias, quando se entra em contato com a multiplicidade e complexidade de vegetais, minerais e objetos em geral, o que vigora sempre é “a repetição do que difere.” (2001, p. 114).

Talvez uma forma ética de lidar com essas tradições⁴, que têm demonstrado durante séculos, quíça milênios, seu potencial mobilizador de percepções extra-cotidianas, descontextualizadas do ponto de vista espacial e muitas vezes temporal, seja exatamente a perspectiva de atualização das mesmas, que é o que vigora também nos rituais. A idéia de “diferença e repetição”, sobre a qual Deleuze se debruçou, mostra que a diferença passa necessariamente pelo processo de repetição (TADEU, 2004). A repetição aqui não é cópia, duplicação ou reprodução, o que se repete é o processo, o ciclo, a predisposição de remontar ao devir, ao virtual, e não o que se configura como resultado ou atualização deste ciclo. Assim, admite-se a possibilidade de investigação e vivência dessa sabedoria chinesa nos dias de hoje, no Brasil, sem que isso configure o que Sant'Anna chama de fotogenia. Trata-se de uma atualização: a partir de um olhar ocidental, contemporâneo e artístico, cuja inspiração é uma matriz oriental e arcaica, chegue-se a uma expiração própria, o que caracteriza um processo de heterogênese.

Nas raias entre o contemporâneo e o arcaico, o ocidente e oriente, a cena e o taoísmo, o estar no interstício é também estar em espaço potencialmente criativo. De fato, como alerta Susan Stanford Friedman (1998), a fronteira tem uma dupla vocação. Pode ser espaço de dominação, cooptação, negação, proibição, quando estão em jogo lutas de poder, sujeição de povos e culturas, quando a zona raiana delimita as diferenças configurando-se uma demarcação que impõe a impermeabilidade. Mas é também lugar de heterogênese, quando neste “entre” têm lugar as reconfigurações das diferenças, as migrações contínuas de referências, as interações, contaminações, transições e mestiçagem⁵. Sant'Anna, de certa forma, também se refere ao interstício como um lugar que deve ser buscado quando, ao apontar para o hábito estratificado de se contrapor a velocidade à lentidão, sugere que “[...] saindo desses dois pólos extremos, é possível viver uma situação em que as oposições dão lugar à complexidade de sentidos” (2001, p. 97).

⁴ As pessoas têm buscado tanto na sabedoria chinesa, como na indiana, como no xamanismo, no candomblé, e em tantas outras fontes esse tipo de apoio. Guattari constata inclusive que “a procura de um território ou de uma pátria existencial não passa necessariamente pela de uma terra natal ou de uma filiação de origem longínqua. [...] Toda espécie de ‘nacionalidades’ desterritorializadas são concebíveis [...]” (GUATTARI, 1990, p. 51).

⁵ Lembrando que o sincretismo e o hibridismo não são fenômenos novos, apenas acontecem hoje em velocidade e frequência crescentes.

Terceiro movimento

“O grande vazio, ou vazio primordial, vazio invisível que fica fora do plano das formas criadas – e que fascina porque não representa nada nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia irradiante que dele irrompe.”

(GIL, 2001)

Para Didi-Huberman, o visível se torna inelutável, quando sua modalidade, usualmente ligada ao ter, torna-se votada ao ser, quando ao ver sentimos que algo nos escapa. Uma obra de arte é inelutável “quando uma perda a suporta ainda que pelo viés de uma simples associação de idéias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem, - e deste ponto nos olha, nos concerne, nos persegue.” (1998, p. 33). Para o autor, a perda que opera (n)esta obra é um trabalho do sintoma, que ele assim descreve:

[...] evento crítico, acidente soberano, dilaceramento. Ele é a via promovida pelas imagens para revelarem à *leur corps defendant* sua estrutura complexa e suas latências incontroláveis. Ele torna a imagem um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados. Ao presentificar-se na inelutabilidade de sua abertura somática e crítica, o sintoma dá acesso a seus fundamentos fúgidios e abissais. (1998, p. 17)

A potência identificada por Didi, no sintoma, parece ser da mesma ordem da que Guattari atribui ao que chama ecologia do fantasma. Nos processos ético-estéticos, Guattari acha necessário jogar o jogo da ecologia do imaginário (1990) e preconiza a expressão, a estética e a inventividade como importantes chaves de acesso à ecosofia mental. Esta

[...] será levada a reinventar a relação do sujeito com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os ‘mistérios’ da vida e da morte. [...] Sua maneira de operar aproximar-se-á mais daquela do artista do que dos profissionais *psi*, sempre assombrados por um ideal caduco de cientificidade. (1990, p. 16).

Também para Lévy, “[...] a imaginação, a memória, a presença, o conhecimento, a religião são vetores de virtualização” (1996, p. 20).

É por esses domínios, de vocação desterritorializantes, que me sinto impelida a transitar, em perspectiva entrelaçada, ético-estética, acreditando que é no devir em imersão, no escavar contínuo e persistente de si mesmo, no

trânsito que não reconhece fronteira entre o dentro e o fora de cada um, que o artista (aqui, o artista cênico) pode encontrar sua potência criadora, transformadora, política. Quando a criação estética lança uma ponte entre sentidos sensoriais e semânticos, tramando os sentidos de *sema*, *aïsthèsis* e *pathos* (DIDI-HUBERMAN, 1998), tende a gerar uma criação e uma recepção intensificadas, tende a ser transformadora para quem cria e para quem frui.

Esse exercício expressivo como conduta estética, ética e política, no caso dos artistas da cena, funciona como atualizações do corpo, no corpo. Cartografias do corpo, no corpo, em nome do corpo e para fruição por outros corpos. Muito mais se poderia falar sobre como a atualização expressiva de um corpo, aciona a desterritorialização em outro, no processo de recepção, desdobrando intensidades, esburacando resistências, fazendo emergir, no fruidor, afetos, memória involuntária, associações, inéditas ou recorrentes, e ainda, proporcionando, neste fruidor, outros ímpetos para diferentes atualizações. Não nos aprofundaremos na questão da recepção, assim, concentremo-nos no processo criativo e expressivo.

Interessante lembrar que em grande parte das vezes em que Matteo Bonfitto (2002) - trazendo o pensamento de nomes emblemáticos do teatro - fala em expressividade, parece usar o termo associado seja a um procedimento psíco-físico (como em GROTOWSKI, STANISLAVSKI, CHEKOV), ou ao trânsito entre visível e invisível (em BROOK), interno e externo (STANISLAVSKI, GROTOWSKI, e outros.), imagens às quais podemos acrescentar o circuito físico-metafísico de Artaud. O fato é que a idéia de expressividade não parece se referir a um caminho de mão única (dentro para fora), como o termo nos leva a supor. Aparentemente, para os artistas cênicos, expressividade é uma noção que encerra um movimento dialético, operando em uma via de mão dupla, que subentende também o que batizaremos como impressividade. Talvez a opção em se contrair no termo expressividade, uma operação que conjuga dinamicamente movimentos impressivos e expressivos, se relacione à atenção voltada ao espectador (que implica um fora, um sair) como objetivo último, foco, destino desta mesma operação. Assim, na tensão psíco-física, e nos diálogos constantes produzidos pelos trânsitos entre os vetores impressivos e os expressivos, estaria o que o teatro designa usualmente como expressividade.

O termo expressividade remete também à construção de um corpo extracotidiano e de uma segunda natureza (DECROUX e BARBA), à estilização ou teatralização do corpo em ação, e a qualidades e texturas identificáveis e conquistáveis no movimento (LABAN e DECROUX). Vemos, muitas vezes, também, a idéia de expressividade relacionada a uma qualidade de presença, à força orgânica impressa na ação cênica, ao vigor na interpretação. Não fosse o conceito de verdade um “campo tão minado”, tão atravessado de interpretações variadas e díspares, poderíamos relacionar expressividade à idéia de verdade, não mais no sentido de verossimilhança, mas de energia, de potência, de

implicação de aspectos recônditos do ser-ator na construção estética, e de estímulo e manutenção do circuito impressivo-expressivo, enquanto fomentador das ações criativas e de suas atualizações em cena.

Vale ressaltar aqui que, nessa pesquisa, mais focada no processo que no produto, estaríamos, talvez, no âmbito do que Eugênio Barba trata por pré-expressividade. Entretanto, o próprio Barba esclarece que essa divisão por ele proposta tem caráter didático. Não se trata de desatrelar o que é expressivo do que é pré-expressivo, nem de entender este último como cronologicamente anterior ao primeiro. Diz ele sobre o nível pré-expressivo: “não é um nível que possa ser separado da expressão mas uma categoria pragmática” (1994, p. 154). Para o autor, o termo expressividade refere-se mais ao ato ou momento da mostra, quando o processo de comunicação, de significação, teria prioridade:

O substrato pré-expressivo está incluído no nível da expressão global percebida pelo espectador. Mas, se o mantiver separado durante o processo de trabalho, o ator, nesta fase, pode intervir em nível pré-expressivo *como se* o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações, e não o seu significado. (1994, p. 154).

O que o treinamento em nível pré-expressivo proporciona ao ator é o livre exercício da criação, sua afirmação enquanto artista, a liberdade de criar sem objetivos a priori, “[...] é o que faz o ator existir como ator” (1994, p. 174). Para Barba, independente do estilo, o campo pré-expressivo concerne ao caráter real da ação. E esse caráter real parece referir-se ao empenho, à implicação total do ator no seu trabalho, sua opção de entrega, de mobilização, de abraçar o ofício. Entretanto, ressalvada a relação direta do objeto de nossa pesquisa com o que Barba chama pré-expressividade, optamos por operar, aqui, com o termo expressividade.

Detenhamo-nos, então, no corpo do *performer*. Nesse corpo, que é criador e criatura, escritor e escritura, cartógrafo e mapa, cada atualização, também promove re-virtualizações. José Gil, diz, sobre o movimento dançado, parafraseando Deleuze, que “[...] a imanência que caracteriza esse movimento descreve-se do seguinte modo: o que se move como corpo regressa como movimento de pensamento” (2001, p. 50). Independente de tratar-se de dança, cada aspeto capturado no campo virtual psíquico, imaginário, energético, no plano de imanência de um corpo, quando singularizado em uma ação criativo-expressiva, da ordem da exterioridade, vetorizada para o espaço intersticial entre o corpo e o outro, tende, por sua vez, a reacionar um novo trânsito por devires, sempre em contaminação. Em relação a esse contágio, inerente ao processo co-evolutivo entre ser e meio, dentro e fora, Lévy também menciona o filósofo francês: “[...] como diz Gilles Deleuze, o interior é uma dobra do exterior” (1996, p. 106).

É bom frisar que a divisão forjada, entre expressividade e impressividade é mais esquemática do que prática. Esse circuito configura uma paridade impregnada mais do sentido do duplo de Artaud (pleno de projeções, sombras, conversões, retroalimentação), e da relatividade *yin yang*, conforme veremos adiante, do que de um binarismo hierárquico herdado da metafísica ocidental. Trata-se um movimento dialético, mas que não busca síntese ou estabilidade, vive em movimento, produz equilíbrios instáveis e instantâneos, dinâmicos. O tipo de harmonia que é gerado, não é da ordem do repouso, de uma estética estática, e sim deve ser entendido como uma espécie de harmonia momentânea, um estado suspenso num trânsito, a atualização de uma plenitude que é da ordem do instante (ainda que, por ser poética, tenha o poder de aí suspender, atravessar o tempo). A noção de harmonia também ganha leitura não teleológica em Barba, que a define como zona de “acordo entre tensões”, “proporção ativa” entre diferenças (1991, p. 20-21). Trata-se, talvez, do que Clarice Lispector chama de “harmonia secreta da desarmonia” (1998, p. 12). Não se refere ao “equilíbrio perigoso [...] perigo de morte de alma” (1998, p. 23), mas a algo nada definitivo: “quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz.” (1998, p. 12).

A seta do tempo para adiante, trazendo a irreversibilidade como fator inelutável, e o longe do equilíbrio como condição indispensável à existência (PRIGOGINE, 1996), explicitam a vida submetida a um fluxo contínuo, a uma realidade sempre à beira de mudanças, a um estado de devires ininterruptos. Se, do ponto de vista biológico, o equilíbrio, enquanto estabilidade definitiva, sinaliza a morte, a não vida, a inexistência, a fossilização, sob outros aspectos não parece ser diferente. O que pode ser revisto ao instalarmo-nos num território menos biológico e mais subjetivo e afetivo é procurarmos, enquanto perspectiva, um estado mais predominantemente prenhe de equilíbrios instáveis e instantâneos, fazendo da idéia do longe do equilíbrio menos um vetor des-harmonizante, e mais um impulso re-harmonizante. Assim, ainda que estejamos tratando de harmonias transitórias, submetidas ao fluxo, tentaríamos operar mais sob os domínios de *eros* (criação, vida) que de *tânatos* (destruição, morte), tentaríamos ser, por assim dizer, mais afirmativos e pró-ativos, que niilistas ou deprimidos.

Voltando ao circuito impressividade-expressividade (que assim designado mostra mais seu caráter moveção do que se o chamássemos de circuito impressão-expressão), qual em uma superfície de Moebius não há, a rigor, dentro e fora, antes, um se transforma no outro e o contamina insistentemente. Para Lévy, essa passagem do interior ao exterior e do exterior ao interior está sempre relacionada à virtualização, e “[...] esse ‘feito Moebius’ declina-se em vários registros: o das relações entre privado e público, próprio e comum, subjetivo e objetivo, mapa e território, autor e leitor etc.” (1996, p. 24). Esse *continuum* entre dentro e fora, corpo e espaço, é observado também em José Gil, quando explica que, especialmente na construção estética cênica,

[...] o espaço do corpo resulta de uma espécie de secreção ou reversão [...] do espaço interior do corpo em direção ao exterior. Reversão que transforma o espaço objetivo proporcionando-lhe uma textura próxima da do espaço interno. (2001, p. 59).

Sobre essa reversibilidade, vale lembrar que, quando falamos em entrar em devir, não devemos imaginar que este apenas se dê no processo, por assim dizer, impressivo. Ou seja, esse devir não se instala somente num campo virtual da interioridade (psíquico, imaginário), mas pode configurar também um devir físico (por movimentos, ações). Pensando em nosso duplo circuito, podemos pensar a expressividade como o processo de atualização de algo do campo virtual psíquico, no campo virtual físico, e a impressividade como o processo na “contramão”, ou seja, caracterizando o modo pelo qual um devir físico promove atualizações no campo psíquico ou anímico do ator, como um desencadeamento de ações convoca questões internas, semi ou inconscientes a virem à tona. Neste último caso (impressividade), tende a ocorrer preenchimentos de sentido de formas geradas, e no primeiro caso (expressividade), há um dar formas a conteúdos capturados. Talvez seja instigante pensar o trânsito que estamos concebendo como impressivo como configurador de um princípio recorrente ao chamado teatro físico, e o outro, expressivo, relacionando-se mais ao dito teatro psicológico. De novo trata-se de uma divisão mais esquemática, a título de aprofundar a questão do ponto de vista filosófico, visando promover conjecturas, algo que possa ser de fato desmembrado no processo criativo.

As dinâmicas intrínsecas a esse duplo circuito podem encontrar ressonâncias também na teoria da relatividade *yin yang*. Essa noção nasceu na China antiga, alguns séculos antes de Cristo, a partir da observação dos ciclos da natureza, em especial o ciclo dia e noite e fatores a este associados, como sol e lua, claridade e escuridão etc. Marcel Granet (1997) observa duas tendências de análise sobre o conceito, uma atribuída aos críticos contemporâneos chineses, de entendê-los como forças, e outra, ocidental, de afirmar tratarem-se de substâncias. Refutando ambas as proposições, Granet observa que, de forma bem mais simples que se possa imaginar, os termos *yin* e *yang* funcionam principalmente como emblemas, dotados de potencial de evocação de todos os contrastes possíveis existentes. *Yin* e *yang* formam, assim, um par de rubricas mestras com alto poder sugestivo (1997). Segundo o autor, a existência deste conceito parece traduzir a idéia de que o contraste de dois aspectos concretos caracteriza o universo e cada uma de suas aparências (1997), entretanto, essa idéia não se configura nos moldes dicotômicos da metafísica ocidental, e nem rechaça a noção de multiplicidade em detrimento de dualidades estanques. Há uma infinidade de configurações possíveis entre os dois pólos limítrofes de um fenômeno, além de uma pluralidade de fenômenos caracterizáveis.

O próprio Lévy chegou a cogitar, na ocasião referindo-se à suposta dicotomia entre substância e acontecimento, que talvez coubesse considerar esse dualismo

[...] como o *yin* e o *yang* na filosofia chinesa clássica: haveria passagem, transformação perpétua de um no outro. Cada um deles exprime uma face não eliminável e complementar dos fenômenos, como a onda e a partícula na física quântica. (1996, p. 144).

E Guattari, também no esforço de superação do pensamento dicotômico, lembra que, diferente das dicotomias judaico-cristãs, e das dialéticas hegelianas e marxistas, a sua chamada eco-lógica, lógica da ambivalência desejante, não se propõe a “resolver” contrários, mas a garantir o espaço das e para as diferenças, espaço para a liberação e legitimação das antinomias, tanto na ecologia social, quanto na mental. (1990).

Quarto movimento

“Estou neste instante num vazio branco esperando o próximo instante.”

(LISPECTOR, 1998)

“A forma é o vazio, e o vazio é a forma.”

(HRIDAYA SUTRA in WATTS, 1975)

Traremos aqui a idéia de um “vazio em re-curso” como norteadora de um processo criativo. Esta convida a articulação deleuziana entre diferença e repetição, sugerindo que o ato de instaurar o vazio é o que deve ser repetido, o vazio sempre em re-curso, o vazio re-cursado a cada vez. O que de cada novo/outro curso, pelo mesmo recurso (o vazio), advier, é a diferença, o imponderável, o que não podemos prever, o que tem vocação para heterogênesse. Do mesmo modo que Denise Sant’Anna sugere ser “na longa repetição de gestos e sons constituintes da possessão em cada culto, (que) há a invenção do diferente” (2001, p. 105).

Para os taoístas é necessário instalar o vazio para se chegar ao *Tao*. Alguns mestres, como Liu Pai Lin, referiram-se ao vazio como “o vislumbre das maravilhas”. A idéia nos treinos taoístas é que o espírito seja “um vácuo que abrange a tudo, e apenas o *Tao* inclui o vácuo. Este é o “jejum do coração (da mente)” (WATTS, 1975, p. 156). Quem pratica meditação e outras técnicas orientais nesta linha, busca a quietude dos sentidos e dos pensamentos, um esvaziamento interior, que muitas vezes é conjugado, no exercício, ao

esvaziamento de ar, na expiração. A orientação é não fixar os pensamentos, sensações e emoções, insistentes especialmente quando se é iniciante na prática, mas, simplesmente, deixá-los virem e irem.

O que o estado de vácuo promove ao corpo/ser é um zerar-se para entrar em devir, para tornar-se passagem, canal, trânsito de intensidades. Para José Gil,

[...] só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não-codificada, preparando-a, todavia, a escorrer-se nos fluxos corporais. (2001, p. 17).

Já Lévy relaciona o vazio ao virtual, ao ato de remontar à intensidade amorfa, e essa “[...] virtualização fluidifica as distinções instituídas, aumenta os graus de liberdade, cria um vazio motor” (1996, p. 19). Esse estado tem potencial altamente criativo, primeiro pela natureza ainda informe, logo com vocação para vetorizações infinitas, e segundo pela quantidade de intensidades que articula e mobiliza, ao acessar a “[...] violência primordial representada pelo vazio de toda forma” (GIL, 2001, p. 18). Para Gil,

[...] todas as espécies de força, de energias diversas, musculares, nervosas, físicas e psíquicas. O Vazio absorve-as e, a fim de as filtrar, de as transformar, de as alterar, faz o vazio dentre e em redor” (2001, p. 18),

imagem que remete aos buracos negros do universo.

É esse acionar de intensidades informes que nos interessa no vácuo. É nesse vazio que acreditamos poder encontrar um lugar de trabalho, que fomente, a um só tempo, um processo de amadurecimento e de conduta ética, e que ainda seja fonte de criações estéticas. Abordagens com aspectos semelhantes vêm sendo trabalhadas, de diferentes formas, por vários artistas.

Antônio Januzelli (1992) fala sobre a proposta de Joseph Chaikin, diretor e um dos fundadores da companhia americana Open Theatre, que trabalha com a idéia de um homem-ator. Aqui há a preocupação com uma conduta pessoal que seja regida não de fora para dentro, ditada pela moral da sociedade industrial, mas conquistada por descaminhos, por espaços de ser onde o ator se sinta “desnorteadado e vivo”, aberto e disponível para a vida, pelo trânsito em “partes não-informadas” (1992, p. 32-40). Também para Chaikin o vazio é um recurso. Assim, o ator deve:

Encontrar um espaço claro, vazio, através do qual a corrente viva não-informada possa mover-se; para isso o ator terá que dar licença a si mesmo, ser capaz de descobrir-se e chamar-se de dentro [...];

estar presente em seu corpo e em sua voz, com cada parte e o todo do corpo acordados; estar sensível para reagir através do imaginário e dos estímulos imediatos. O encher-se com experiências emocionais diversas barra a existência desse espaço vazio, que é o verdadeiro condutor da descoberta. (JANUZELLI, 1992, p. 36).

Sobre os processos criativos de Merce Cunningham, José Gil comenta que a fonte

[...] onde a energia pura cria o movimento da dança, lá de onde ela irrompe como saída de si, encontra-se no silêncio sem forma, o grande silêncio do corpo. (2001, p. 17).

A associação entre silêncio e vazio pode ser percebida também nesta outra passagem:

Para Cunningham, o bailarino deve fazer silêncio no seu corpo. Deve suspender nele todo movimento concreto, sensorial, carnal a fim de criar o máximo de intensidade de um outro movimento, na origem da mais vasta possibilidade de criação de formas. Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia não-codificada. (GIL, 2001, p. 17)

Segundo Chaikin,

[...] atuar é uma espécie de rendição profundamente libidinal que o ator reserva para a sua audiência; é um encontro delicado e misterioso entre ele e o espectador, causado pelo silêncio entre ambos. (in JANUZELLI, 1992, p. 39).

A presença dessa idéia de silêncios e vazios, na arte, pode ser relacionada também aos hiatos de sentido na cena (e demais construções estéticas), aos espaços que se deixam ser preenchidos por quem frui uma obra artística. Abordagens excessivamente desvendadas tendem a restringir e enfraquecer o processo de recepção. Sobre este aspecto, ainda que não se refira especificamente à arte, Denise Sant'Anna advoga “[...] uma vontade de preservar uma parte da vida que seja sem nome, sem interpretação” (2001, p. 114), e alerta que para isso

[...] é preciso, enfim, que o silêncio não seja compreendido como falta de linguagem, e sim como a presença de sons que não conseguimos ouvir. (2001, p. 115)

ou ainda, acrescentamos, que o silêncio seja compreendido como sons que podem ser percebidos de maneiras diferentes, já que ecoam singularmente nos vazios de cada corpo.

Dentro dos treinos de *chi kung*, um dos mais básicos, que inclusive freqüentemente antecede outros, é conhecido como “entrar no vazio”. Trata-se de posicionar-se no *kata* base dessas práticas (pés paralelos um pouco mais largos que os ombros, joelhos flexionados, sensação de duas pequenas esferas sob as axilas, ombros sutilmente curvados para frente), e voltar os olhos para dentro. Nessa posição procura-se internamente um estado de *wu chi*, ausência das fixações de *chi* no corpo, o vazio, o silêncio, a sensação de não-existência, de vacuidade, de não-limite entre dentro e fora. Aqui podemos lembrar da imagem do infinito, da banda de moebius, em que interno e externo formam um *continuum*. O treino continua por outras etapas, e usualmente é seguido por outro exercício nomeado ‘sentar na calma’, que procede por captação de energias do céu e da terra, direcionando-as e fortalecendo os principais centros energéticos do corpo. Estes são: o centro *yang*, que fica dentro da cabeça, o centro *yin*, que se encontra na altura do colo do útero ou próstata, e a mãe dos centros, onde essas energias se encontram dinamicamente, encontro este representado pela imagem do *tai chi*⁶, que está localizada cinco dedos para dentro do umbigo, devendo ser visualizada como uma esfera de cerca de oito dedos de diâmetro. Assim, só após esvaziar o corpo do *chi* estagnado, devolvendo-o ao fluxo, busca-se a captação de novas fontes energéticas, ou sua reorganização.

As reações dos praticantes são variadas, mas, de um modo geral, costuma ser freqüente uma certa vertigem, uma percepção ampliada da cabeça e das mãos, sensações térmicas, alguns espasmos e, especialmente após certo tempo de treino, começam a surgir movimentos involuntários (contínuos e espasmódicos) pelo corpo. O que parece é que o corpo se torna uma passagem. Denise Sant’Anna fala sobre esta idéia de corpo-passagem quando discorre sobre os processos que tomam o corpo ‘possuído’, em rituais africanos e indígenas, por exemplo:

Quando há possessão, mais do que se tornar outro, de possuir um outro corpo ou de passar para outro corpo, ocorre uma espécie de transformação do próprio corpo num local para passagem. [...] o termo possuído não remete apenas à posse, mas, ainda, à experiência de possibilitar: o corpo do possuído *possibilita*, de fato, uma presença sagrada, materializando-a em gestos visíveis, desdobrando-se em

⁶ O *Tai chi* é representado por aquele conhecido círculo formado por duas partes em movimento contínuo, uma branca que contém o germe preto da outra, e a segunda, ao contrário, simbolizando que uma energia contamina e é infiltrada pela outra.

macrocosmo, juntando num mesmo corpo o eterno e o efêmero. (SANT'ANNA, 2001, p. 104)

A autora comenta que nestes rituais,

[...] a transformação do próprio corpo em veículo de forças que situam-se para além do humano exige que este último ceda espaço e se recolha na inconsciência. Durante a possessão, o possuído não tem consciência de si, abdica do controle de seu corpo e de seus atos. (2001, p. 104).

Essa inconsciência de si não caracteriza o estado meditativo ou de *chi kung*, de um modo geral. Aparentemente, no *chi kung* lida-se com energias menos densas, ou com as mesmas energias, de uma forma mais sutil. Entretanto, outros aspectos da descrição de Sant'Anna sobre a possessão podem ser trazidos para ilustrar também o que ocorre nos treinos taoístas. A autora diz que “[...] um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem.” (2001, p. 105). Essa é uma imagem bastante pertinente ao tipo de percepção que vigora em estados de *chi kung*. Aliás, é uma descrição que vale para experiências místicas variadas, e que Otávio Paz também relaciona à sensação de dissolução do eu durante o orgasmo, no ato erótico:

Várias vezes se tentou explicar essa enigmática afinidade entre mística e erotismo, mas nunca se conseguiu [...] O ato em que culmina a experiência erótica é indizível. É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio; reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e sua dissolução, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo. A experiência mística é igualmente indizível: instantânea fusão dos opostos, a tensão e a distensão, a afirmação e a negação, o estar fora de si e o reunir-se a si próprio no seio de uma natureza reconciliada. (1994, p. 100-101).

Na experiência do vazio meditativo ou místico, podemos dizer com Sant'Anna que, “provavelmente, muito do que se passa é o devir, que como disse Nietzsche, é in formulável” (2001, p. 105). E esse entrar em devir, que pode ser inaugurado pela instalação de um vazio-silêncio no corpo, promove o desenvolvimento de qualidades muitas vezes inexploradas de percepção. Sant'Anna lembra que nesses estados de corpos-passagem “[...] sente-se a partir de dimensões do corpo até então inexistentes [...] Trata-se [...] de uma ampliação do corpo sensível” (2001, p. 105).

Como falado anteriormente, o despertar desse tipo de percepção ligada ao corpo sutil, ao corpo vibrátil, configura-se importante instrumento na conquista da conduta ético-estética, que buscamos como norteadora do trabalho do ator. Percebemos esta conduta como uma verdadeira trama. Tanto em seu sentido de entrelaçamento, rede de agenciamentos éticos e estéticos fazendo rizoma, como enquanto estratégia afirmativa, política pró-ativa, conquista das singularidades do ser-estar no mundo, por meio de linhas de fuga e vetores dissidentes que fomentem heterogêneses.

Referências

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

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Tradução: Teixeira Coelho.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**. Ed. Hucitec, São Paulo, 1994. Tradução de Patrícia Alves.

_____. **Além das ilhas flutuantes**. Ed. Hucitec, São Paulo, 1991. Tradução Luiz Otávio Burnier.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor – As ações físicas como eixo**: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BUENO, André. **Dez lições de cultura chinesa**, Rio de Janeiro: Ed. Tartaruga, 2000.

DELEUZE, G. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Eric. **Deleuze, filosofia virtual**. São Paulo: Editora 34, 1996. Tradução: Heloísa B. S. Rocha.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa.

_____. **O que é a filosofia?** São Paulo: 34, 1992. Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Ed. 34, São Paulo. 1998. Tradução: Paulo Neves.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA, Marcus Vinicius. **Qi e Energia: tradução, tradição, traição**. Trabalho apresentado no III Congresso da Sociedade Médica Brasileira de Acupuntura, Santa Catarina, outubro de 1996.

FRIEDMAN, Susan Stanford. **Mappings: feminism and the cultural geographies of encounter**. Princeton: Princeton UP, 1998.

GRANET, Marcel. **O pensamento chinês**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GREINER, Christine **O corpo – pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GIL, José. **Movimento total – o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água, 2001. Trad. Miguel Serras Pereira.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt.

_____. **Caosmose**. Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica. cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

JANUZELLI, Antônio. **A aprendizagem do ator**. São Paulo: Ática, 1992.

KIELCE, Anton. **O I Ching**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LAO-TSÉ. **Tao Te King**. São Paulo: Fundação Alvorada, s/d. Tradução e notas de Huberto Rohden.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996. (Coleção TRANS)

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PAZ, Otávio. **A dupla chama amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas - tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: Editora da Unesp, 1996. Tradução de Roberto Leal Ferreira.

RAWSON, Philip; LEGEZA, Laszlo. **Tao – mitos, deuses, mistérios**. Madrid: Del Prado, 1973.

ROLNIK, Suely. **Para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência**. Palestra proferida em fevereiro de 2003, no Auditório do Multiusos II – UnB, Brasília.

SANT'ANNA, Denise. **Corpos de passagem**. São Paulo: Estação Liberdade. 2001.

TADEU, Tomaz. **A filosofia de Deleuze e o currículo**. Goiânia: Núcleo editorial da FAV, 2004. (Coleção Desenredos).

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

WATTS, Alan. Tao. **O curso do rio**. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1975. Tradução de Terezinha Santos.

WILHELM, Richard. **I Ching - O livro das mutações**. São Paulo: Pensamento, 1956. Tradução de Gustavo Alberto Corrêa Pinto.