UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ALEXANDRE GIL FRANÇA

DESTERRITÓRIOS PROFANOS

A representação sob a chave da memória em processo

SÃO PAULO
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ALEXANDRE GIL FRANÇA

DESTERRITÓRIOS PROFANOS

A representação sob a chave da memória em processo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.
Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa.

SÃO PAULO
2017

ALEXANDRE GIL FRANÇA

DESTERRITÓRIOS PROFANOS

A representação sob a chave da memória em processo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

São Paulo, 12 de junho de 2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Felisberto Sabino da Costa
ECA - USP

Prof. Luiz Fernando Ramos
ECA - USP

Prof. Renato Stutzman
FFLCH - USP

A Maria Ignez, Deocy, Francisca e Gencerica (*in memoriam*)

— por tudo.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pelo apoio, sem o qual não seria possível a realização desta dissertação.

Ao meu orientador Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa pela generosidade e paciência em relação ao meu texto e a minha pessoa.

Aos professores doutores Luiz Fernando Ramos e Renato Sztutman pela minuciosa apreciação deste trabalho.

À Iamni pelas incontáveis noites de Skype em que ela me ouvia falar sobre Spinoza, Deleuze, Hegel, Leibniz, Agamben, Adorno e vários outros autores/companheiros de jornada. Pela paciência e carinho com que me tratou durante esses dois anos. Pelo amor que a tudo contamina (ainda bem!).

Aos amigos Lígia Souza Oliveira e Fábio Salvatti por guiarem meus primeiros passos rumo à pós.

À querida Prof.^a Dr.^a Beth Lopez, minha primeira professora na ECA e grande incentivadora no começo da minha jornada.

À prima Letícia pelas minuciosas correções.

Ao time principal, a saber: Maria Ignez (a mãe), Deocy (o pai), Francisca (a tia), Tia Geny (a tia-avó), Tia Rita (*in memoriam*), Phillip e Luis Henrique (os irmãos).

A toda minha família de sangue e de vida que sempre esteve comigo em minha mente.

E mais: Vladimir Safatle, Peter Pál Pelbart, Club Noir (especialmente Roberto Alvim e Juliana Galdino), e todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho. Muito obrigado.

RESUMO

A presente dissertação propõe, através de conceitos extraídos de pensadores diversos, em especial Gilles Deleuze, Félix Guattari e Giorgio Agamben, o desenvolvimento de ferramentas para análise e criação de obras artísticas no campo da representação. Partindo de dois conceitos-chave, o território na concepção de Deleuze e Guattari, e a profanação na interpretação de Agamben, esta dissertação discute a ligação existente entre áreas artísticas variadas (como a performance, o teatro, o cinema etc.), bem como a relação entre materiais do passado e os do presente, a fim de evidenciar o vasto campo de criação e análise artística presente nas artes da representação contemporânea. Ainda, para demonstrar a contundência do ferramental discutido e aprofundado nesta dissertação, o autor desenvolveu uma parte prática em que tece um texto dramático inspirado pelas ideias debatidas no decorrer do seu trabalho teórico.

Palavras-chave: Profanação. Agamben. Deleuze. Desterritorialização. Representação. Memória.

ABSTRACT

The present dissertation proposes, through concepts drawn from diverse thinkers, mainly Gilles Deleuze, Félix Guattari and Giorgio Agamben, the development of tools for analysis and creation of artistic works in the field of representation. Based on two key concepts, the territory in Deleuze and Guattari's conception, and the desecration in Agamben's interpretation, this dissertation discusses the connection between varied artistic areas (such as performance, theater, cinema, etc.), as well as the relation between materials of the past and those of the present, in order to highlight the vast field of artistic creation and analysis present in the contemporary representative arts. Moreover, to demonstrate the strength of the tools discussed and deepened in this dissertation, the author developed a practical part, in which he weaves a dramaturgical text inspired by the ideas debated in the course of his theoretical work.

Keywords: Profanation. Agamben. Deleuze. Deterritorialization. Representation. Memory.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
1.1 SOBRE A ESTRUTURA DESTE TRABALHO	20
2 PRIMEIRA PARTE – PROFANAÇÃO E TERRITÓRIO	23
2.1 “CONSTRUIREMOS SEUS COLEGAS. SUA ESCOLA. A COR DOS SEUS SONHOS. AS FLORES, O GOSTO DAS FLORES. E OS SABORES DAS FRUTAS. DOS LÍQUIDOS, DOS CHEIROS. O MUNDO QUE LHE ABRAÇA.”	23
2.2 “HOMEM – SEREMOS MUITO FELIZES! VAMOS ENCHER AS MATERNIDADES COM OS NOSSOS FILHOS!/MULHER – E TODOS ELES SERÃO O NÚMERO UM! TODOS ELES SERÃO ÉDIPO!”	25
2.3 “LEMBRA DE VOCÊ RECLAMANDO DO CHEIRO DE URINA, ÉDIPO? ENTÃO, É ISSO – VOCÊ DEVE PARAR DE URINAR NAS PANEAS”	27
2.4 “TÃO BONITO MORRER E MORTIFICAR QUEM ESTÁ AO LADO PARA GARANTIR UMA MORTE TRANQUILA E SEM IDADE...”	29
2.4.1 “Homem – <i>(ainda para essa pessoa)</i> devemos começar do nada. O nada que nós criamos. Mulher – <i>(esfinge)</i> se criamos, então não pode ser nada.”	30
2.4.2 “Quantas pernas você precisa para não cair?”	32
2.4.3 “Inventaremos uma vitrine. Com imagens escolhidas por nós. Para onde esse bebê olhará? Por onde ele andará? É assunto nosso. Domínio nosso. Construiremos as suas terras. Onde ele se lambuza e se refaz”	33
2.5 “EU ESQUECI O SEU ROSTO”	35
2.6 “SEMPRE AMEI AS ENFERMEIRAS E TODO O AMBIENTE DE HOSPITAL. VOCÊ SABE DISSO. CADÊ A SUA ROUPA DE ENFERMEIRA?”	37
2.7 “ALGUM FETICHE POR ENFERMEIRAS? E ESSA NOVIDADE?”	38
2.8 “SIM, EU LEMBRO DO PAI QUE EU NÃO ERA. <i>(BREVE PAUSA)</i> VOCÊ FOI UMA ÓTIMA MÃE PARA OS FILHOS QUE NUNCA ACORDARAM PELA MANHÃ”	39
2.9 “FALA PARA O ÉDIPO NÃO ESQUECER DE ME VISITAR”	43
2.10 “NÃO POSSO ABANDONAR O MEU PASSADO”	46
2.11 “VOCÊ SABE: A SUA CASA É O ÚTERO DE TODAS! ELAS NASCERAM PARA SER A CAMA DO NÚMERO UM!”	48
2.12 “MEU FILME NÃO POSSUI ELENCO”	52
2.13 “QUERO QUE VOCÊ MANDE EMBORA A MINHA MÃE. ELA ESTÁ INSUPORTÁVEL. ISSO NÃO É NORMAL — PENSAR EM TRANSAR 24 HORAS POR DIA”	55
2.14 “TODA MULHER SEM IDADE DEVE TER UMA FONTE DE IDADE NA FAMÍLIA”	57

2.15 “SEU UMBIGO DEVE ABRIR A BOCA E RONCAR. PRA SEMPRE. AQUI DENTRO. DO MEU UMBIGO”	60
2.16 “ÉDIPO? VOCÊ JÁ TRANSOU COM A SUA MÃE HOJE?”	61
3 SEGUNDA PARTE – PROFANAÇÃO E O LOGOS	65
3.1 “ONDE FABRICAR SEUS PENSAMENTOS?”	65
3.2 “PODERIA COMEÇAR COM UMA IGREJA. UMA MISSA. A NOSSA MISSA QUE NUNCA EXISTIU. PARA LEMBRAR DO DIA EM QUE NÃO COMEÇAMOS”	68
3.3 “OU POSSO ARRANCAR OS MEUS OLHOS PARA ENFIÁ-LOS AÍ! PARA QUE EU VEJA APENAS O QUE REALMENTE IMPORTA”	72
3.4 “HOMEM – DO QUE VOCÊ ME CHAMOU?/MULHER – DE _____. POR QUÊ?/HOMEM – PENSEI TER OUVIDO O NOME DO MEU PAI./MULHER – VOCÊ NÃO TEM PAI, ESQUECEU?”	73
3.5 “HOMEM – DO QUE VOCÊ ME CHAMOU?/MULHER – DE _____. NÃO É ESSE SEU NOME? _____? (ABRE E FECHA A BOCA SEM EMITIR SOM)”	75
3.6 “TEREMOS QUE CORTAR OS SEUS MEMBROS, AMADO — PARA CABER TUDINHO”	78
3.7 “ONDE GUARDAREMOS UM BEBÊ?”	80
3.8 “ELES NÃO TÊM IDADE, NUNCA TIVERAM IDADE. ELES ENGOLEM SEUS NETOS PARA GARANTIR O EXCESSO DA FALTA DE IDADE”	82
3.9 “EU QUERO O MEU PASSADO QUE NUNCA EXISTIU!”	84
3.10 “SUA FACE SEM EXPRESSÃO. VAMOS APAGAR SUA REAÇÃO. QUALQUER REAÇÃO. SEU DESESPERO SERÁ TRANSFORMADO EM ÁGUA. E NOS MATARÁ A SEDE DIA APÓS DIA”	88
3.11 “OLHA ESTES OLHOS GELADOS. CABEM NA PALMA DA MÃO”	92
3.12 “A NOSSA CASA ERAM OS SEUS OLHOS”	97
3.13 “TIVE UMA IDEIA! VOU FECHAR OS OLHOS. ASSIM PODEREI TRANSAR COM TODAS PENSANDO EM VOCÊ”	102
3.14 “ÉDIPO GOSTA DE MORRER TODOS OS DIAS”	106
3.15 “SEUS PAIS TÊM A MESMA CARA. A CARA DE TODOS OS PAIS”	107
4 CONCLUSÃO.....	109
5 PARTE PRÁTICA	113
5.1 PARA TODAS AS IDADES.....	113
REFERÊNCIAS	141

1 INTRODUÇÃO

Ele é por acaso um vagabundo? Mas como?! Ele, um vagabundo, um homem sem rumo, que se recusa a sair do lugar? Portanto, é justamente por ele não ser um vagabundo que você tenta enquadrá-lo como um vagabundo. Isso não faz o menor sentido. Mas, e quanto ao fato de ele não ter como se sustentar? Eis um bom argumento! Que tampouco está correto: pois ele, de fato, se sustenta, e essa é a única prova inquestionável que todo homem pode oferecer de que dispõe de meios para viver. Sem mais, portanto. Já que ele não vai me deixar, preciso eu mesmo deixá-lo. Farei a mudança do meu escritório; irei para outro lugar; dar-lhe-ei a boa-nova: que se vier a encontrá-lo em meu escritório, recorrerei a lei e aos trâmites cabíveis contra ele, como se fosse um invasor qualquer de propriedade. (MELVILLE, 2015, p. 95)

Assim o patrão de Bartleby, o escrevente — personagem da obra homônima de Hermann Melville —, expõe seu desamparo frente à atitude de seu subalterno que preferiu não realizar as funções a que havia sido submetido. Mas esse desamparo, tão bem retratado por Melville, não se deve ao fato de Bartleby transgredir qualquer lei, ou modelo, imposto pelo escritório onde trabalha. É justamente pelo escrivão encontrar uma resposta cabível dentro da organização em potencial que lhe é imposta que seu chefe desaba em questionamentos que procuram, a todo custo, enquadrar Bartleby em alguma categoria. Por não conseguir tal intento, o chefe então procura uma última saída: mudar o escritório de lugar. Mas como se vê no decorrer da novela, essa não será uma solução satisfatória — Bartleby irá assombrar a meticulosa rotina de seu chefe mesmo depois de sua morte: esquecido na neve, como um objeto sem uso. Mas como uma resposta tão simples pode abalar de forma tão contundente a vida de um homem? “Preferiria não”, a famosa frase dessa obra, não poderia ter sido simplesmente ignorada pelo seu destinatário? Não seria essa uma frase comum que poderia ser proferida por todos? É por poder figurar na realidade do escritório, por estar dentro do potencial virtual daquele diálogo, que o chefe de Bartleby não vê outra saída a não ser aceitá-la: mas o que ele não afirma é o deserto impossível que a frase evoca — sua preferência é pela continuidade do escritório, mesmo mudando de endereço.

Este trabalho trata de obras teatrais que, diferentemente do chefe de Bartleby, preferiram não mudar de endereço. Ou melhor, de obras que inventaram uma outra forma de criar, dizer e ouvir a ruptura proporcionada por Bartleby, rompendo com o território do que é possível e do que não é, utilizando, surpreendentemente, o próprio material de modelos teatrais canônicos. Como uma espécie de via de mão dupla, mostraremos como uma obra teatral que aparentemente se utiliza de recursos considerados inovadores pode na verdade estar tão somente mudando o “escritório” de lugar. Do mesmo modo, exploraremos a maneira como obras que se utilizam muitas vezes de arcaísmos das mais variadas fontes podem estar proporcionando ao espectador

a oportunidade de experienciar um novo território até então impossível dentro da nossa configuração social. Nesse sentido, a célebre novela de Melville nos servirá de metáfora para algo ainda mais amplo por vir, pois é o enigma colocado pelo escrivo ao seu chefe que nos elucidará a senha para abrir os cadeados de correntes que, até então, pareciam invisíveis aos olhos acostumados com a mecanicidade do dia a dia, embora constituam o circuito de relações sociais vigentes no mundo ocidental. Barteby representa isso: de que maneira o modelo, o enquadramento involuntário, a submissão frente a uma estrutura psíquica mais profunda pode estar além do que nos é visível, além do que nos é apresentado, implantando suas bombas subterraneamente, através de uma brutal correspondência de expectativas na relação obra/expectador. O que de fato nos muda interiormente, fazendo com que, de alguma forma, mudemos nosso endereço, na tentativa estéril de nos esquivar de um novo campo de possíveis em latência em nossa mente? É certo que não há uma fórmula mágica para isso. Mas tentaremos, ao menos, analisar criticamente obras que, a nosso ver, conseguem atingir esse objetivo, evidenciando suas estruturas estéticas e a influência de fatores externos na concepção de suas arquiteturas cênicas.

Para tanto, faz-se necessário escolher um ponto de partida. Um problema a ser, talvez, não solucionado, mas lapidado: quais as ferramentas que podemos utilizar para desvendar criticamente a conexão de obras contemporâneas com o passado? Utilizando o conceito desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari da “desterritorialização” combinado ao conceito de “assinatura” evocado por Giorgio Agamben, propomos com este trabalho um tipo de abordagem crítica para obras teatrais. Desterritorialização seria uma mudança de território (no sentido mais amplo da palavra, não apenas espacialmente) de um elemento implicando uma mudança em seus códigos de funcionamento vigentes. Mas essa mudança estaria atrelada muito mais ao uso que se faz de determinado dispositivo do que à substituição homóloga entre partes distintas — enfim, de um uso inadequado, ou distorcido, de um objeto em sua configuração original, alterando os dois lados envolvidos nessa operação. É como, num claro exemplo dado por Deleuze e Guattari na obra *Mil Platôs* (1995–1997), um galho desterritorializado e reterritorializado em bengala, que assume outra função com outros códigos de funcionamento, alterando tanto o objeto quanto quem o utiliza. Ou mesmo o rosto humano ganhando uma subjetividade descolada do corpo de qual faz parte através de um regime de signos pré-determinado. No teatro, a desterritorialização dos materiais é, digamos, gatilho incontornável para a instauração de um espaço teatral de jogo. De uma coisa sendo utilizada como qualquer outra coisa. Já a assinatura de Agamben seria a mão invisível a guiar os signos dentro de um território determinado, como veremos mais profundamente do decorrer desta dissertação.

É através desse conceito de desterritorialização como determinação fundante do teatro, deslocando o foco teórico teatral do já tradicional caminho da teatralidade e performatividade, que poderemos perceber como fenômenos mais próximos do nosso tempo, como a performance ou até mesmo o chamado “ativismo”, encontram-se implicados em uma historicidade que não necessariamente possui uma linha causal de configuração. É por isso que podemos afirmar aqui, por exemplo, que artistas das mais variadas áreas, como Banksy ou Marina Abramović, também podem e devem ser analisados com um ferramental teórico extraído de uma mesma matriz. Pois, arriscamos dizer, o que importa nesse caso é a sombra de um passado que não envolve apenas o teatro, mas as diferentes formas de codificação e desterritorialização a atualizar de maneira distinta um mesmo campo virtual. Nesse sentido, a tentativa de encapsular toda uma geração em um rótulo pós-dramático soa aqui desnecessária. O tempo da história teatral se dá pelas voltas e revoltas descentralizadas e imprevisíveis. O que tentaremos evidenciar é como a força do presente pode atualizar de maneira diferente um material deslocado de seu passado, mostrando ao público um novo campo de possibilidades até então inexplorado desse mesmo material.

Seguindo essa linha de raciocínio, propomos a utilização de dois polos de reconhecimento desse conceito de desterritorialização: um polo profano e um polo homólogo. No limite profano, a desterritorialização absoluta, a abertura de um novo campo de possíveis (ou até mesmo da destruição da noção de “possível”) através do reconhecimento de uma zona indiscernível, ali onde, ao nos depararmos com a obra, tentamos, como o chefe de Barteby, mudar de endereço. No outro extremo, no limite homólogo, o reconhecimento de uma assinatura a guiar nossa percepção, ali onde reconhecemos habitar o mesmo endereço de antes, onde investigamos as pistas de um campo de possibilidades ainda prenhe de potência.

Não se trata, porém, de defender um polo em detrimento do outro. Como veremos, essas determinações não garantem o sucesso de uma obra teatral. Trata-se de iluminar um caminho que conecte diferentes ramos da invenção artística, mostrando que, para além das ilusões da aparência, uma obra de arte pode nos mostrar o tempo de uma outra história, até então impossível em nossa cabeça, mas inteiramente possível no presente que jamais vivemos.

1.1 SOBRE A ESTRUTURA DESTES TRABALHOS

Deleuze dizia, em seu livro de entrevistas dadas a Claire Parnet, que o modo como ele gostaria de dar aulas se aproximava do modo como Bob Dylan compunha canções — colocando tudo no mesmo saco (até mesmo o seu próprio Eu), misturando os materiais, fazendo com que determinado efeito advindo de uma espécie de acaso orquestrado se revelasse ao aluno. Essa aproximação com a música, no entanto, não é por acaso. Em *Mil Platôs* (1995–1997), Deleuze utiliza termos da música, como “espaço estriado” (inspirado em Pierre Boulez) ou “ritornelo” para denominar certos conceitos caros a sua filosofia nômade em parceria com Félix Guattari, evidenciando assim sua predileção pelo som que (des)organiza, muito mais do que a imagem que modela. E a própria mistura de que ele nos fala em sua aproximação com Dylan já é tema de *Diferença e Repetição* (2000), sua primeira grande monografia de cunho autoral.

Esta dissertação, de maneira modesta, pretende ser esse saco musical de que nos fala Deleuze. Utilizando uma estrutura temática de ritornelos relativos que sempre retornam ao leitor de maneira diferente, o trabalho que aqui apresentamos pretende, acima de tudo, dizer que nem tudo em arte é geométrico e calculado. Referências clássicas, como *Íon* de Platão (2011), misturam-se à Deleuze e Guattari; para retornar ainda em outro ângulo, sob a válvula de estudos atuais relacionados à história da voz, como o leitor poderá conferir no segundo capítulo. Banksy, o artista de rua, mistura-se a Brecht, que também é retomado de maneiras diferentes em diversos trechos do presente texto. Filmes B, documentários atuais, campanhas publicitárias, performances de galeria, sinfonias e outros materiais são colocados no mesmo bojo, desrespeitando filiações (como diria o próprio Deleuze) a fim de colocar um problema ao leitor e não uma solução fixa. Do mesmo modo, os subcapítulos desta dissertação receberam em suas nomeações trechos da peça que compõe a parte final deste trabalho. Tudo colocado numa trama conceitual caótica, mas, assim acreditamos, precisa em sua abordagem argumentativa.

Quanto a estrutura de base, dividimos esta dissertação em duas partes principais: a primeira, “Profanação e Território”, tem como objetivo explicar os principais conceitos envolvidos no processo de desterritorialização de assinaturas (ou, nos termos de Giorgio Agamben, de secularização e profanação). Aqui, entrelaçamos diversas referências (como Adorno, Agamben, Deleuze e Guattari) em exemplos relacionados à questão representativa, que vão das artes plásticas (como Lygia Clark), passando pelo teatro (como Romeo Castellucci e a Cia Brasileira de Teatro), à performance (Banksy), ao cinema e até mesmo a uma campanha do sabão em pó Omo.

A segunda parte, intitulada “Profanação e o *logos*” trata do funcionamento do *logos* dentro dos processos de desterritorialização nas artes de representação. Novamente, aqui conceitos de diversas fontes são utilizados a fim de mostrar ao leitor a importância do conceito de *logos* na análise de obras cuja representatividade delimita, muitas vezes, o modo e a direção do entendimento de uma determinada abordagem artística. Por fim, na parte final, a peça de teatro *Para Todas as Idades* nos coloca o problema *in loco*, evidenciando como esses conceitos podem ser utilizados na prática na criação de novos modos de estruturação dramática.

2 PRIMEIRA PARTE – PROFANAÇÃO E TERRITÓRIO

2.1 “CONSTRUIREMOS SEUS COLEGAS. SUA ESCOLA. A COR DOS SEUS SONHOS. AS FLORES, O GOSTO DAS FLORES. E OS SABORES DAS FRUTAS. DOS LÍQUIDOS, DOS CHEIROS. O MUNDO QUE LHE ABRAÇA.”

Íon (2011), diálogo de juventude de Platão, pode ser considerado como um dos textos fundadores da questão que será debatida posteriormente na história das artes; aquela, justamente, que envolveu o embate entre técnica e poesia. Nesse diálogo, em termos gerais, Sócrates, ao encontrar o rapsodo Íon — um dos melhores de sua época —, fala sobre a diferença entre falar bem a verdade da Musa e compreender uma verdade através de uma técnica. Mas um aspecto que nos parece pouco explorado nesse texto, e que talvez tenha ganhado contornos mais firmes na obra de Martin Heidegger, é *o do trânsito de uma mensagem entre diferentes territórios de apreensão*. A hermenêutica, como dirá o filósofo alemão, ou a arte de transferência de mensagens empreendida por Hermes, o deus grego, seria a chave para o desvelamento de uma outra verdade acerca do que compreendemos por poesia, já que, em Heidegger, o próprio ato da linguagem se confunde com o ato poético. Nesse sentido, a linguagem coloquial, por exemplo, seria um tipo de *poiesis* destituída de sua aparência poética, mas ela mesma seria também poesia em essência. Como numa espécie de imanência da poesia em relação à linguagem, percebemos, em Heidegger, toda elocução se tratar de poesia em seu em si, o que, de uma forma ou de outra, ou mantém seu estatuto para quem a recebe, ou, com o tempo e a técnica, torna-se desgastada de seu *elán* poético.

Por outro lado, se levarmos em conta aquilo que nos dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari, inspirados pelo estruturalismo, acerca da linguagem na obra *Mil Platôs* (1995), podemos entender que essa transferência hermenêutica, ou em linguagem vulgar, esse “telefone-sem-fio”, é o próprio gesto primeiro da linguagem, ou melhor dito por eles:

A ‘primeira’ linguagem, ou, antes, a primeira determinação que preenche a linguagem, não é o tropo ou a metáfora, é o *discurso indireto*. A importância que se quis dar à metáfora, à metonímia, revela-se desastrosa para o estudo da linguagem. Metáforas e metonímias são apenas efeitos que só pertencem à linguagem quando já supõem o discurso indireto. (1995, p. 13. Grifos dos autores.)

Ou seja, em suma, o que nos torna seres portadores de linguagem é a nossa habilidade não de transmitir sinais, mas de falar sobre esses sinais — a capacidade não de indicar, mas de armar a cena da indicação. É, portanto, o movimento que leva a mensagem de um território a outro o gesto fundamental da linguagem. E é justamente esse movimento, esse discurso indireto

apontado por Deleuze e Guattari que nos parece ser o assunto central de *Íon*. Nesse sentido, tudo na linguagem é trânsito — das musas para os poetas, dos poetas para o rapsodo, mas também da mensagem divina que possui o mundano para a verdade que possui uma técnica. Como bem descrito nesta passagem em que Sócrates (2011, p. 37-39) discorre sobre a virtude dos inspirados:

Sócrates – Eu vejo mesmo, Íon, e vou te mostrar o que isso me parece ser. Pois isso existe, não sendo, todavia, uma técnica, em você, de falar bem acerca de Homero, como acabei de dizer, mas um poder divino que te move, como na pedra que Eurípedes chamou de magnética, mas muitos chamam de pedra de Hércules. Pois essa pedra não apenas atrai os próprios anéis de ferro, mas também coloca nos anéis um poder tal que eles são capazes de fazer isto do mesmo modo que a pedra: atrair outros anéis; de tal modo que, às vezes, numa grande série, os anéis de ferro pendem totalmente uns dos outros; mas, para todos, esse poder depende daquela pedra. E também assim a própria Musa cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros entusiastas é suspensa. Pois todos os poetas de versos épicos, os bons, não em virtude de técnica, mas estando entusiasmados e possuídos, é que dizem todos aqueles belos poemas, e os poetas líricos, os bons, do mesmo modo.

Se, para Sócrates, o que se evidencia importante em um poeta é essa espécie de incorporação profana dos desejos da Musa, fica claro, contudo, que a falta de juízo, a inspiração provocada por essa Musa, manifesta-se de diferentes maneiras em diferentes “entusiasmados”, às vezes na propagação da mesma história. Nesse sentido, a interpretação mais rica que podemos tirar de *Íon* se sustenta não em uma suposta dicotomia entre poesia e técnica (presente de maneira clara na obra), mas nas mais diversas formas de se transmitir uma mensagem e das mais variadas maneiras que essa mensagem irá se comportar em diferentes territórios de transmissão. A questão chave que podemos retirar de *Íon* é, portanto, a maneira como a mensagem de uma entidade divina se comporta em determinados territórios, como ela se mantém íntegra, mas também como pode se tornar inexpressiva ou expressiva, ou mesmo nos convencer a ser passada para frente. Pedimos a atenção para a nota sobre este trecho que o tradutor da edição de que nos servimos, Cláudio Oliveira, escreveu: “Tentei reproduzir em português, com ‘pende’, ‘depende’ e ‘é suspenso’, o jogo, na passagem, entre os termos *értetai*, *anértetai* e *exartátai*, um mesmo tema verbal que Platão vai modulando com o auxílio de prefixos” (2011, p. 62). Pensamos ser esse jogo justamente a matéria em questão colocada por Platão, ou seja, o movimento de um tema no trânsito entre diferentes territórios de transmissão e apreensão desse mesmo tema. Nisso reside a essência do assunto central deste primeiro capítulo, mas com outros nomes — os trânsitos entre secularização e profanação presentes no teatro.

2.2 “HOMEM – SEREMOS MUITO FELIZES! VAMOS ENCHER AS MATERNIDADES COM OS NOSSOS FILHOS!/MULHER – E TODOS ELES SERÃO O NÚMERO UM! TODOS ELES SERÃO ÉDIPO!”

O conceito de Profanação explicitado por Giorgio Agamben no livro *Profanações* (2007) tem sido utilizado em larga escala para explicar fenômenos relacionados no campo da arte, geralmente, obras de cunho político que visam à destruição de ícones do capitalismo com o intuito de criticá-lo. Há, nesse sentido, uma espécie de transmigração da crítica no próprio ato artístico que pode ser conferido em artistas das mais variadas vertentes, como Banksy, nas artes visuais e, aqui no Brasil, o grupo Vertigem e a Companhia Brasileira de Teatro. Mas em que medida este pode ser considerado uma espécie de gesto universal da profanação? Em que proporção determinada obra é profana e em que proporção ela *nos* profana? É possível dissociar uma coisa da outra? Primeiramente, foquemos nosso olhar na diferença estabelecida por Agamben entre duas instâncias de desterritorialização e reterritorialização realizadas no seguinte trecho de *Elogio da Profanação* (2007, p. 68):

A secularização é uma forma de remoção que mantém intacta as forças, que se restringe a deslocar de um lugar a outro. Assim, a secularização política de conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena, deixando, porém, intacto o seu poder. A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado.

Duas coisas devemos levar em conta para um entendimento preciso do que está em jogo nessa afirmação: o funcionamento desse movimento de “secularização” e o que seria esse “uso comum”. A secularização descrita por Agamben nos mostra que seria possível que forças que atuam em determinada instância continuem, nas palavras do autor, intactas ao serem transferidas para outras. Ou seja, é como se o uso do poder, de certo modo, continuasse atuando no horizonte de um mesmo objetivo com ou sem o aval de uma cama religiosa.

É sobre esse primeiro ponto que pretendemos mostrar, no decorrer deste capítulo, ao menos no caso das artes performáticas, que tal afirmação pode nos soar imprecisa e por que isso ocorre. Sobre o “uso comum”, ao final da explanação acerca da secularização, pretendemos demonstrar como ele pode estar submerso em diversas camadas de materiais expressivos, que em última análise esconde um tipo de registro de circulação dos objetos dentro de um território,

que muitas vezes pode ser confundido com uma aparência última de funcionamento, ou de um uso já previsto por uma organização social.

Primeiramente, pensemos na ampla noção de dispositivo que Agamben toma emprestado do filósofo Michel Foucault:

O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados. (AGAMBEN, 2009, p. 28)

Levando em conta que para Agamben, que segue o raciocínio de Foucault, dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p. 40), seria válido pensarmos também que no teatro há certas temáticas recorrentes na trajetória de sua existência que pretendem, de algum modo, também condicionar a forma como pensamos o humano, como por exemplo a família, os sentimentos de inveja, amor, compaixão etc. No entanto, cabe observar que condicionar algo implica, em certa medida, uma mudança estrutural que irá determinar ou não o nível de potência a que tais forças citadas por Foucault serão submetidas. Nesse sentido, a secularização, que pretende uma transferência de espaços de atuação do poder, afetará, de maneira decisiva, o uso das forças envolvidas em tal dispositivo. O poder de um rei, depois de sua fusão com uma estrutura sacra, certamente não será o mesmo como era antes. Sua potência aumentará, ganhará novos contornos; aos seus domínios serão acrescentados (ou até mesmo retirados) territórios de jurisdição. Esse argumento poderia ser ilustrado pelo próprio Agamben, através da passagem de outra obra, *O Reino e a glória*. Vejamos:

[...] a secularização atua no sistema conceitual do moderno como uma assinatura que o refere à teologia. Assim como, segundo o direito canônico, o sacerdote secularizado devia levar um signo da ordem à qual pertencia, assim o conceito secularizado exibe como uma assinatura sua passada pertinência à esfera teológica. O modo em que é entendida a referência operada pela assinatura teológica é sempre decisivo. Assim, a secularização também pode entender-se (é o caso de Gogarten) como um aporte específico da fé cristã, que pela primeira vez abre ao homem o mundo em sua mundanidade e historicidade. (AGAMBEN, 2011, p. 16)

Para além da tese de Carl Schmitt sobre o termo (defendida e expandida por Agamben), em oposição à de Max Weber, que encara a secularização como um simples desencantamento do mundo moderno que aos poucos dilui a marca teológica em suas instituições, o que é importante destacarmos acerca desse trecho é a manutenção de uma matéria invisível, uma

assinatura, a desenhar novos territórios no desdobrar da história. Mas se o foco para Agamben é a persistência dessa matéria invisível no mecanismo estratégico de poder, ou seja, de uma estrutura de *oikonomia* teológica que persistirá no gerenciamento dos corpos da política moderna, aqui pedimos atenção para a capacidade dessa assinatura, não só de se manter supostamente intacta em determinado ponto que se conta, mas também para sua capacidade múltipla de ganhar novas aparências, de demarcar novos territórios, de influenciar, enfim, a temporalidade de diferentes campos de possibilidades, sempre alterando o estado atual das coisas postas em certo lugar temporal, apertando o gatilho de uma já prevista significância a aferir expressão em determinada configuração de elementos territoriais.

Destacando esse mecanismo da religião (como Agamben fez em *Elogio da Profanação* em relação ao capitalismo) para entendermos como ele atua no teatro, logo iremos perceber que esse movimento envolvido na secularização de fato não mantém intactas as forças de um dispositivo. Pelo contrário: o que se mantém intacta, e isso que é o importante a ser sublinhado aqui, é a correspondência do quadro de forças anterior com o quadro presente, ou, como dirá Agamben, *a assinatura que exhibe “sua passada pertinência” a outra esfera*. Nesse sentido, o mecanismo estrutural que faz funcionar a secularização estaria, portanto, próximo a um *Exemplo*, na medida em que funciona como uma “inclusão exclusiva”, em que ele seria “excluído do caso normal não porque não faça parte dele, mas, pelo contrário, porque exhibe seu pertencer a ele” (2010, p. 29). No entanto, como lembra o próprio Agamben, “o que o exemplo demonstra é seu pertencimento a uma classe, mas, precisamente por isto, no mesmo momento em que a exhibe e delimita, o caso exemplar escapa dela” (2010, p. 28). É por conta desse excesso provocado pelo deslocamento (ou pela inclusão exclusiva) que a potência virtual do exemplo torna-se distinta do quadro de forças do qual ele foi extraído, embora ainda a ele pertença. A reterritorialização promovida pela secularização, assim, inaugura, inevitavelmente, um novo quadro de forças homólogo ao anterior, mas a relação de pertencimento dos dois quadros normativos não garante que suas forças, depois da relocação, se mantenham intactas.

2.3 “LEMBRA DE VOCÊ RECLAMANDO DO CHEIRO DE URINA, ÉDIPO? ENTÃO, É ISSO – VOCÊ DEVE PARAR DE URINAR NAS PANELAS”

Por esse motivo, propomos neste trabalho darmos outro nome ao que Agamben chama de secularização. Aqui, tomamos emprestada a vasta noção de território descrita por Deleuze e Guattari na obra *Mil Platôs* e que, dado o caráter heterotópico do teatro, bastará como guia sensorial para servirmo-nos das mais variadas matérias envolvidas na criação teatral:

Se for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo: a casa da tartaruga, o eremitério do crustáceo, mas também todas as tatuagens que fazem do corpo um território. A distância crítica não é uma medida, é um ritmo. Mas, justamente, o ritmo é tomado num devir que leva consigo distâncias entre personagens, para fazer elas personagens rítmicos, eles próprios mais ou menos distantes, mais ou menos combináveis (intervalos). Dois animais do mesmo sexo e de uma mesma espécie se afrontam; o ritmo de um ‘cresce’ quando ele se aproxima de seu território ou do centro desse território, o ritmo do outro decresce quando ele se afasta do seu, e entre os dois, nas fronteiras, uma constante oscilatória se estabelece: um ritmo ativo, um ritmo sofrido, um ritmo testemunha? Ou então o animal entreabre seu território ao parceiro do outro sexo: forma-se um personagem rítmico complexo, em duos, cantos alternados ou antifônicos, como nas pegas africanas. Mais do que isso, é preciso considerar simultaneamente dois aspectos do território: ele não só assegura e regula a coexistência dos membros de uma mesma espécie, separando-os, mas torna possível a coexistência de um máximo de espécies diferentes num mesmo meio, especializando-os. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 128)

Assim, o território para Deleuze e Guattari está intimamente ligado ao desenvolvimento de um ritmo (não somente relacionado à música, mas principalmente a uma espécie de temporalidade) e do agrupamento de forças das mais variadas ordens em torno de sua expansão, em que “somos sempre reconduzidos a esse “momento”: o devir-expressivo do ritmo, a emergência das qualidades-próprias expressivas, a formação de matérias de expressão que se desenvolvem em motivos e contrapontos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 130). É, portanto, uma noção de território que não envolve apenas a espacialidade determinada de um objeto, mas o seu devir-expressivo em relação a outras matérias (personagens, marcas, tatuagens, esconderijos) dos elementos envolvidos em sua orquestração. *O tempo, portanto, é o elemento principal desse território sem espaço definido.* É o grande arranjador, maestro dos territórios que virão. Ele desenha de maneira invisível o que será expresso em nossas mentes; o que nos afeta e como encaramos tal afeto, como nos deixamos afetar. Em suma, o que vem antes e o que vem depois, a colocação das matérias em determinado arranjo, o que se sobrepõe e o que fica isolado, as pausas e hiatos entre os elementos. O território é um modo de circulação desses objetos dentro de uma temporalidade e a maneira como ele nos afeta é provocada por um determinado tipo de arranjo temporal a que somos implicados. É nesse sentido que podemos afirmar também que o dispositivo é um tipo de território, uma vez que ao condicionar as forças a uma espécie de configuração no tempo, ele traça uma marca expressiva de como tal dispositivo nos afeta, definindo a circulação desse material na sociedade.

No teatro, por exemplo, essas matérias de expressão, dentro dessa concepção de território, ganham sempre novos tons ao se desterritorializarem — ou seja, ao entrarem em outra ordem de temporalidade —, por mais que haja uma correspondência entre as forças envolvidas entre os territórios, por mais que os ritmos estejam em um mesmo andamento. O tempo do

ritmo e sua assinatura (o estilo que carrega esse tempo, como, por exemplo, a valsa no andamento três por quatro), portanto, é o elo de correspondência entre dois quadros de forças distintos envolvidos na secularização colocada por Agamben. Se, por um lado, estamos lidando nitidamente com ritmos diferentes, por outro, eles estão em um mesmo andamento, se não histórico, ao menos afetivo. Isso, porém, pode ser identificado em variadas camadas na apreciação do objeto artístico. Se em certa medida, na música, por exemplo, o andamento de uma melodia pode determinar o parentesco com uma orquestração barroca do século XVI, uma letra sobreposta a essa mesma melodia pode revelar um outro território, condicionando a assinatura barroca, relocando o material expressivo para um outro lugar de percepção, em que as estruturas de diálogo próprias desse tipo de arranjo musical perdem, em parte, seu efeito. A matéria de expressão é oscilante. E ela é definida por uma engrenagem invisível (a assinatura, como será analisado mais à frente) a detonar, em um certo campo de possíveis decidido pelo território, sua denotação. Como veremos, essa engrenagem anterior ao ritmo é o que vai animar a expressividade do material em questão. Mas neste primeiro momento, o que está em jogo é, enfim, a expressividade da constância, o arranjo das matérias dentro do tempo, a qualidade rítmica de uma temporalidade:

Tomemos um exemplo como o da cor, dos pássaros ou dos peixes: a cor é um estado de membrana, que remete, ele próprio, a estados interiores hormonais; mas a cor permanece funcional e transitória, enquanto está ligada a um tipo de ação (sexualidade, agressividade, fuga). Ela se torna expressiva, ao contrário, quando adquire uma constância temporal e um alcance espacial que fazem dela uma marca territorial ou, melhor dizendo, territorializante: uma assinatura. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 121)

Portanto, a desterritorialização homóloga (termo que iremos utilizar no lugar da secularização), como o Exemplo investigado por Agamben, ao mesmo tempo que se destaca de um sistema, representa esse sistema produzindo outro, ou seja, em termos de uma temporalidade deleuze-guattariana, muda o ritmo de determinada matéria expressiva correspondente a um determinado quadro de forças, mantendo, no entanto, sua assinatura territorial (como por exemplo no caso da expressividade humana cognoscível).

2.4 “TÃO BONITO MORRER E MORTIFICAR QUEM ESTÁ AO LADO PARA GARANTIR UMA MORTE TRANQUILA E SEM IDADE...”

Para entendermos, nesse sentido amplo que o território de *Mil Platôs* nos abre, o trânsito promovido pela desterritorialização homóloga, faz-se necessário o entendimento dessa ideia

utilizada por Agamben nas páginas de *O Reino e a Glória* (2011). Trata-se, em diálogo com Michel Foucault, do que o autor irá chamar de *assinatura*, noção brevemente trabalhada na seção anterior. Uma assinatura é aquilo que marca um quadro com o nome do autor em sua caligrafia, mas aqui, além dessa repetição de um nome, de um domínio, ganhará contornos expandidos no que se refere à estruturação significativa de uma obra. A assinatura, para além de uma simples marca de autoria, é, segundo Agamben, no sistema de secularização, um gatilho invisível que impulsionará o signo para sua denotação. Se o exemplo é justamente aquilo que desloca o modelo para outra esfera, promovendo uma inclusão exclusiva, a assinatura é a semente, a gema que leva de instância a instância todo um campo de possíveis e faz com que esse campo funcione em um outro território. É nesse sentido que podemos dizer que o que se mantém intacto não são as forças envolvidas no procedimento de secularização, mas a sua assinatura. Tomemos como base a seguinte citação de Agamben (2011, p. 16) acerca do tema:

A secularização não é, pois, um conceito, mas uma assinatura no sentido dado por Foucault e Melandri, ou seja, algo que em um signo ou conceito marca-os e excede-os para remetê-los a determinada interpretação ou determinado âmbito, sem sair, porém, do semiótico, para constituir um novo significado ou um novo conceito. As assinaturas transferem e deslocam os conceitos e os signos de uma esfera para outra (nesse caso do sagrado para o profano e vice-versa), sem redefini-los semanticamente. Muitos conceitos aparentes da tradição filosófica são, nesse sentido, assinaturas que, assim como os “índices secretos” de que fala Benjamin, cumprem determinada e vital função estratégica, orientando por um longo tempo a orientação dos signos em certa direção. Enquanto estabelecem relação entre tempos e âmbitos diversos, as assinaturas agem, por assim dizer, como elementos históricos em estado puro.

São, portanto, essas gemas históricas, esses disparadores de territórios, ou ainda, esses centros magnéticos que alimentam a circulação dos signos em determinado espaço, acendendo a chama do material expressivo ainda invisível aos olhos de quem por ela é atingido. É através da assinatura que os signos se coordenam, em qualquer território, para, enfim, imprimir a forma de conteúdo que tal organização pede para sedimentar seu tempo histórico. Mais ainda, poderíamos dizer que a assinatura funciona como um verdadeiro contraste médico quando injetada nas veias e artérias de determinado território – ela tende a pintar o lado dos elementos postos que deverão ser vistos em determinadas “cores” para o surgimento de um campo significativo dotado de verdade.

2.4.1 “Homem – (*ainda para essa pessoa*) devemos começar do nada. O nada que nós criamos. Mulher – (*esfinge*) se criamos, então não pode ser nada.”

Quando Deleuze, em *Lógica do Sentido* (2011), diz que os indivíduos são proposições analíticas infinitas, ele quer dizer também que um indivíduo possui uma forma de circulação X em um determinado mundo em termos de linguagem. Essa forma é infinita em sua combinatória, mas finita em sua compossibilidade — ela constitui um mundo possível. Mas é justamente esse mundo que determina a qualificação do indivíduo em sua relação com outros indivíduos dentro de um mesmo mundo. Nesse sentido, Deleuze irá destacar a ideia de Leibniz, para quem Deus criou antes o mundo para Adão pecar; portanto Adão-pecador nasce depois do mundo criado. Já a pessoa seria a qualidade extra-ser que varia de mundo para mundo, independentemente de um conteúdo determinado. Por exemplo, Adão-pecador, que será uma variação em um mundo ideal onde Adão não peca. Ora, a assinatura é justamente a porção que não varia em termos de desterritorialização. Ou, para ficar bem claro: *a assinatura é, de fato, um mundo que pode se estabelecer em infinitos territórios*. É o contrário da concepção de indivíduo deleuziana: a assinatura é um mundo de infinitos territórios expressivos. Assim, ela é uma espécie de jesuíta intuitivo. O que a caracteriza é a sua mobilidade, sua possibilidade de trânsito, mas também a garantia de correspondência com a instância do Outro — algo que, como veremos, na ação profanatória, será denegada em prol de um novo uso até então virtual para o indivíduo.

Tomemos um exemplo concreto do nosso cotidiano: o machismo. Ele constitui uma assinatura que independe do tempo e do espaço, mas que, certamente, ganha diferentes potências em diferentes territórios expressivos. A luta feminista é justamente a de desconstruir a porção invariável de um dado universo masculino, ou seja, a assinatura, pois é ela que fará a manutenção do mundo machista em infinitos territórios. O machismo sempre irá pressupor fatores de verdade em sua determinação: por exemplo, a posse, uma das invariáveis do machismo, detona ou exala a assinatura do gesto mais gentil (um homem abrindo a porta para uma mulher) ao gesto mais ignóbil (uma mulher sendo estuprada). Nos dois casos, a invariável da posse conjuga as forças que irão eclodir o mundo machista. Trata-se de uma quase-causa condicionada. A questão é, portanto, de efeito — as misturas dos variados territórios que passam por uma assinatura devem, obrigatoriamente, realizar um efeito que corresponda ao mundo-assinatura. Por isso mesmo “abrir a porta para uma mulher” irá implicar em uma assinatura a partir do momento em que ele conjuga um indivíduo a uma invariável do machismo (ou de um mundo determinado), mas poderá ser uma variável não-machista em outra assinatura ou mundo ou território (por exemplo, na performatividade LGBT). É nesse mesmo horizonte que faria sentido dizer: uma mulher poderia ser machista ou tomar uma atitude machista mesmo em uma dinâmica feminina, pois trata-se de um exercício da invariável que, independente da

qualidade extra-ser do indivíduo (mulher, homossexual, conservador, liberal etc.), executa a assinatura de maneira autônoma ao território, ora afirmando seu excesso de transferência, ora condicionando-o. Nesse sentido, o ponto crítico é a marca da realidade de uma assinatura ou de atualização. A assinatura sempre pressupõe um contorno de potências incompletamente realizável, que atua criando uma invariável sempre em relação a uma outra assinatura, mas ainda não determinante para o condicionamento de um território, embora constitua uma imagem de pensamento determinada relativa à segmentação de um mundo. O funcionamento de uma assinatura depende essencialmente de seu espectro potencial — é ele que, em todo caso, confere o seu fundamento. Mas por que falamos propriamente em “fundamento”?

2.4.2 “Quantas pernas você precisa para não cair?”

Esse é talvez um dos temas mais antigos da história da filosofia — a questão da potência. Na *Metafísica* de Aristóteles encontramos-la de maneira simples, direta e precisa, quando o filósofo grego nos diz que para tudo que tem a potência de existir, há também a potência de não existir. Ele entende, assim, que o trânsito da potência ao ato compreende, portanto, as duas coisas: a potência de sim e a potência de não. Ora, por mais precisa e sagaz que seja essa constatação, no caso da assinatura, esse pensamento se amplia, no sentido de que não se trata mais de escolher entre o sim e o não, mas de corresponder minimamente à totalidade do contorno de potências que a assinatura pressupõe e que, por esse motivo, a fundamentam. Por isso, em termos de assinatura, não poderíamos pensar esse contorno como formado apenas por sins e nãoos, mas por graus de potência que atuam em intensidade. A assinatura desenha essa espécie de contorno no que Henri Bergson irá chamar, em *Matéria e Memória* (1999), de “zona indeterminada” (a mesma que servirá de tela para a consciência). Ora, essa zona indeterminada compreende o leque de escolhas que o indivíduo adquire através da ação de seu corpo em relação ao mundo — indeterminada justamente porque essas escolhas, com o passar do tempo, passam a não corresponder ao ato ou à ação de origem — elas, usando os termos do nosso trabalho, desterritorializam-se (é nesse sentido que Deleuze e Guattari poderão falar que o rosto é uma desterritorialização do corpo). Mas o circuito desenhado pela assinatura nessa tela indeterminada é sempre preenchido pelo sangue da ação, que, por estar submetido a esse percurso, é sedentarizado (retorna-se, assim, a uma impressão de sim e não aristotélica, mas apenas aparentemente). Trata-se, na verdade, de preencher o contorno com um certo grau de intensidade de potência que revele esse desenho, mesmo que com apenas alguns poucos traços preenchidos. Por isso mesmo entendemos que, quando a circulação, o contorno da assinatura,

é esvaziado ou atinge seu ponto zero de intensidade, muda-se o agenciamento, passa-se para outra assinatura, imediatamente continental a essa. É nesse sentido também que uma assinatura sempre pressupõe uma outra, uma espécie de assinatura-anti, que se preenche através ou do esvaziamento, ou do preenchimento integral da assinatura anterior. Como no pitoresco exemplo que Deleuze dará acerca do alcoolismo em *Mil Platôs* — o alcóolatra mira sempre o último copo, ele intui exatamente a distância que o levará a esse último copo. No entanto, se ele o ultrapassa, esse agenciamento-copo se altera: o alcóolatra será levado ao hospital, poderá entrar em coma etc. Estar na assinatura é intuir o último copo e fazer de tudo para que ele não seja tomado antes da hora.

2.4.3 “Inventaremos uma vitrine. Com imagens escolhidas por nós. Para onde esse bebê olhará? Por onde ele andarà? É assunto nosso. Domínio nosso. Construiremos as suas terras. Onde ele se lambuza e se refaz”

Levando em conta os conceitos de *indivíduo* e *pessoa* na obra de Deleuze e seus desdobramentos, são dois os componentes de uma assinatura: a invariável e o efeito correspondente. Ora, para uma assinatura se consolidar em determinado território ela precisa desses dois fatores, uma vez que um determina seu conteúdo de verdade, e o outro a sua variabilidade infinita em diferentes territórios (ou seja, sua capacidade de conexão com diferentes camadas expressivas). É importante destacarmos, portanto, que o conteúdo de verdade de uma assinatura possuirá um caráter analítico infinito — ele, propriamente, difere da assinatura em termos formais, mas inexiste sem ela. O conteúdo de verdade, assim, é variável entre as assinaturas e nunca em uma assinatura, ou seja, em um mundo (embora seja infinito em termos analíticos em consonância com a assinatura). Por isso, a invariável da assinatura é aqui aquilo que se mantém fiel a uma lei, a um *logos* — ela é o arranjador dos signos; aquilo que sempre irá denotar verdade em qualquer lugar. Já o efeito reside na capacidade de uma assinatura conjugar as singularidades expressivas de um território para se adequar à porção invariável ou ao *logos*. Assim, os efeitos das misturas e dos estados de coisas passam a ser da assinatura, que capta suas partículas compatíveis para designá-los em sua totalidade.

Seguindo esse caminho, é inevitável que façamos uma diferenciação entre mundo e território. Certamente, os dois conceitos estão implicados, no sentido de que um mundo só existe dentro de um território. Porém, o território em si não pressupõe uma assinatura (no exato sentido em que foi aqui exposto), mas sim uma expressão — embora a assinatura seja dada por uma territorialidade. Ele é essencialmente expressivo, mas não compõe um mundo

necessariamente. Ele expressa um efeito. Já o mundo é um território assinado, que pressupõe uma distribuição sedentária de singularidades (e acontecimentos) e denota uma combinatória de efeitos infinitos dentro de sua analítica individual limitada. Um indivíduo encarna um mundo para transitar em um território, contudo, o território dentro de sua expressão ainda sem conteúdo determinado por leis (portanto sem assinatura) é apessoal em termos individuais — ele pressupõe uma repetição para obter o fenômeno da individuação pessoal. Quando Deleuze e Guattari propõem o conceito de ritornelo em *Mil Platôs* é justamente para demonstrar como as territorialidades se constituem independentes da individuação pessoal. Trata-se de uma constância temporal gerando expressão. Mas a expressividade do ritornelo possui uma variabilidade finita em termos analíticos, justamente por estar muito mais ligada a uma singularidade apessoal (ou aos acontecimentos) do que a um efeito sedentário de um mundo assinado — ou de um território colonizado por uma assinatura (que pressupõe uma variabilidade analítica e individual infinita). Contudo, a constância já supõe uma assinatura — a territorialização é o seu movimento determinante. A questão é como ela se conjuga com os indivíduos — como ela, através da constância e da porção invariável, irá gerar uma combinatória de misturas, em que sempre iremos captar intuitivamente a correspondência de seus contornos de forças, entendendo de maneira direcionada os seus efeitos.

Pois se cada qualidade expressiva, se cada matéria de expressão considerada em si mesma é uma placa ou um cartaz, nem por isso esta consideração deixa de ser abstrata. As qualidades expressivas entram em relações variáveis ou constantes umas com as outras (é o que fazem as matérias de expressão), para constituir não mais placas que marcam um território, mas motivos e contrapontos que exprimem a relação do território com impulsos interiores ou circunstâncias exteriores, mesmo que estes não estejam dados. Não mais assinaturas, mas um estilo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 126)

Ainda na raia de *Lógica do Sentido* (2011), a assinatura, em termos de estrutura, determina a posição da chamada “casa vazia”. A casa vazia, dentro do sistema de séries utilizado por Deleuze (série de acontecimentos, fatos, ações etc.) é o fator diferenciante a distribuir as singularidades entre ao menos duas séries heterogêneas: a do significante e a do significado. Uma deverá conter uma casa vazia e a outra um elemento supranumerário (sem casa). É justamente o excesso de significante colocado na *Introdução à Obra de Marcel Mauss* (2003), de Lévi-Strauss, o que está em jogo aqui, pois na disparidade faltante entre o excesso do significante em relação ao significado que encontramos o sentido da linguagem (ou, como dirá Deleuze, através do próprio paradoxo — ponto zero do sentido). A ressonância entre as duas séries, enfim, irá gerar, segundo Deleuze, ou uma convergência (uma representação) ou

uma divergência (uma singularidade sem representação)¹. A assinatura, seguindo esse raciocínio, ao determinar a posição da casa vazia atua condicionando o efeito dessa ressonância (ou da chamada instância paradoxal a dar forma às diferenças), sedentarizando a ação dos infinitivos. Assim, comer no mundo-assinatura será comer-de-um-jeito, falar será falar-de-um-jeito, amar será amar-de-um-jeito etc. Mas esses mesmos infinitivos funcionam no mundo determinado da assinatura ao se conjugarem de uma determinada forma — as quais geram indivíduos que reproduzem essa espécie de campo transcendente no próprio encarnar de um mundo. É nesse sentido que podemos entender a assinatura como uma configuradora de indivíduos — ou Exemplos de assinatura —, sempre com uma variabilidade de potência infinita, paradoxalmente por insistir em uma porção invariável na engenharia de seu funcionamento.

2.5 “EU ESQUECI O SEU ROSTO”

Voltando o nosso olhar para um pensamento mais crítico, em certa medida, podemos dizer que o que Theodor Adorno identificou ao empreender sua crítica a Bertolt Brecht, na *Teoria Estética* (2011), foi um tipo de assinatura partidária e a maneira como essa assinatura, feito uma espécie de imã, fez circular o material orquestrado pelo dramaturgo alemão.

Brecht não ensinava nada que não pudesse ser reconhecido independentemente de suas peças — e mais nitidamente ainda na teoria — ou não se tivesse tornado familiar aos seus espectadores: a saber, que os ricos têm uma parte melhor do que os pobres, que a injustiça acontece neste mundo, que na igualdade formal se perpetua a opressão, que o bem privado se transforma no seu contrário por causa da maldade objetiva, e que — sabedoria certamente duvidosa — o bem precisa da máscara do mal. Mas o rigor sentencioso com que ele transpôs em gestos cênicos tais pontos de vista sem grande frescura confere às obras a sua tonalidade. (ADORNO, 2011, p. 371)

Trata-se de um modo de operação que tem por horizonte último um didatismo, segundo Adorno, que, mais do que criar obras de arte, suga inadvertidamente tanto a objetividade quanto a subjetividade aparente da obra para o buraco negro de um conteúdo manifesto. Como veremos, este poderia ser um exemplo de uma desterritorialização homóloga condicionante.

Mas para entendermos melhor a percepção de Adorno sobre Brecht e, talvez, até mesmo ultrapassar tal percepção focando nossa atenção em obras do presente, pedimos que concentremos nossa atenção no conceito de *constelação* explicitado na *Teoria Estética* (ADORNO, 2011). Nele, Adorno localiza o conceito ou a geração do conceito de uma obra de

¹ Veremos esse ponto de maneira mais aprofundada ao final deste capítulo.

arte justamente na constelação de pontos históricos que ali se cristalizam. Como numa espécie de território de momentos, postos em uma organização temporal, constituindo uma espécie singular de temporalidade, a constelação é o que nos permite ter uma visão histórica e macroscópica da obra, a fim de capturar seu motor de funcionamento expressivo sem ter em conta um fundamento ou mesmo uma origem determinada:

A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição. A sua essência não é dedutível da sua origem, como se a primeira fosse um fundamento, sobre o qual todos os seguintes se erigem e desmoronam logo que são abalados. (ADORNO, 2011, p. 13)

Nesse sentido, a constelação não é uma forma de reterritorializar uma ideia em outro território, ou seja, fazer com que nossa cabeça compreenda um tema em diferentes aparências de amostragem. Adorno, com a constelação, defende justamente um tipo de arte que tem por horizonte uma história ainda não contatada, uma história que, enfim, só pode ser estruturada através de um novo conceito proporcionado pela obra - por isso a dura crítica ao didatismo de Brecht. Mas o que seria de fato esse conceito que a arte invocaria? E qual a importância dele para o entendimento do que poderíamos chamar de “uso comum”?

Para responder a essas perguntas, tomamos a liberdade de utilizar a noção de conceito explanada por Deleuze e Guattari no livro *O que é a filosofia?* (1992). Se considerarmos que o conceito gerado pela constelação é “a condição sob a qual passamos de um mundo a outro” (1992, p. 26-27), então seria válido pensar que *o conceito de uma obra de arte é aquele que ordenará os signos disponíveis a nossa percepção na criação de um outro mundo, com uma assinatura ainda desconhecida*. O conceito, assim, é uma espécie de ordenação de um mundo possível. Mas, diferentemente da filosofia (que é do que trata o conceito de Deleuze e Guattari), a arte conhece, justamente, como dirá Adorno (2011, p. 183), “a expressão do inexpressivo, o choro a que faltam as lágrimas”. Assim, trata-se antes de uma desorganização de mundo, da tentativa de eclosão de um mundo impossível ainda em latência em uma sociedade — em termos agambianos, de um outro uso para os objetos tendo o desconhecido como horizonte; de uma nova forma de circulá-los na sociedade. É nesse sentido que o conceito de constelação e a noção de território de Deleuze e Guattari podem se encontrar para gerar uma ampla e infinita gama de possibilidades no desenvolvimento de matérias de expressão utilizando como material bruto o próprio passado histórico na invenção de um campo possível ainda inexplorado artisticamente. Pois, pensando que um momento histórico é uma espécie de temporalidade e pensando também que um território é constituído por temporalidades distintas, como vimos

anteriormente, é válido pensar que a constelação de Adorno é nada mais do que a combinação de temporalidades diferentes na concepção de um outro território capaz de nos mostrar um mundo ainda desconhecido. Por isso, como vimos em Agamben, o território da arte é justamente o território da história por vir, da temporalidade a orquestrar os signos do sujeito que virá.

2.6 “SEMPRE AMEI AS ENFERMEIRAS E TODO O AMBIENTE DE HOSPITAL. VOCÊ SABE DISSO. CADÊ A SUA ROUPA DE ENFERMEIRA?”

Mas a expressão dessa constelação, a circulação expressiva de signos deste território desenhado pelo tempo em um procedimento de desterritorialização homóloga é dada por uma assinatura. Trata-se da “passagem do bastão”, comentada por Agamben, de um lugar a outro, que configurou um mapa de momentos, mas que os fazem circular de acordo com uma estrutura implícita para quem a vê, respeitando, em certa medida (pelo menos no caso de Brecht), o sistema de um Exemplo (inclusão exclusiva), noção analisada no começo do capítulo. É nesse sentido que Banksy, o artista londrino do qual não conhecemos o rosto, não é profano ao colocar, em um gesto performático, uma estátua distorcida de Ronald McDonald com uma enorme bota pronta para ser lustrada por um engraxate em tempo real², cristalizando uma constelação de momentos históricos, de diferentes temporalidades, relativos aos trabalhadores e à crítica que se faz às condições de trabalho no atual momento em consonância com o passado — ou mesmo como uma paródia mordaz da personagem que, destituída pelo artista de seu caráter simpático à figura infantil, assume o papel de um palhaço cínico e demasiado humano, expondo as estratégias de mercantilização do produto *fast-food* —, em certa medida, desenha a assinatura didática ao mostrar em *locum* o contraste entre duas realidades: a do marginal e a da felicidade de fachada (bem como a exploração comercial a que os consumidores da franquia são expostos). A assinatura anticapitalista é, assim, o gatilho para que criemos uma narrativa acerca dessa estátua. Estamos diante não de uma profanação em termos de efeito, mas de uma desterritorialização homóloga que atualiza com outra potência e em outro território uma assinatura que parece não ter perdido sua contundência, mas ainda aparenta carregar todo um potencial virtual inexplorado. Mas essa desterritorialização no Ronald McDonald de Banksy parece não condicionar seu novo território — pelo contrário: incorpora-o, dando uma outra potência a antiga assinatura, afirmando o que no sistema da inclusão exclusiva poderíamos chamar de excesso. A rua, o momento atual, o fluxo urbano, o engraxate real, não chegam a ser

² Disponível em: <<http://www.theguardian.com/culture/jonathanjonesblog/2013/oct/17/banksy-mcdonalds-new-york>>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2017, às 19h48min.

condicionados pelo material trabalhado, mas antes compõem com seu cinismo o novo território a que o gatilho da assinatura irá conferir denotação. Nesse sentido, podemos chamá-la de desterritorialização homóloga excedente (DHE), pois o excesso provocado pela relocação expressiva da assinatura, longe de ser domesticado para que se encaixe a uma aparência, é incorporado pela obra.

2.7 “ALGUM FETICHE POR ENFERMEIRAS? E ESSA NOVIDADE?”

É bem possível que o cinema seja o território mais fértil para o que chamaremos de desterritorialização homóloga condicionante (DHC). Se não o mais fértil, aquele onde facilmente encontramos exemplos. No recente filme japonês *Nossa irmã mais nova* (2014), de Hirokazu Koreeda, apesar de a maioria dos elementos serem de origem japonesa, como a língua, os rituais e a comida, a assinatura ocidental hollywoodiana se faz presente, organizando os signos para que eles se expressem de uma determinada forma para o público. Nesse filme, três irmãs, de diferentes idades e personalidades, após a morte de seu pai, descobrem a existência de uma irmã mais nova, que passará a viver com essas mulheres. Em uma das cenas, vestidas com tradicionais quimonos japoneses, elas acendem fogos, num aparente gesto tradicional da região. Ao fundo, a assinatura de Hollywood nos indica: é hora de chorar. Através de uma música sentimental, orquestrada em um tipo de modo notoriamente ocidental, perdemos qualquer exotismo, ou mesmo marca diferencial que o gesto das irmãs poderia em algum momento supor. A assinatura da música comovente, portanto, condiciona a emoção do espectador, aclimatando o excedente de um novo território. Nesse sentido, poderíamos dizer então que trata-se de uma DHC.

Um exemplo ainda mais explícito pode ser extraído logo no início do Platô 10 de *Mil Platôs*, “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível” ... Deleuze e Guattari nos contam sobre um filme B da década de 1970, no qual um homem faz uma aliança como uma matilha de ratos. Vejamos:

Lembro-me do belo filme *Willard* (1972, Daniel Mann). Um série B, talvez, mas um belo filme impopular, pois os heróis são ratos. Minhas lembranças não são necessariamente exatas. Vou contar a história por alto. Willard vive com sua mãe autoritária na velha casa da família. Terrível atmosfera edipiana. A mãe manda-o destruir uma ninhada de ratos. Ele poupa um (ou dois, ou alguns). Depois de uma briga violenta, a mãe, que ‘parece’ um cachorro, morre. Willard corre o risco de perder a casa, cobiçada por um homem de negócios. Willard gosta do rato principal que ele salvou, Ben, e que se revela de uma prodigiosa inteligência. Há ainda uma rata branca, a companheira de Ben. Quando volta do escritório, Willard passa todo seu tempo com eles. Eles agora proliferam. Willard conduz a matilha de ratos, sob o comando de Ben,

para a casa do homem de negócios, e o faz morrer atrozmente. Mas, ao levar seus dois preferidos para o escritório, comete uma imprudência, e é obrigado a deixar os empregados matarem a branca. Ben escapa, depois de um longo olhar fixo e duro sobre Willard. Este conhece então uma pausa em seu destino, em seu devir-rato. Com todas as suas forças, tenta ficar entre os humanos. Até aceita as insinuações de uma garota do escritório que “parece” muito uma rata, mas justamente só parece. Ora, um dia em que convida a garota, disposto a se fazer conjugalizar, re-edipianizar, ele revê Ben, que surge rancoroso. Tenta enxotá-lo, mas é a garota que ele enxotará, e desce ao porão para onde Ben o atrai. Lá, uma matilha inumerável o espera para despedaçá-lo. É como um conto, não é angustiante em nenhum momento. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 12)

Ora, o que fazem todos os filmes hollywoodianos se não inserir nessa história de ratos a assinatura familiar? É através dessa assinatura que todos os elementos (qualquer elemento, pode ser cachorros, gatos, alienígenas) entram dentro de um campo de possíveis automatizado pelo desenho social humano. É assim com *Pequeno Stuart Little* (MINKOFF, 1999) ou com *Ratatouille* (BIRD, 2007), filmes que possuem um encontro semelhante ao descrito por Deleuze e Guattari em *Willard*, mas que acabam eles mesmos transformando os ratos em humanos, fazendo com que eles participem dos jogos humanos, com que os ratos atuem no mesmo campo do que pode e do que não pode ser humano. Mas certamente o humano de que falamos aqui é aquele organizado culturalmente e que possui uma assinatura, uma espécie de intuição mimética que organiza seus signos (voltamos a repetir, qualquer coisa, até mesmo objetos) dentro de um quadro pré-estabelecido e acordado entre as partes. De certa forma, até o público se decepciona quando a assinatura não age, quando o rato não é agraciado com as nossas características. Mas por que, afinal, não chamamos *O Pequeno Stuart Little* ou *Ratatouille* de DHE? Não poderíamos dizer que foram incorporadas a uma assinatura do rato as características humanas? Essas obras não dariam também uma nova potência a assinatura do rato que organiza seus signos?

2.8 “SIM, EU LEMBRO DO PAI QUE EU NÃO ERA. (BREVE PAUSA) VOCÊ FOI UMA ÓTIMA MÃE PARA OS FILHOS QUE NUNCA ACORDARAM PELA MANHÃ”

É para sanar dúvidas desse tipo que devemos, ao tentar identificar as desterritorializações homólogas, levar em conta sua forma de conteúdo e sua forma de expressão. Ou seja, os materiais que são desterritorializados e misturados, mas também o conjunto final que nos é apresentado em determinado tempo.

A forma de expressão será constituída pela trama dos corpos. Quando o punhal entra na carne, quando o alimento ou o veneno se espalha no corpo, quando a gota de vinho é vertida na água, há a mistura de corpos; mas os enunciados ‘o punhal corta a carne’, ‘eu como’, ‘a água enrubesce’ exprimem transformações incorpóreas de natureza completamente diferente (acontecimentos). (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 28)

É nesse sentido que, se em até certo ponto, podemos chamar o que nos é colocado de DHE, em outro, ou em outro trecho de sua recepção, podemos chamá-la de DHC.

Um bom exemplo para deixarmos claro o trânsito dessas definições em uma peça passível desse tipo de análise é a campanha do sabão em pó Omo, em que há os dois tipos de desterritorializações em camadas expressivas diferentes que se conjugam em determinado momento. Trata-se de “Libertem as crianças”, da MullenLowe de Londres³. Na campanha, veiculada principalmente em cinemas no Brasil, presidiários começam o vídeo falando sobre suas horas ao ar livre e da importância desses momentos para sua saúde mental. O clima e o formato da peça nos levam a acreditar (obviamente para quem nunca viu o anúncio) se tratar de um trailer de um documentário sobre as condições carcerárias norte-americanas. Um carcereiro, inclusive, fala de sua experiência com os presos e de como as horas ao ar livre são importantes para a sanidade desses homens. Há aqui duas formas — a forma de expressão, que poderíamos chamar de forma documentário (presos e os seus relatos), e a forma de conteúdo, ou seja, a forma que dá importância ao assunto que é, justamente, as horas ao ar livre da população carcerária. Há também a forma de expressão “prisão” (o complexo e seus presos) e a forma de conteúdo “sanidade dos presos”, constituindo, enfim, a rede de materiais envolvidos nesta análise. Num primeiro momento, os presos entrevistados são questionados sobre a diminuição do seu tempo ao ar livre para apenas uma hora e se isso afetaria suas vidas, sua relação com o mundo e, principalmente, sua sanidade mental. Num segundo momento, temos claramente uma DHE quando é perguntado para esses mesmos presos “e se isso ocorresse com uma criança?” — ou seja, se uma criança passasse apenas uma hora diária de sua vida ao ar livre. Com a desterritorialização da forma de conteúdo — dos presos para a criança —, a forma de expressão da prisão é, portanto, incorporada ao discurso sobre a criança ganhando uma nova potência, principalmente quando as estatísticas fornecidas pela campanha nos mostram que 56% das crianças passam uma hora ou menos brincando ao ar livre: a suposta verdade do formato documentário (outra camada de expressão), principalmente na tela de um cinema, assim, também ganha um outro estatuto. No entanto, ao final, temos uma DHC ao descobrirmos que

³ Ver <<http://www.b9.com.br/64448/advertising/omo-diz-que-criancas-passam-menos-tempo-ao-ar-livre-que-presidiarios/>>. “Dentro de uma prisão de segurança máxima, um presidiário pode passar mais tempo ao ar livre do que uma criança. Segundo a Omo, 56% das crianças passa uma hora ou menos brincando ao ar livre. Uma em cada 5 passa 30 minutos ou menos ao ar livre; e uma em cada 10 crianças nunca brinca ao ar livre.” Esses são dados de um estudo conduzido pela Edelman Berland com 12 mil pais de crianças com idades entre 5 e 12 anos. A pesquisa foi realizada nos meses de fevereiro e março de 2016 nos EUA, no Brasil, no Reino Unido, na Turquia, em Portugal, na África do Sul, no Vietnã, na China, na Indonésia e na Índia.

tudo é uma campanha publicitária do sabão em pó Omo, que conchama os espectadores a permitir que as crianças sejam livres, saiam mais, sujem-se mais, para também (claro que não explicitamente) consumir mais o produto em questão. Nesse último caso, a forma de expressão “documentário” é condicionada pela forma “campanha publicitária”, afetando a forma de conteúdo “crianças presas”: percebemos, enfim, que essa DHC é uma maneira de agregar valor à marca — uma marca que se preocupa com as nossas crianças e com a sanidade mental delas, e que merece, nesse sentido, ser consumida.

Essas formas a todo momento, como podemos observar na campanha de Omo, entram em pressuposição recíproca. O acontecimento que a desterritorialização promove em relação a uma outra prisão em que vivem as crianças das estatísticas e seu impacto só poderiam, no caso da campanha, surgir da mistura com a relação prisão/ar livre de presos reais. Esse é o impacto que só atinge seu objetivo dada essa configuração de território — essa constelação de momentos. É nesse sentido que Deleuze e Guattari (1995, p. 30) nos falam que “seria preciso determinar não uma origem, mas os pontos de intervenção, de inserção, e isso no quadro da pressuposição recíproca entre as duas formas”.

Outro exemplo, agora no teatro, é o da Companhia Brasileira com o espetáculo *Projeto Brasil* (2015). Nela, vemos uma série de cenas fragmentadas muito bem definidas, unidas pela temática da política social que assola o nosso momento presente, ganhando outras cores em desterritorializações homólogas que, se não pretendem simplesmente divulgar tais assinaturas, no mínimo dão a devida importância a elas. Um campo de contradições nos é colocado em cenas como a da atriz Giovanna Soar, que pinta aos poucos o seu rosto de vermelho ao traduzir para Libras a canção “Um índio”, de Caetano Veloso — numa mistura de referências e materiais que vão de Pina Bausch a Maria Bethânia —, visando atualizar de maneira poética a questão indígena, ainda crítica em nosso país. Aqui os excedentes (a coreografia dos gestos, a canção em homenagem aos índios, a voz de Maria Bethânia, a tinta vermelha) são incorporados à assinatura crítica. A forma de expressão, ou seja, a mistura desses diversos materiais, abre novas potencialidades à forma de conteúdo — a assinatura configura, portanto, um novo território de atuação. Por outro lado, temos discursos inteiros (como o do presidente do Uruguai, José Mujica) colocados, simplesmente, de maneira a atestar sua eficácia e comprovar apenas a aceitação do público concernente ao conteúdo do mesmo (de como o discurso é atual, de como ainda vivemos em uma sociedade desigual como nos fala Mujica etc.). Nesse último exemplo, há um tipo de condicionamento da forma de expressão em relação a forma de conteúdo, já que o discurso, colocado na íntegra, serve-se de estratégias de convencimento de sua eficácia (como

quando o ator para de falar, deixando apenas as legendas projetadas no fundo do palco) para tornar-se cênico.

É interessante pensarmos, levando em conta esse último exemplo, que a DHC se serve tanto da forma de expressão em relação ao conteúdo (como na campanha de Omo) quanto do contrário, da forma de conteúdo em relação à forma de expressão (como na cena do presidente Mujica). Os dois lados podem sugerir um condicionamento de formas para um determinado fim. Mas, num outro exemplo mais interessante do mesmo espetáculo, a assinatura LGBT do começo da montagem, que aos poucos nos parece ser uma DHC (como no caso da cena relativa às palavras do presidente) ganha novos contornos quando os atores, depois de um discurso em defesa do casamento homoafetivo, começam a se beijar violentamente e passam também a beijar pessoas da plateia. A questão, nesse sentido, expande-se — somos colocados como materiais em função de uma assinatura política, fazendo-nos, no mínimo, incorporar a questão em nossa própria boca, em nosso próprio beijo, símbolo inescapável da nossa afecção amorosa.

Por mais sutil que possa parecer, há um abismo que separa o DHE do DHC. Acontece que, embora os dois funcionem no já explicado esquema do Exemplo, da inclusão exclusiva, *o DHE se diferencia por quebrar, diluir, ou neutralizar em seu acontecimento uma possível hierarquia entre forma de expressão e de conteúdo — lembrando sempre que a assinatura se mantém e, nesse sentido, ela sempre virá primeiro em qualquer uma das desterritorializações homólogas. No DHC essa hierarquia é afirmada*, ou seja, na campanha da Omo o mais importante ao final é a forma de expressão (campanha da Omo que se utiliza da mistura de diversas formas de expressão e conteúdo), como no caso da cena do presidente Mujica o mais importante é a forma de conteúdo que é desvelada em seu discurso. Dessa forma, a DHE é a desterritorialização homóloga que mais aponta para a profanação, embora ainda esteja dentro do sistema de inclusão exclusiva.

Um último exemplo para clarear ainda mais o movimento hierárquico entre forma de expressão e conteúdo seria o da performance *Cegos* (2012), assinada por Marcelo Denny e Marcos Bulhões e que, levando em conta a bibliografia sobre o tema, poderia ser enquadrada na categoria de Artivismo. O Artivismo, mistura de arte com ativismo político, dentro da lógica proposta neste trabalho, é um dos ramos da desterritorialização homóloga. Mas vejamos como a passagem de uma DHE para uma DHC torna-se nítida na sobreposição de dois territórios distintos: o território da obra em si e o território de um acontecimento alheio a obra. A performance em questão consiste em um grupo de pessoas vestidas com ternos, cobertas por uma lama artificial, carregando maletas de escritório, de olhos vendados e que atravessam as ruas de uma cidade (geralmente, o centro) em horários pré-determinados. Assim como no caso

da estátua de Ronald McDonald de Banksy, *Cegos* atua no sistema de DHE, pois embora carregue a assinatura anticapitalista, afirma seu excedente explícito pelo fenômeno inusitado e poético de um grupo de pessoas que não participam da temporalidade comum da rotina citadina atravessá-la contingencialmente. O contraste entre os sujeitos que de fato vão trabalhar de terno e seu espectro artístico (os cegos da obra) confere um tipo de poeticidade à cena que excede os limites de uma simples crítica ao capitalismo. Ou seja, a forma de expressão (grupo de pessoas vendadas que atravessam contingencialmente uma rua da cidade) e a forma de conteúdo (a crítica à forma empresa a que o capitalismo submete as pessoas) entram em um quadro de pressuposição recíproca em que não nos é dada uma hierarquia entre as formas. Porém, a mesma performance, realizada no território do acontecimento da votação do processo de *impeachment* da presidente Dilma Rousseff (em abril de 2016), com pequenas modificações que sugerem a sua inserção nesse território (por exemplo, dessa vez os cegos seguram painéis⁴ e estão vendados com panos estampados com a bandeira do Brasil), faz com que a performance se transforme numa DHC. O fenômeno é condicionado pelo território do acontecimento, uma hierarquia é estabelecida e a obra agora serve à afirmação de um posicionamento político claro e irrevogável.

2.9 “FALA PARA O ÉDIPO NÃO ESQUECER DE ME VISITAR”

Mas para que possamos falar de um outro tipo de desterritorialização, a profana, dando continuidade ao nosso raciocínio, neste momento pedimos que voltemos nosso olhar para o ensaio de Agamben intitulado “O que é o contemporâneo?” (2009). Nele, Agamben afirma que o contemporâneo está muito mais no que não conseguimos enxergar imediatamente do que nas luzes que irradiam do agora.

O poeta — o contemporâneo — deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. (AGAMBEN, 2009, p. 62).

É nesse sentido, enfim, levando em conta o que foi falado até então e seguindo o raciocínio do filósofo italiano, que podemos dizer acerca das coisas e das suas significações: ser contemporâneo é conseguir olhar um território despido de sua assinatura. E é neste momento

⁴ Em referência clara ao “panelaço”, ação da classe média que consistia em bater painéis durante todo e qualquer pronunciamento da presidente em questão.

que chegamos ao segundo ponto que pretendemos discutir neste capítulo: o termo “uso comum” utilizado em *Elogio da profanação* (2007).

Se os objetos do capitalismo, como nos ensina Agamben, são aqueles que já nascem profanados (pois nascem destinados a destruição do consumo), o que marcaria a restituição do seu uso comum aos homens — a palavra “uso” surge aqui em oposição à “consumo” — seria, nesse sentido, não um uso ordinário, banalizado, que a palavra “comum” poderia sugerir. Mas também não seria um uso de “todos para todos” que fazem parte de um mesmo sistema de apreensão caracterizado por prévias assinaturas a ordenar a circulação dos signos em sua matéria de expressão — ou seja, não bastaria que um objeto de consumo (como o celular ou o espaço do *shopping*) fosse consumido por todos da comunidade, popularizando assim não o uso do objeto, mas o seu consumo. Da mesma forma, a utilização de modelos de uso também não designam um uso comum, ao contrário, impõe um tipo de uso delimitado por fatores previamente estabelecidos de exercício e entendimento. É sutil a diferença. Se num primeiro momento tendemos a interpretar esse uso como um simples propagar de algo que até então era restrito a uma parcela da sociedade, no outro observamos que se trata de uma mesma esfera de apreensão previamente acordada entre as partes. Nesse sentido, podemos fazer uma aproximação com o diálogo platônico do início deste capítulo, pois há em *Íon* — embora saibamos tratar-se de uma esfera teológica diferente da estudada por Agamben — justamente os dois usos que o homem pode fazer da linguagem: um ligado ao divino e o outro ao especializado. O uso divino da palavra, nesse sentido, é justamente o uso comum, pois não depende de uma especialidade (uma técnica), ou seja, de um modelo previamente aprendido de atividade para ser exercido. Ele depende, inclusive, da falta de juízo, de um deixar-se levar pelo objeto (no caso de *Íon*, a Musa, mas também a linguagem), pelo diluir da especialidade conferida a ele.

Mas Agamben também trabalha essa questão do uso divino da palavra em um texto seu chamado “Genius”, incluído na coletânea *Profanações* (2007). Nele o filósofo atenta para o fato de, na tradição latina, haver esse deus, Genius, que nos acompanha desde o nascimento e que corresponderia a uma parte divina nossa que não podemos controlar, algo como uma segunda vida que nos acompanha. É o nosso Genius que, de maneira invisível, faz com que tenhamos a possibilidade de nos despossuírmos. Essa desposseção, esse despir-se de qualquer assinatura ou identidade é o que a entidade nos proporciona, em um reencontro com uma parcela nossa que sempre esteve presente e que é colocada pra fora através das paixões:

no limiar da zona de não conhecimento, Eu deve abdicar de suas propriedades, deve comover-se. E a paixão é a corda estendida entre nós e Genius, sobre a qual caminha a vida funâmbula. O que nos maravilha e espanta, antes mesmo do mundo fora de nós, é a presença, dentro de nós, dessa parte para sempre imatura, infinitamente adolescente, que fica hesitante no início de qualquer identificação. (AGAMBEN, 2007, p. 19-20)

Curiosamente, voltando à performance, o caso de Banksy e de suas obras citadas (não em todo o seu trabalho) torna-se notório por seu uso in-comum (e não comum), que, num primeiro momento, profana os objetos, mas que, por um outro lado, emana uma outra assinatura tomando esses objetos como matéria de um outro conteúdo. Enfim, a assinatura, de qualquer origem, é uma espécie de guia formada por um campo de possíveis in-comum, ou seja, construído para revelar narrativas potenciais dentro de um mesmo campo já construído. É preciso, portanto, que esses objetos ganhem um uso em que a assinatura não atue como antes — que eles nos façam admitir o conceito de um mundo que ainda não existe. A profanação, nesse sentido, está numa camada ainda mais profunda do que poderíamos crer. Profanar, seguindo esse raciocínio, *é criar as condições necessárias ou o território necessário para que determinado objeto ganhe todo o seu potencial de uso, um potencial de uso que é próprio do objeto e não aquele conferido pelas diretrizes de consumo dos homens*. Aqui, retornamos à nossa pergunta: Em que medida uma obra é profana e em que medida ela nos profana? Pois se Banksy é um suposto profanador dos ícones do capitalismo (Ronald McDonald, Disneyland, entre outros), ele promove, em termos de efeito, não uma profanação em relação a nossa percepção, mas uma DHE, ao nos revelar outras potencialidades presentes nos elementos territoriais do seu tempo, mas com uma assinatura do passado. Em outras palavras, *nós usamos as obras de Banksy para alimentar a nossa crítica, para que ela ganhe potência*. Não se trata de um uso comum, mas no mínimo in-comum. Um uso organizado. Pois a crítica, a assinatura anticapital, ela mesma continua a guiar com a luz de uma determinada assinatura o que compreendemos ser passível de análise no agora. A assinatura é um tipo de luz a guiar o nosso olhar, a fazer com que os signos que emanam de uma matéria expressiva se guiem por essa luz. Mas qual obra nos profanaria? Qual seria aquela que, enfim, dar-nos-ia uma outra noção de uso (um uso livre, comum) acerca do objeto apresentado?

Aquela que, na visão de Agamben, possibilitaria vislumbrarmos o tempo contemporâneo. “Contemporâneo” não porque emana as luzes do presente, mas porque se mostra na escuridão onde dorme o impossível de seu uso. No entanto, é por esse contemporâneo se valer da escuridão de uma constelação que no próximo momento se cristaliza — formando uma assinatura — que Agamben (2009, p. 66) nos ensina que esse tempo é o de um

“anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’”. Ou seja, é o momento intempestivo (noção emprestada de Nietzsche) em que essas designações se misturam e entram em uma zona de indiscernibilidade. Aqui os signos agem sem uma prévia autorização, sem um caminho estabelecido, sem a diretriz de um tempo linear em que reconhecemos isso se tratar de um passado, aquilo de um presente e aquele outro de um futuro. O tempo sem assinatura é um tempo sem passagem. No entanto, é um tempo carregado de tensões de potências que ainda não passaram ao ato. É aquele que nos permite vislumbrar nas coisas todo um campo de possíveis que ainda é impossível de ser colocado em prática (portanto, ainda sem o seu motor de circulação). O ritmo do contemporâneo é, nesse sentido, aquele que carrega o tempo por vir, mas um ritmo que, ao mesmo tempo, carrega a incerteza dessa concretização. Pois o tempo nos objetos, esse tempo sem assinaturas, é justamente aquele que vira do avesso o que para nós é atual, mostrando-nos todo o infinito abismo de usos virtuais que ainda não são possíveis em um território do presente. Como diz Agamben (2009, p. 70), “ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos”.

Mas esse contemporâneo, quando cristalizado em uma constelação, como nos fala Adorno, não transmitiria uma nova assinatura depois de iluminado o seu conceito? Ou seja, a reiteração desse novo campo de possíveis através da fenda aberta por esse olhar contemporâneo, em algum momento, não nos ensinaria a reconhecer uma nova assinatura?

2.10 “NÃO POSSO ABANDONAR O MEU PASSADO”

Vamos voltar um pouco o passo para entender melhor, na visão de Deleuze, do que se trata essa escuridão do contemporâneo de que nos fala Agamben. Uma das ideias desenvolvidas pelo pensador francês é a questão do transcendental imanente, em que o mundo suprasensível e o mundo inteligível, o fenômeno e o *numeno*, se dariam no duplo movimento de um mesmo real: por um lado, o virtual, e por outro, o atual (a chamada molarização das estruturas). Ambos são reais e se implicam mutuamente. O campo virtual seria o do *numeno* kantiano, o da coisa-em-si, no qual as matérias não formadas, porém reais, estariam misturadas e indiferenciadas dentro de um mesmo lugar. O atual seria a forma de dar substância a essa matéria virtual (DELEUZE, 2000). E é justamente esse conceito de atual/virtual que nos será útil para entender como, em última instância, o contemporâneo de Agamben carrega de forma imanente todas as (im)possibilidades de uso daquele objeto — é importante sublinhar, então, que *uso comum*, nesse sentido, seria um livre uso, um uso que leva em conta a dimensão dessa imanência.

Vejamos esta passagem de *O que é o contemporâneo?*, de Agamben, que possui uma conexão precisa com a questão da imanência entre atual e virtual de Deleuze:

Mas o que significa ‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro’? Uma resposta nos é sugerida pela neurofisiologia da visão. O que acontece quando nos encontramos num ambiente privado de luz, ou quando fechamos os olhos? O que é o escuro que então vemos? Os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente *off-cells*, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos escuro. O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência de luz, algo como uma não-visão mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina. Isso significa, se voltarmos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (AGAMBEN, 2009, p. 63)

É nessa percepção de que as trevas ou a escuridão de um objeto são dadas apenas por uma mudança de ponto de vista ou da habilidade em enxergá-la de outro jeito que chegamos à questão da repetição. Um tempo de repetições é um tempo em que temos a oportunidade de voltarmos ao objeto, de prová-lo uma outra vez. E é justamente nesse âmbito que Deleuze coloca a diferença. Nesse tempo, o diferente apareceria na própria repetição, já que o que repete no campo atual é, na verdade, o virtual⁵, o indiferenciado — ou, em termos agambianos, aquilo que não é visto às luzes do presente. Como nuvens que se aglomeram dando força a um raio, a repetição do virtual geraria uma diferença que, posteriormente, irá formar uma nova repetição — o acontecimento gerando seu próprio fundamento. É na repetição, portanto, ou na conquista de seu espaço, que o diferente ganha intensidade, criando, com o tempo, um modelo (que novamente irá se diluir pela repetição do seu campo virtual etc.). É por isso que Deleuze irá analisar a questão da Ideia platônica, valorizando, justamente, o que será desprezado pelo filósofo grego: o *simulacrum*, a cópia da cópia, aquilo que passaria uma versão distorcida da verdade ideal. É nesse sentido também que, posteriormente, Deleuze em parceria com Guattari poderá dizer o que se segue sobre a relação da figura do rizoma e da árvore:

O decalque já produziu o mapa em imagem, já transformou o rizoma em raízes e radículas. Organizou, estabilizou, neutralizou as multiplicidades segundo eixos de significância e de subjetivação que são os seus. Ele gerou, estruturalizou o rizoma, e o decalque já não reproduz senão ele mesmo quando crê reproduzir outra coisa. Por

⁵ Sobre a repetição do virtual, lembremos algumas palavras de Deleuze na obra *Bergsonismo* (2012b, p. 87): “Quando a virtualidade se atualiza, se diferencia, se ‘desenvolve’, quando ela atualiza e desenvolve suas partes, ela o faz segundo linhas divergentes, mas cada uma delas corresponde a tal ou qual grau na totalidade virtual.” Isso implicaria dizer, portanto, que todo atual, como uma espécie de mônada leibniziana, carregaria uma versão do todo virtual, como se a atualização fosse a maneira do virtual repetir.

isto ele é tão perigoso. Ele injeta redundância e as propaga. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 31-32).

Ou seja, a relação rizomática da diferença, da multiplicidade, está sempre “ameaçada” pela relação arbórea, fundamentada. Como se existissem dois polos de construção artística: um de ressonância (formação da árvore) e outro da diferença (rizoma). Ambos se cruzam, interpenetram-se em suas sínteses conectivas. O perigo, segundo os autores, seria quando o polo ressonante toma conta, gerando uma repetição do modelo e criando, dessa maneira, uma rede de simulações na qual uma espécie de finalidade despótica é sempre subsumida. É por isso também que os dois, mais para frente, na mesma obra, poderão afirmar:

mas o pior ainda não é isso: o pior está na maneira como os próprios textos de Kleist, de Artaud, acabam eles mesmos transformados em monumento, e inspiram um modelo a ser recopiado, muito mais insidioso que o outro, para todas as gagueiras artificiais e os inúmeros decalques que pretendem equivaler-se a eles. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 48).

Isso parece responder à nossa pergunta — sim, o contemporâneo, a escuridão do campo virtual, a zona indiscernível produzida pelo rizoma, pelo menos na visão de Deleuze e Guattari, também gera assinaturas, ou o que eles chamam de “momentos de ressonância arbóreos”. Por isso, também nesse sentido, Agamben falará de dois momentos da pornografia: um em que o tempo de exposição determina um espaço indiferente, em que os corpos adquirem para nós um uso comum, quase que sem a assinatura humana, o outro de uma DHC, em que a atriz olhando para a câmera nos pede: “goze, goze agora”. No entanto, a nossa questão é muito mais voltada ao surgimento do espaço no qual a assinatura ainda se faz presente, mas de uma maneira não determinante, enfim, do movimento de desterritorialização profana que agora passaremos a falar.

2.11 “VOCÊ SABE: A SUA CASA É O ÚTERO DE TODAS! ELAS NASCERAM PARA SER A CAMA DO NÚMERO UM!”

Se até agora nos ocupamos de problematizar o termo secularização, mostrando como no âmbito artístico ele age de acordo com dois polos de atuação — a desterritorialização homóloga excedente (DHE) e a desterritorialização homóloga condicionante (DHC) —, aqui iremos tratar da desterritorialização profana (DP). *A diferença principal entre um âmbito e outro é que a desterritorialização homóloga pressupõe uma reterritorialização; a profana, não.* Na DP, devido ao fato de a assinatura entrar em uma zona indiscernível junto à matéria expressiva, seu efeito é justamente o de não conseguirmos reterritorializar seus conteúdos em nossas cabeças

num primeiro momento. Nesse sentido, somos obrigados a reconfigurar o espaço de apreensão do que nos é mostrado, colocando a nossa própria unidade de sujeito em jogo. É justamente aqui que a realização do conceito proporcionado por uma constelação adorniana terá o seu território de gestação. Se é verdade, como vimos anteriormente, que o conceito da constelação artística é aquele mecanismo que nos proporciona, através do buraco da sua fechadura, vislumbrar um outro mundo, ou a criação de um outro mundo, a DP torna-se arte no momento em que essa revelação se faz atuante. Por isso a importância dos momentos históricos envolvidos, pois sem eles a desativação de um dispositivo poderia simplesmente remeter a uma pura indiferença, em que a pressuposição recíproca entre forma de conteúdo e expressão torna-se vazia e sem relação com o território histórico do agora. É preciso sublinhar, portanto, que nem toda a profanação ou a nudez atribuída a um gesto profanatório pode gerar um conceito. A pornografia é um exemplo. Se para Agamben ela serve como paradigma de diferenciação entre um espaço liso de percepção, no qual um uso comum do objeto é possível, e um outro condicionante, no qual a atriz, ao dialogar com a câmera, pede para que o espectador goze, para nós sua profana existência pode não ser a garantia da criação de novos mundos sugeridos pela compreensão de um conceito artístico. É que, justamente, o buraco da fechadura de um conceito advindo da constelação é a ponte para o contemporâneo explicado por Agamben, em que encontramos, na desorganização dos próprios objetos, um novo modo de existência. A pornografia, seguindo esse raciocínio, é um tipo de organização estabelecida e incorporada à lógica social. Embora sua nudez se dê pelo gesto profanador, sua assinatura nos remete a um tipo de temporalidade já experimentada e, em certa medida, prevista pela sociedade capitalista. O mesmo vale para a reutilização de materiais como forma de protesto — a desativação por meio da destruição de dispositivos materiais (como a ocupação, por exemplo, de uma escola, tendo como horizonte de discurso a política), certamente, antes de nos mostrar um outro mundo por vir, explicita-nos um braço de atuação do mundo presente, onde é possível reivindicar melhorias no seu funcionamento, dentro de um quadro normativo do que é imanente às categorias como a justiça social. A heterotopia da arte prevê justamente a construção de exceções em relação ao quadro de possíveis de uma sociedade. A arte, nesse sentido, não evoca melhorias no que já está estabelecido dentro de uma margem de erro, mas sim uma outra configuração do que pode ser e do que não pode ser exercido. No entanto, esse campo de possíveis em latência atua como uma revelação, como um fenômeno de reconhecimento do impossível como um possível por vir, de uma não-verdade em vias de tornar-se verdade, enfim, da própria história desorganizada com o intuito de nos mostrar o que já estava presente desde o começo em um campo virtual indiscernível. Talvez, em um certo sentido, seja isso que se

reclame (ou que se reclamou) dos artistas que flertaram com uma arte menos figurativa no decorrer dos tempos — uma ligação mínima entre a forma colocada e a história. No entanto, como nos ensina Adorno, é a própria subjetividade do artista — que não se mantém indiferente ao mundo ao seu redor — que proporciona à obra um esteio de relação com o público, em que essa história, ou melhor, a constelação de momentos históricos gera, da distorção de seus materiais, uma nova forma à espera de um sujeito por vir.

É nesse sentido que Barteby será o exemplo maior, na obra de Agamben, de um profanador criador de novos mundos. Isso justamente porque, como nos mostra Agamben, ao ditar sua fórmula repetidamente (“Preferiria não”), Barteby faz uma espécie de experiência sem verdade. É essa experiência sem verdade que consiste em colocar em jogo a legitimidade de um território de circulação de signos, que possibilitaria ao chefe de Barteby — seu primeiro público antes do leitor — vivenciar a profanação que o gesto do escrivão representa. Mas o que seria essa experiência? Vejamos este trecho do ensaio de Agamben, *Barteby, ou da contingência* (2015, p. 36-37):

Quando Avicena, propondo sua experiência do ‘homem voador’, desmembra e desorganiza, na imaginação, pedaço por pedaço o corpo de um homem para provar que mesmo que fragmentado e suspenso no ar, ele ainda pode dizer ‘eu sou’, que o existente puro é a experiência de um corpo sem mais partes nem órgãos; quando Cavalcanti descreve a experiência poética como a transformação do corpo vivente em um autômato mecânico (*‘I’vo come colui ch’è fuor di vita/che parte, a chi lo sguarda, ch’omo/sai fato di rame o di pietra o di legno/che si conduca solo per maestria’*) ou quando Condillac abre à sua estátua de mármore o olfato e ela ‘não é mais do que um odor de rosa’; quando Dante dessubjetiva o eu do poeta em uma terceira pessoa (*‘I’ mi son un’*), em um homônimo genérico que atua como um mero escriba ao ditado do amor, ou quando Rimbaud diz: ‘eu é um outro’; quando Kleist evoca o corpo perfeito da marionete como paradigma do absoluto e Heidegger substitui o eu psicossomático por um ser vazio e inessencial, que é apenas os seus modos de ser e tem possibilidade apenas no impossível, é preciso, a cada vez, levar a sério os experimentos ‘sem verdade’ em que eles nos convidam a nos aprofundar. Aquele que aí se aventura, com efeito, arrisca não tanto a verdade dos próprios enunciados quanto o próprio modo do seu existir e cumpre, no âmbito da sua história subjetiva, uma mutação antropológica a seu modo tão decisiva quanto foi, para o primata, a liberação da mão na posição ereta ou, para o réptil, a transformação das extremidades anteriores que o converteu em pássaro.

Assim, é desorganizando a circulação do material (linguagem, corpo, fala, objetos, enfim), colocando-o em um posicionamento em que a verdade se desencaixa — mas que, no entanto, embora seja uma não-verdade, torna-se possível — que essa experiência procura constituir uma temporalidade distinta e desconhecida composta de tempos conhecidos formadores de verdade. O que nos encanta na resposta de Barteby é justamente o fato de que, embora a sua fala (“Preferiria não”) seja possível dentro do quadro em que ele é encaixado, a resposta do chefe torna-se um enigma. O que fazer com isso a não ser reconstruir todo o

universo de apreensão de mensagens, toda a estrutura de funcionamento do escritório, toda a conduta de um sujeito comum? Sua atitude (a do chefe) é escapar da experiência, mudar o escritório de endereço. Mas a pergunta que um artista deve se fazer é justamente “E se ele não mudasse de endereço?”. É no bojo dessa questão que teremos a oportunidade de presenciar, mesmo que por alguns instantes, a construção de um mundo através dessa não-verdade ofertada pelo artista. Mas como a resposta de Barteby consegue esse feito? Como ele, enfim, profana o seu chefe ou a configuração de sujeição de seu chefe a ponto de ele mesmo (o chefe) questionar sua conduta?

A princípio, poderíamos seguir a análise de Agamben, para quem a fórmula de Barteby conseguiria abarcar, em termos aristotélicos, tanto a vontade de sim quanto a vontade de não. Ou melhor, a fala de Barteby, “Preferiria não”, criaria uma zona indiscernível entre o quero e o não quero — entre a potência do sim e a do não. Ela colocaria em dúvida a relação entre vontade e potência. E, ao fazer isso, a assinatura do momento, ou seja, a ordenação dos signos envolvidos em uma resposta possível, é suspensa — embora continue ali. Mas, como vimos anteriormente, *a assinatura subsume os sins e os não aristotélicos, colocando-os como polos de um contorno de potência que é preenchido por graus de intensidade*. Nesse sentido, Barteby faz mais do que criar uma zona de indiscernibilidade entre a potência de sim e a potência de não. *Ele coloca a assinatura do momento (o escritório) em uma zona de indiscernibilidade com a forma de expressão (resposta de Barteby e de seu chefe)*. A resposta de Barteby transforma o contorno de potência da assinatura-escritório numa espécie de corpo sem órgãos. Como se fosse possível, por exemplo, esse suposto contorno ser utilizado de outras maneiras, sem necessariamente prestar contas ao uso consagrado pela assinatura-escritório. Embora ainda esteja ali (como um tipo de memória sem direção), a assinatura é amalgamada à própria camada expressiva. Uma exceção, portanto, é extraída do material a que ela se refere. E essa exceção, que se constrói na criação dessa zona indiscernível entre assinatura e material de expressão, revela-nos uma nova forma de ver os objetos envolvidos que, para se concretizar, dependerá da nossa capacidade imaginativa de encaixá-los em uma outra concepção de mundo, em uma outra temporalidade.

Dessa maneira, seguindo a lógica do que foi escrito até então, podemos entender que o movimento de retorno ao virtual (ou, nas palavras de Deleuze, de retorno ao diferente), discutido neste capítulo, é justamente o movimento realizado por Barteby em sua construção, nas palavras de Agamben, de uma contingência absoluta. O virtual, como já vimos, é justamente a zona indiscernível onde as matérias não formadas ainda não se atualizaram — ali onde o ser e o não ser não se distinguem. Em *Barteby* sua fórmula leva em conta, na sua elaboração

aparentemente simples, as dimensões da memória — do que foi e do que não foi. A necessidade em que a contingência é transformada muda o próprio passado de cópias a que Bartebyly poderia ter sido submetido. Seu passado é, enfim, nessa processualidade, adequado à fórmula da pura potência e alterado nas proporções de um presente contingente em ato. Assim, podemos dizer, por outro lado, que ao desterritorializar as respostas possíveis (ou os dois polos da assinatura) — sim ou não — para o território do preferir, a assinatura de funcionamento do escritório é, no mesmo sentido explicado anteriormente, posta em uma zona de indiscernibilidade⁶ junto à matéria expressiva de seu funcionário possuidor de vontade própria. Dessa forma, o tempo, o grande orquestrador de territórios, em toda a sua dimensão (passado, presente, futuro), precisa agir para que um novo território possa dar conta do andamento da história.

2.12 “MEU FILME NÃO POSSUI ELENCO”

Nesse sentido, o par ideal de Bartebyly seria a personagem Josefina do conto de Franz Kafka “Josefina, a cantora, ou o povo dos camundongos” (2002). Nessa obra, Kafka narra a trajetória de uma cantora medíocre, Josefina, estrela do povo dos camundongos, que no final de sua carreira reivindica de seu povo a possibilidade de não mais trabalhar. Aqui o escritor descreve a singularidade da protagonista nesse lugar em que vislumbramos num gesto um outro gesto. Em seu canto reconhecemos um assobio que nos parece já fazer parte do cotidiano daquela comunidade. Assim, Josefina canta o que para muitos é um mero hábito; todos poderiam fazer aquilo que a artista, vaidosamente, considera especial. O canto, nem bom e nem ruim, é o próprio gesto comum aos camundongos – e eles não reconhecem em Josefina nada além disso, a não ser um motivo para reuniões e a quebra do tedioso silêncio em assembleias.

Acontece que esse mesmo canto é reconhecido de maneira diferente pelos mais jovens (e pelos adultos, que, de resto, resguardam um certo infantilismo do tempo que não viveram) — mesmo a infância nessa sociedade sendo constantemente destruída em função do trabalho.

⁶ O próprio Agamben (2015, p. 28-29) cita Deleuze em seu ensaio sobre Bartebyly, à respeito desta zona de indiscernibilidade, como podemos conferir no seguinte trecho: “Gilles Deleuze analisou o caráter particular da fórmula (‘Preferiria não’), aproximando-a daquelas expressões que os linguistas definem como agramaticais, como *he danced his did*, em Cummings, ou *j’en ai um de pas assez*, e atribuindo a essa secreta agramaticalidade o seu poder devastador ‘a fórmula desconecta as palavras e as coisas, as palavras e as ações, mas também os atos linguísticos e as palavras: ela suprime a linguagem de toda referência, segundo a vocação absoluta de Bartebyly, ser um homem sem referência, aquele que surge e desaparece, sem referência nem a si nem a outro’. Jaworski, por sua vez, observou que a fórmula não é nem afirmativa nem negativa, que Bartebyly ‘não aceita nem recusa, avança e se retira no seu próprio avançar’; ou ainda, como sugere Deleuze, que ela abre uma zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, o preferível e o não preferido. Mas também, na perspectiva que nos interessa, entre a potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer)”.

Mas ela, a infância, é destruída para que apenas um ritmo de trabalho, apenas um tipo de temporalidade tome a frente em seu funcionamento – já que não há mesmo saída para esses camundongos que, na visão do narrador (um camundongo da comunidade), parecem estar em constante ameaça.

Façamos, contudo, uma breve pausa no assobio cantado de Josefina. É muito importante destacar, voltando agora a *Bartebly*, que a solução do escrevente, como já vimos, é não copiar — *mas não copiar, justamente, para que haja memória, não para que ela seja apagada*. Como dirá Agamben (2015, p. 48):

[...] Benjamin descobriu a íntima correspondência entre cópia e eterno retorno quando, certa vez, comparou este último à *Strafe des Nachsitzens*, isto é, à punição que o mestre inflige aos alunos negligentes e que consiste em copiar inúmeras vezes o mesmo texto. ('O eterno retorno é a cópia projetada no cosmos. A humanidade deve copiar o seu texto numa interminável repetição.') A infinita repetição do que foi abandona por completo a potência de não ser. No seu obstinado copiar, como no contingente de Aristóteles, 'nada há de potente em não ser'. A vontade de potência é, na verdade, vontade de vontade, ato eternamente repetido, e apenas desse modo potenciado. Por isso o escrevente deve parar de copiar, 'renunciar à cópia'.

O que, portanto, evidencia-se no ponto de contato entre os dois textos (o de Melville e o de Kafka) é a necessidade, para que a singularidade emergja, de um fundo memorial, ou, nas palavras de Adorno, uma constelação de momentos históricos. A DP, mais do que tudo, é o ato próprio da memória— ela existe não para apagar a memória, mas para que a memória ganhe vida. Nesse sentido, a DP entra como um fenômeno intrinsecamente conectado à memória dos objetos envolvidos no seu movimento – ela depende, não apenas das potências de sim e não, mas do amplo espectro que as envolve tomando o sim e o não como polos (como vimos, anteriormente, acerca da assinatura). O que a vaidosa Josefina, sem querer, em certa medida, alcançou com seu canto foi um novo uso para o assobio comum. Mas ao fazer isso, invocou em seu canto a memória de uma infância perdida, de algo que nunca fez parte da sociedade dos camundongos, uma sociedade que apenas trabalha (e que, portanto, parece não se importar tanto com as reivindicações absurdas de Josefina, como, por exemplo, poder/querer não trabalhar). Não se trata, contudo, de insuflar uma fantasmagoria acerca do já vivido. Não se trata de ativar os bons momentos de um passado supostamente glorioso (o que nos levaria às cópias negadas por *Bartleby*). Em *Elogio da profanação*, Agamben (2007, p. 74) nos dá um exemplo que se aproxima bastante do movimento realizado por Josefina.

O gato que brinca com o novelo como se fosse um rato — exatamente como a criança fazia com antigos símbolos religiosos ou com objetos que pertenciam à esfera econômica — usa conscientemente de forma gratuita os comportamentos próprios da

atividade predatória (ou, no caso da criança, próprios do culto religioso ou do mundo do trabalho). Estes não são cancelados, mas graças à substituição do novelo pelo rato (ou do brinquedo pelo objeto sacro), eles acabam desativados e, dessa forma, abertos a um novo e possível uso. Mas de que uso se trata? Qual é, para o gato, o uso possível do novelo? Ele consiste em libertar um comportamento da sua inscrição genética em uma esfera determinada (a atividade predatória, a caça). O comportamento liberado dessa forma reproduz e ainda expressa gestualmente as formas da atividade que emancipou, esvaziando-as, porém, de seu sentido e da relação imposta com uma finalidade, abrindo-as e dispondo-as para um novo uso.

Trata-se, portanto, no caso de Josefina, de uma operação semelhante a do gato agambiano que retira o assobio característico dos camundongos da esfera do banal ao misturá-lo com uma espécie de canto, sem, contudo, perder a sua característica de “ser de todos”. Por isso Josefina erra e torna-se uma figura, no mínimo, ingênua no decorrer do conto. Afinal, a cantora engendra uma operação que é, de direito, da esfera comum. E neste exato sentido reivindicar para si algo que é uma operação comum torna-se vexatório, num mundo onde não há tempo para ser especial; onde o risco nos obriga a estar em estado de alerta em relação a todos e não em relação a tão somente um. De qualquer maneira, os mais jovens entendem o canto nada especial da caricata Josefina através de suas apresentações. Como se eles, os jovens, fossem o indício de um outro mundo em latência na dura temporalidade laboral dos camundongos.

Ela se diz cantora, embora, os camundongos não entendam direito o que é ser uma cantora de verdade (sabem que este não é o caso de Josefina). Eles a tratam bem e parecem se divertir com ela: mas isso, para a cantora, não basta. E o tratamento exigido pela diva é de uma vaidade burlesca - devemos, inclusive, refletir sobre a raiva incomodamente racional com que essa personagem é tratada pelo narrador: seria uma ironia ou, de fato, ser artista num ambiente daqueles é algo completamente tolo de se pensar? Ora, numa sociedade de iguais, onde todos trabalham para uma comunidade em perpétua crise, aquele que se diz especial por fazer o que todos já fazem deve ser, no mínimo, tratado como um louco carismático – aquele destrambelhado que os membros do conselho alimentam e bajulam para que a graça não seja perdida. Jamais falar a verdade: Josefina deve continuar achando que é especial, pois, de certa forma, achar-se especial é, inclusive, algo ainda mais interessante de se ver do que o assobio que todos praticam involuntariamente. Josefina, por fim será esquecida em meio à voracidade da máquina de camundongos que, ao procriar para o trabalho incessante, preferiu negligenciar certo tipo de memória na luta pela sobrevivência de uma raça.

A DP, portanto, só existe brincando com o mecanismo da memória. *Ela é, fundamentalmente, uma desterritorialização da memória.* Mas em uma sociedade em que essa memória inexistente (como parece querer a própria sociedade de consumo em sua fase mais

avançada), um novo uso torna-se descartável, justamente porque nem mesmo a palavra uso entra em questão na máquina de produzir dispositivos do capitalismo, como nos mostra Agamben. Assim, podemos concluir que existem dois tipos de repetição em jogo nesses dois textos (*Bartebly* e *Josefina*): uma que nos leva ao virtual e outra que nos leva ao mesmo. No entanto, o que dá a dimensão da primeira (a repetição do virtual) é a memória, uma memória em processualidade constante.

2.13 “QUERO QUE VOCÊ MANDE EMBORA A MINHA MÃE. ELA ESTÁ INSUPORTÁVEL. ISSO NÃO É NORMAL — PENSAR EM TRANSAR 24 HORAS POR DIA”

Baba Antropofágica, proposição de Lygia Clark realizada em 1973, utiliza em todos os níveis de sua arquitetura a DP. Nela, os alunos de Lygia (na época, professora da Université Paris-Sorbonne) primeiro “instalam” em suas bocas um carretel de linha de costura. Depois, em um corpo (possivelmente de um aluno) desnovelam a linha dos carreteis de diversas cores, que, no penúltimo trecho da ação, permanece deitado, porém preenchido em toda a sua extensão pelas linhas multicores e pela saliva dos participantes. A rede de linhas e saliva, então, é retirada do corpo e colocada de lado. A complexidade dessa ação curiosamente evoca a todo momento uma simplicidade quase infantil — muito provavelmente por ser à infância que associamos o livre uso dos objetos, como há pouco vimos em Agamben. A linha, cujo uso é comumente associado à costura, torna-se uma espécie de baba substancializada. No entanto, essa mesma baba serve de costura para esse casulo corporal multicolor. Esse casulo, símbolo do renascimento e da proteção, agora resta como um corpo inútil, porém, ainda evocativo da fantasmagoria que a pouco o corporificava. Tudo é trânsito e metamorfose nessa obra-prima da artista brasileira. A linha que agora é baba e que agora costura e que agora é casulo e que agora é um fantasma sem forma.

Numa outra camada, podemos observar a própria desterritorialização dos participantes, que de contempladores tornam-se máquinas propositoras. Mas máquinas que ainda carregam a assinatura animal de sua postura. É que a desterritorialização proposta aqui nos coloca uma forma expressiva maquinal (pessoas tirando de suas bocas linhas), mas essa ação, ao mesmo tempo, brinca com a assinatura dos nossos corpos: nossa baba, ou seja, nosso líquido fisiológico, usado para comer, falar, cuspir, é ao mesmo tempo um líquido de costura, como a aranha que possui a sua glicina e alalina ou como a abelha que possui a sua própria cera de construir. É nessa zona indiscernível entre assinatura (humana) e expressão (máquina-animal) que, diante da ação, entendemos haver ali um tipo de reconstrução do corpo e da postura

humana. Mas o próprio fenômeno proporcionado pela obra não possui território de relocação. Somos levados a construir o acontecimento (ou a assisti-lo, ou mesmo a receber esse casulo de linha e saliva) para, ao final, sermos colocados no desterritório do profano. O que é incorporado nessa ação, portanto, é uma experiência extrema de não-verdade utilizando os próprios objetos que nos rodeiam — o corpo, a saliva, mas também (a respeito dessa construção) a costura, a linha, a nossa própria pele.

A costura que se faz é uma costura realizada através do toque. Outra desterritorialização: não é perfurando que se constrói o casulo multicolor de Lygia no corpo deitado, mas no toque da saliva alheia em conjunto com a linha de costura. A costura da linha é reutilizada em outro âmbito, também desterritorializada. Aqui podemos entender a originalidade da ação que, se comparada a muitas outras do período que problematizam o corpo, geralmente perfurando-o, colocando-o em situações limites que remetem a lacerações de todas as espécies (vide os acionistas vienenses), em *Baba Antropofágica* essa relação se dá na suavidade infantil da baba composta por saliva humana de pessoas anônimas. O corpo, nessa ação, é problematizado em sua porção quase que originária — a baba possui a memória dos bebês, que a soltam inconsequentemente, inundando sua boca que, enfim, expressa nada mais do que afetos primários. Mas é através dessa mesma baba que outro corpo será protegido (como um dia o foi o do bebê em um corpo humano). Há, portanto, um jogo de corpos e de reconstruções corporais. Se, num primeiro momento, a assinatura animal é misturada à camada expressiva (pessoas tirando de suas bocas linhas), em um outro, a simples retirada da rede nos apresenta um novo corpo que, mesmo se apresentando como no começo (sem linhas), revela-se transformado, em outro estado de afecção consigo e com os propositores. Há também o corpo do amontoado formado pelas linhas utilizadas. Um corpo que guarda ao mesmo tempo a memória da pessoa deitada, a memória da saliva, da linha, mas também a não-memória de um objeto sem função e amórfico. Há, nesse sentido, uma espécie de trama entre desterritorializações, uma dramaturgia do profano, a tecer lugares nunca vistos, mundos a espera de sujeitos por vir.

Mas o corpo desse desterritório é o corpo sem conformação. A artista esvazia a própria substância autoral de sua obra, os anônimos que ali estão protegem o corpo de um desconhecido que irá nascer outro. Há assim o trânsito de outros, nunca um eu finalizado. Mas há também uma materialidade da desterritorialização do corpo. É isso que devemos encarar ou enfrentar na concepção de uma nova configuração subjetiva que dê conta dessa nova corporeidade ainda sem substância. Acontece que essa corporeidade é efeito de nossos próprios corpos operando a suspensão de suas assinaturas de uso — é uma zona de indiscernibilidade entre o ser e o não ser humano, entre o casulo e o nascimento. Mas que outro corpo poderia nascer ali, depois de

retirada a teia que é a própria baba de uma reunião anônima? Que cor terá o sangue que irá correr por esses vasos comunicantes, por essa teia de artérias a expelir saliva? Há, na DP, um sistema, um território onde as questões nunca se fecham, nunca encontram uma resposta pronta. Como se ali fosse possível pousar os pés na própria desterritorialização. Como se a desterritorialização fosse, enfim, esse lugar sem tempo definido, onde as determinações de tempo encontram-se misturadas em um desterritório, ali onde nos deparamos com uma espécie de eternidade; um lugar onde podemos, finalmente, vivenciar o que nunca poderíamos ter sido.

2.14 “TODA MULHER SEM IDADE DEVE TER UMA FONTE DE IDADE NA FAMÍLIA”

Em *Lógica do Sentido* (obra citada na seção sobre assinatura), Deleuze nos explica que, em termos de linguagem, teríamos sempre três dimensões de entendimento de uma proposição qualquer: a designação, que diz respeito ao preenchimento de um “isto” vazio, a manifestação à relação entre a proposição e um Eu, e a significação ou a correspondência entre a proposição e um conceito (ou entre a proposição e outras proposições). Segundo Deleuze, ao rompermos com esse circuito (significação, manifestação e designação), teríamos uma só superfície lisa de sentido⁷ (um “devir-louco”, que vai nos dois “sentidos” ao mesmo tempo — um acontecimento, enfim). Nesse espaço não há um sujeito que designa um território onde algo se manifesta, ou uma compreensão relacionada a um fundamento, mas uma singularidade-acontecimento, um efeito emanado da mistura dos corpos; o próprio sentido que subsiste na divisa entre esta e a proposição que a designa.

Para demonstrar o funcionamento dessa mecânica proposicional e, principalmente, do que está por trás dela, Deleuze desenha teoricamente uma espécie de campo transcendente real, tendo como base uma divisão do tempo. *Cronos* seria o presente que faz os acontecimentos da realidade passarem, e *Aion* seria o tempo do Verbo, ali onde ele se subdivide ao infinito entre passado e futuro num agora que nunca ocorre. O que é vivido em *Cronos* são desdobramentos dos sentidos/acontecimentos ideais de *Aion*. Estes seriam problemas abertos — infinitivos — que encontram atualizações ou versões inacabadas, nunca soluções, no presente.

Mas onde poderemos chegar com essa divisão? Ocorre que ela diferenciaria, por exemplo, o atributo das coisas (uma qualidade que constatamos em *Cronos*) de sua *quase-causa* ideal imanente do *Aion*. Por exemplo, o predicado “verde” de uma árvore que seria diferente

⁷ Cuidado: é importante, portanto, não confundir a palavra “sentido” com a palavra “significado”.

do “verdejar” — uma causa ideal (quase-causa) independente do estado de coisa (árvore verde) que não necessariamente está relacionada a um campo de possíveis pré-estabelecido.

Incluída essa ideia de que o sentido/acontecimento ideal é um problema aberto a gerar outros acontecimentos em uma espécie de gênese estática, ao analisar os livros do escritor e matemático inglês Lewis Carroll, Deleuze nos mostra como uma singularidade, ou seja, o próprio sentido, pode ser gerado a partir do não-senso — ou seja, de paradoxos. Isso porque mesmo aqui nos deparamos com a estrutura da “casa vazia”, que seria uma versão aberta e anormativa da articulação entre significante/significado desenvolvida pelos estruturalistas, como vimos no começo do capítulo. Recapitulando: para haver o sentido bastaria a coexistência de duas séries heterogêneas: uma que deverá conter essa casa vazia (a do significante), e outra que possui o ocupante sem morada (a do significado). A ressonância entre elas conferiria a ambas uma camada expressiva e um sentido que “insiste” na superfície da mistura, recortando suas fronteiras e distribuindo as singularidades (acontecimentos ideais, quase-causas) de acordo com a posição da casa vazia.

A questão principal, no entanto, é que o próprio sentido/acontecimento ideal é impassível, impessoal e pré-individual — ele não corresponde a uma realidade ou a um campo pré-estruturado de possíveis. Ele não causa, necessariamente, uma convergência entre as séries (unindo-as em uma série de significação). Ele também “afirma” a distância entre elas, a distância entre diferenças, entre séries divergentes, num processo de ressonância que Deleuze chamará de “síntese disjuntiva”, em que não apreendemos uma imagem determinada no lugar da negação entre opostos própria do mecanismo de síntese convergente da identidade ou “[de] um procedimento de análise que se contenta em excluir predicados de uma coisa em virtude da identidade do seu conceito” (DELEUZE, 2009, p. 180). Levado à cabo, isso nos conduziria a uma espécie de perspectivismo nietzschiano, em que essas singularidades, como fantasmas, ganham sempre novas combinações em mundos, aparentemente, impossíveis, como podemos compreender na seguinte passagem:

Ponto de vista não significa um juízo teórico. O ‘procedimento’ é a vida mesma. Já Leibniz nos ensinara que não há pontos de vista sobre as coisas, mas que as coisas, os seres, eram pontos de vista. Só que submetia os pontos de vista a regras exclusivas tais que cada um não abria sobre os outros senão na medida em que convergiam: os pontos de vista sobre uma mesma cidade. Com Nietzsche, ao contrário, o ponto de vista é aberto sobre uma divergência que ele afirma: é uma outra cidade que corresponde a cada ponto de vista, cada ponto de vista é uma outra cidade, as cidades não sendo unidas senão por sua distância e não ressoando senão pela divergência de suas séries, de suas casas e de suas ruas. É sempre uma outra cidade na cidade. Cada termo torna-se um meio de ir até o fim do outro, seguindo toda a sua distância. A perspectiva — o perspectivismo — de Nietzsche é uma arte mais profunda que o ponto de vista de Leibniz; pois a divergência cessa de ser um princípio de exclusão, a

disjunção deixa de ser um meio de separação, o impossível é agora um meio de comunicação. (DELEUZE, 2009, p. 180)

Voltando ao teatro, poderíamos dizer que um bom exemplo de um uso da síntese disjuntiva é o que ocorre na obra *Le Sacre du Printemps*, dirigido por Romeo Castellucci. No espetáculo, recipientes de areia posicionados no teto do teatro e manipulados através de um sistema de computadores “soltam” a areia de acordo com os movimentos musicais da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky. Assim, apreendemos (ou ao menos vislumbramos) o dançar em sua dimensão de *Aion*, como uma singularidade, uma superfície lisa do sentido, em que a dança se encontra em um devir-louco de todos os sentidos, ali onde a imagem não se define, ocasionando uma ramificação constante entre séries divergentes (música/corpo, mas também música/areia, música/coreografia, música/computadores etc.).

Aqui, compreendemos o ponto onde Deleuze pretende chegar com a noção de *subtração* colocada em seu texto sobre Carmelo Bene, em que a amputação de termos de um organismo teatral nos revela muito mais uma processualidade sem direção, o próprio movimento da materialização, do que a matéria encarnada “finalizada” em uma personagem, em uma coreografia, em um papel etc., como podemos conferir no seguinte trecho de *Um Manifesto de Menos*:

As peças de Carmelo Bene são curtas, ninguém melhor do que ele sabe terminar. Ele detesta qualquer princípio de constância ou de eternidade, de permanência do texto: ‘O espetáculo começa e termina no momento em que é feito.’ E a peça acaba com a constituição da personagem, ela só tem como objeto o processo dessa constituição, e não se estende para além dele. Ela para com o nascimento, enquanto habitualmente é na morte que se para. (DELEUZE, 2010, p. 31)

Ora, Deleuze trata aqui justamente de singularidades sem direção temporal, esvaziadas de presente, em que o passado e o futuro se confundem em uma intempestividade própria de um excesso criador que é revelado em processo, ou seja, no tempo de *Aion* (antes mesmo de tornar-se instrumento de efetivação). É através dessa subtração que podemos vislumbrar virtualidades escondidas por uma prévia subdivisão de mundo, em que as categorias estabelecidas geram uma distribuição sedentária dos indivíduos no tempo presente (assinatura) — sedentárias, pois as divisões dos papéis, das personagens, das coreografias, formam uma cidade imutável em que vislumbramos tão somente o preenchimento possível que nos é imposto. Por isso, Deleuze salienta o comentário de Carmelo Bene acerca de sua versão “crítica” de Shakespeare. Crítica não no sentido reflexivo-representacional, mas crítico enquanto encarna a operação de um teatro que tenciona Shakespeare até seu ponto-*Aion*, ali onde o tempo se subdivide ao infinito

entre passado e futuro, em que podemos desenhar uma nova economia existencial, contida virtualmente na obra do dramaturgo inglês.

Mas retirando o bailarino da cena, Castellucci faz também uma subtração, apontando para uma nova “economia” da dança (e da coreografia, e da música, e do próprio movimento etc.), uma nova divisão de sua estrutura, em que novas relações singulares podem ser postas à prova. Como se um campo virtual fosse exposto na não-assimilação de uma imagem unificadora que essa síntese disjuntiva nos causa. Afinal, como a quase-causa da dança ideal poderia se conectar? Quais novos atributos essa quase-causa poderia ocasionar? É através dessa ação que compreendemos a dança, enquanto infinitivo, como estando ligada a outros acontecimentos ideais, em que a metalurgia do *Aion* nos possibilita misturas imprevisíveis entre o dançar e o morrer, mas também entre o dançar e o evaporar, o evaporar e o transfigurar.

2.15 “SEU UMBIGO DEVE ABRIR A BOCA E RONCAR. PRA SEMPRE. AQUI DENTRO. DO MEU UMBIGO”

Podemos perceber nesse procedimento de síntese sem imagem uma irmandade com o conceito de *profanação* desenvolvido por Agamben. É que, como já vimos, na visão de Agamben, “profanar” significa alterar as forças condicionadas de um determinado dispositivo dentro de uma sociedade. Ou seja, relocar os objetos com suas duras diretrizes codificadas de consumo (voltadas à destruição dos materiais) à sua condição de meios puros, ali onde podemos vislumbrar um livre uso de suas mecânicas virtuais de funcionamento. Mas ao alterá-las o antigo uso permanece no dispositivo como uma espécie de fantasma, ou melhor dizendo, sua função simbólica é denegada, suspensa; a semântica memorial do objeto é amalgamada a um espaço liso de sentido, em que as divisões sociais, ou a economia social tanto mercadológica, quanto relacional, ligada a engenharia de equivalência capitalista, já não mais importam. Portanto, essa profanação funciona justamente por apreendermos os dois usos em questão: o antigo (denegado, suspenso) e o novo. Trata-se de uma disjunção inclusiva. Ou seja, o novo uso se dá junto ao antigo para se fazer profanado e sem significado aparente. O antigo, enfim, é propriamente o combustível para que o uso presente faça “sentido” (diferente de representar, de fazer significado), como podemos conferir no seguinte trecho de *Profanações*:

[...] a profanação não restaura simplesmente algo parecido com um uso natural, que preexistia à sua separação na esfera religiosa, econômica ou jurídica. A sua operação — como mostra com clareza o exemplo do jogo — é mais astuta e complexa e não se limita a abolir a forma de separação para voltar a encontrar, além ou aquém dela, um uso não contaminado. (AGAMBEN, 2007, p. 74)

Portanto, ao profanar os objetos também abrimos uma fenda entre o antigo e o novo uso, na qual vislumbramos o sobrevoos de um campo transcendental imanente repleto de novas potências. Mas esse campo imanente é o próprio *Aion*, que redistribui as singularidades envolvidas na série de uso dos objetos, ramificando novas possibilidades, abrindo um novo mundo, até então escondido pelas luzes do presente.

Ao mesmo tempo, para que a profanação aconteça, não basta simplesmente trocar um uso por outro (vamos supor, uma colher de prata usada durante um período histórico, que relocada para o presente torna-se um objeto de decoração ou peça de museu — pois ainda a colher de prata serviria a um campo de forças condicionantes). É preciso que se instale no objeto uma espécie de pensamento minoritário. É preciso que o objeto entre em devir-minoria para que ele ganhe um uso profanado. É preciso, enfim, que o objeto seja relocado ao entre-mundos impossíveis, em que não mais encontramos a potência prevista por um quadro de possíveis estabelecido pela maioria, mas uma fenda da minoria inquantificável aberta ao *Aion* portador da singularidade virtual. Como podemos perceber no próprio exemplo do gato colocado por Agamben, sua potência predatória não encontra mais o horizonte utilitário dessa atitude ou da defesa sobrevivente (embora a defesa e a predação estejam ali contidas). Isso porque não há mais horizonte, não há mais objetivos, não há mais um *télos* previamente armado. Assim, podemos chamar, sob um ponto de vista deleuziano, a profanação de Agamben de *síntese disjuntiva menor*.

2.16 “ÉDIPO? VOCÊ JÁ TRANSOU COM A SUA MÃE HOJE?”

Mas o que propriamente entendemos por minoria? O texto de Deleuze, *Um manifesto de menos*⁸, parece ser preciso acerca dessa questão ao diferenciar minoria de maioria. Poderíamos mesmo dizer que a contundência deste texto também reside em seu contraste com o nosso presente, em um mundo que visa a uma globalização cada vez mais voltada à política multiculturalista. Mas, certamente, esse debate daria margem a um outro trabalho que, embora seja extremamente pertinente (inclusive para o fazer teatral), não é o nosso foco. A questão principal que iremos mirar é o que significa ser menor dentro do já colocado contexto profano. Vejamos este trecho em que Deleuze (2010, p. 59) explica a questão:

⁸ Texto que ressoa tanto as ideias presentes no Platô 4 de Mil Platôs quanto as que estão na obra Kafka, por uma literatura menor, ambas em parceria com Guattari.

A maioria não designa uma quantidade maior, mas, antes de tudo, o padrão em relação ao qual as outras quantidades, sejam elas quais forem, serão consideradas menores. Por exemplo, as mulheres e crianças, os negros e os indígenas etc. serão minoritários em relação ao padrão constituído pelo Homem-branco-cristão-macho-adulto-morador das cidades-americanas ou europeias contemporâneas (Ulisses). Mas, nesse ponto, tudo se inverte. Pois se a maioria remete a um modelo de poder — histórico, estrutural ou os dois ao mesmo tempo —, é preciso também dizer que todo mundo é minoritário, potencialmente minoritário, na medida em que se desvia do modelo.

Mas se a profanação é a desativação do condicionamento das forças de um dispositivo, é justamente para que ele atinja um patamar comum, ou, deleuzeanamente falando, menor. Esse texto de Deleuze, certamente, também nos esclarece a questão do *espaço comum*, que parece estar embaralhada na cabeça de alguns pesquisadores que se utilizam do termo “profanação” (com viés agambiano) para justificar certas obras. Pois o comum, tanto de Agamben quanto de Deleuze (que reside especialmente na frase “é preciso também dizer que todo mundo é minoritário, potencialmente minoritário, na medida em que se desvia do modelo”) é o espaço sem *télos* (o que parece ser uma ironia para alguém como Brecht, que dizia fazer um teatro não-aristotélico).

Como Deleuze irá nos esclarecer, o teatro brechtiano tinha um horizonte de soluções majoritário, pois carregava em seu bojo o *conflito*. Ora, o conflito pressupõe um horizonte de resposta previamente determinado pela plateia (não pelo público, diga-se de passagem); digamos que, diante do conflito, a plateia, na visão de Deleuze, estaria pisando em um campo de possíveis já conhecido — um modelo, um molde, um território maior, portanto. É nesse sentido que podemos entender o teatro de Brecht como uma secularização do teatro do conflito que se ocupou não de um horizonte comum (ou seja, menor), mas da transferência de forças, de um tipo de secularização — do espaço dramático burguês para o espaço popular, como pontua Deleuze (2010, p. 57) neste trecho, no mínimo, polêmico para os estudiosos de Brecht:

CB não acredita na vanguarda. Também não acredita num teatro popular, num teatro para todos, numa comunicação do homem de teatro com o povo. É que, quando se fala de um teatro popular, tende-se sempre a uma certa representação dos conflitos, conflitos entre o indivíduo e a sociedade, entre a vida e a história, contradições e oposições de todos os tipos que atravessam uma sociedade, mas também os indivíduos. Ora, o que é verdadeiramente narcísico, e é uma questão para todo mundo, é essa representação dos conflitos, seja ela naturalista, hiper-realista etc. Há um teatro popular que é como que o narcisismo do operário. Sem dúvida, há a tentativa de Brecht de fazer com que as contradições, as oposições, não sejam representadas; mas o próprio Brecht quer apenas que elas sejam “compreendidas” e que o espectador tenha os elementos de uma “solução” possível. Não é sair do domínio da representação, é apenas passar de um polo dramático da representação burguesa para um polo épico da representação popular.

Deleuze estabelece aqui uma diferença entre o menor (o comum de Agamben) e o popular, ou o “para todos”. O menor poderíamos supor estar em todos, na medida em que é contra um modelo estabelecido — um modelo maior. Já o popular *representa* todos, ou seja, ele entra aqui como um fator externo de relação narcísica de todos. É curioso perceber, contudo, que Deleuze não petrifica a crítica tão somente a um teatro de esquerda, como muitos poderiam supor ao sair de antemão em defesa de Brecht. A questão crucial para Deleuze é quando determinado tipo de teatro torna-se um modelo a ser recopiado em qualquer lugar. E se “Brecht não levou a crítica suficientemente longe” é por que ele serviu a um modelo marcadamente condicionado por um *télos* partidário (como Adorno, anteriormente, já havia apontado na *Teoria Estética*). A perspectiva aqui é que se tivesse levado “suficientemente longe”, perceberia que as divisões entre classes, seus conflitos e figuras (claro, na visão de Deleuze) dependem da mesma economia existencial presente no conflito dramático burguês, só que em chave invertida. Se Deleuze pesa a mão em relação ao dramaturgo alemão, não nos cabe aqui definir. Mas é importante pontuar, contudo, que a crítica de Deleuze se encontra justamente no momento da instauração do modelo, da instituição, do dispositivo e sua máquina de captura (e nesse sentido, nem mesmo os representantes do teatro da não-representação sairiam ilesos, como constatamos em citação de *Mil Platôs* presente nos subcapítulos anteriores).

Certamente, a questão não é sair de um modelo na confecção de outro (como Deleuze e Guattari pontuam precisamente no trecho acima). Ora, não seria justamente o conflito que é problematizado (e não representado) em peças como *Esperando Godot* e *Dias Felizes* de Samuel Beckett? Não haveria justamente um esgotamento do possível, tendo como ponto de partida o próprio conflito, que aos poucos se dilui em sua combinatória incessante — em seu vazio imagético? Ele se encontra ali, certamente profanado, em uma disjunção inclusiva, mas esta agora serve de peça para uma nova e surpreendente “economia” dos elementos dramáticos. É difícil descartarmos as coisas quando estamos no território deleuziano. Deleuze, afinal, coloca esse desafio em toda sua obra — como ser diferente no mesmo lugar, no mesmo buraco? Esse nos parece ser o ponto de “não levar a crítica suficientemente longe”. Aqui entendemos, enfim, do que trata o célebre jogo de palavras feito pelo filósofo acerca do conceito de *eterno retorno* em Nietzsche — é preciso retornar ao diferente, precisamente porque não escapamos do movimento de repetição.

3 SEGUNDA PARTE – PROFANAÇÃO E O *LOGOS*

3.1 “ONDE FABRICAR SEUS PENSAMENTOS?”

A questão do logocentrismo, certamente, é um dos tópicos fundamentais que tem ocupado teóricos das mais diversas áreas, como a filosofia, a linguística, a psicanálise, as artes de um modo geral etc. Na primeira parte do livro *Vozes Plurais* (2011), Adriana Cavarero traça a trajetória do *logos* em seu (des)caminho à centralidade, demonstrando assim de que maneira a voz, ou a vocalidade, foi dissociada da semântica, fazendo com que esta última tomasse um lugar fundante na arquitetura do pensamento ocidental, de Platão e Aristóteles, até os dias de hoje. Ou seja, a materialidade do que se diz sofreu uma espécie de cisão com esses filósofos e a consequência desse acontecimento perduraria mesmo na filosofia moderna. Segundo Cavarero, o primeiro passo desse trajeto foi dado no estabelecimento da metafísica como base filosófica estrutural, em detrimento da voz e, consequentemente, da unicidade da sua música, renegada à um mero excedente desviante da Verdade como essência, defendida por Platão em sua obra. O passo seguinte teria sido dado por Aristóteles, ao separar a *phoné* (a voz) do *logos* (do fazer sentido em um determinado sistema de signos pré-estabelecido) enquanto categorias distintas, fazendo, novamente, com que aquela fosse, no decorrer da história filosófica, não somente privilegiada, como analisada à parte de sua ação relacional intersubjetiva. A *phoné*, ainda em Aristóteles, seria o fator diferenciante entre o homem e o animal: a do homem teria o poder de significar (ou de ser ouvida enquanto *logos*), e a dos animais, não. A proposta da autora, então, é retomar a questão da unicidade da voz no estabelecimento de novas diretrizes filosóficas que deem conta do problema relacional embutido na separação categorial dos componentes da fala dentro da política, e, consequentemente, na sociedade.

No entanto, uma parte do livro de Cavarero parece se encaixar precisamente no ponto em que tocamos no começo deste trabalho. É que a autora, ao analisar o diálogo platônico *Íon*, atenta para o fato de Sócrates ter sublinhado em sua fala um outro tipo de *logos* presente não apenas na Verdade essencial que se almeja:

Na oralidade homérica, a vocalidade desempenha um papel preponderante e perigoso. No centro da épica, existe uma questão de voz. Homero não é simplesmente um contador de histórias. Recebendo-as da Musa, ele as coloca na voz humana e no canto. Por isso, no *Íon*, Platão parece aderir fielmente à representação que a épica da de si mesma. Aquilo que passa no primeiro elo da cadeia poética é um *logos* divino que adquire materialidade sonora na voz do poeta. (CAVARERO, 2011, p. 112)

A materialidade de que nos fala Cavarero é um fazer sentido da própria presença — cabe sublinhar, não apenas como visualidade. A musicalidade da voz do contador é, ela mesma, um *logos* divino que tem como diretriz básica comunicar bem o que está sendo dito pela Musa. Curiosamente, Platão parece-nos dar uma pista de sua própria reversão, pois se há um *logos* presente na própria fala de Íon, este é inseparável do *logos* do que é transmitido no conjunto. Em outras palavras, se o *logos* divino da musicalidade é distorcido, o outro da mensagem também o seria, levando-nos a outro conjunto. Isso está presente, como pontua a autora, em outro diálogo platônico intitulado *Crátilo*. Aqui, o *logos* seria uma espécie de todo, em que vislumbramos ao menos duas faces: a divina e a mundana, como nos explica Cavarero (2011, p. 78) no seguinte trecho:

Entre as muitas etimologias fantásticas, o *Crátilo* contém uma que é séria. Sugere-se que o *logos* significa ‘todas as coisas’: *to pan*, isto é, o ‘todo’. Como o deus Pan, criatura híbrida de rosto humano e corpo de cabra, o *logos* é duplo: verdadeiro e falso, divino e terreno. Mora no céu e mora aqui embaixo. A duplicidade do *logos* lançada sobre as dicotomias divino/humano e verdadeiro/falso pretende destacar que ele tem dois aspectos. O primeiro é aquele pelo qual o *logos* coincide com a ordem insonora e visual das ideias contempladas pelo pensamento puro. O segundo aspecto é aquele pelo qual o *logos* coincide com a língua, ou seja, com os nomes sonoros que invocam as ideias e delas dependem. Em certo sentido, o pensar e o falar são dois componentes do *logos* dispostos em relação hierárquica.

Há, portanto, nos termos desta dissertação, duas camadas de *logos*: o *logos* da forma de expressão e o *logos* da forma de conteúdo (essas duas camadas em pressuposição recíproca, conforme analisamos no capítulo anterior). Não obstante, dentro do que chamamos de camada expressiva, poderíamos colocar também a categoria do acontecimento ou dessa presença única não necessariamente visual (de uma voz que nos afeta e que sentimos estar presente). Mas no que consiste, exatamente, o *logos* da forma de expressão? Peguemos como exemplo Homero, cujo trabalho, segundo a autora,

[...] obedece à lei natural do som. Inscrita no corpo interno antes ainda que no ouvido, essa lei é rítmica, como o respiro e a batida do coração. Situável no hemisfério cerebral direito, ela se manifesta na palavra ao regular-lhe os acentos, a quantidade de longas e breves, as modulações, as assonâncias, os silêncios. (CAVARERO, 2011, p. 103)

Ora, Homero obedece a uma lei que organiza naturalmente os elementos semânticos expressivos. Eles não são colocados ali tal como um simples catálogo de navegação (que, na *Ilíada*, ainda ganhará a musicalidade dos versos) ou como em um manual de instruções. O que Homero recebeu das Musas, portanto, foi um *logos* que organiza, conecta, faz ligações precisas, dá, enfim, unicidade à forma de conteúdo (ou do *logos* semântico), curiosamente, reflexo

natural do funcionamento do seu próprio corpo. Aqui devemos ter em mente a própria etimologia de *logos* (palavra grega derivada do verbo *legein*) que, para além de uma relação com a fala, possui como movimento fundamental o ligar, o conectar e o recolher. Nesse sentido, e agora apostando na amplidão que o termo *logos* pode adquirir descolado da fala, podemos dizer que *o logos conecta materiais com o intuito de, antes mesmo de significar, causar o efeito de sentido, na acepção do termo utilizada por Deleuze em Lógica do Sentido. O logos, portanto, conecta para causar um efeito de expressão. Um sentido que não necessariamente está relacionado à dimensão significativa da linguagem.* É nesse trilho que poderíamos dizer que não importa tanto se no princípio era a voz ou era o verbo — mas, parafraseando a famosa passagem bíblica estudada por Cavarero, no princípio era o movimento de ligar, de conectar. O sentido vem depois, junto ao paradoxo, como vimos em Deleuze.

E se continuarmos com Deleuze, podemos dizer que não se trata tanto de uma voz significando algo anterior ao *logos*. Caminhamos em círculos junto a história da filosofia moderna se continuarmos tentando teorizar acerca do que vem primeiro. Ora, o movimento de ligar é o que vem primeiro, não uma coisa ou outra. Ligar até mesmo um material em si mesmo. O sopro se liga ao som para formar o acontecimento da voz, a voz se liga a entonações para formar outro acontecimento e assim por diante — tudo isso lembrando que essa ligação poderia ser completamente diferente! Trata-se, enfim, de um movimento de ressonância que, a partir do momento que gera o efeito de sentido, lega-nos a possibilidade da linguagem. Cabe lembrar ainda que para Deleuze, no famoso apêndice sobre Platão e o Simulacro contido na *Lógica do Sentido*, a questão é menos o estabelecimento de uma metafísica e mais o privilégio dado à essência, fundamental no sistema platônico. A questão, nesse sentido, é que as duas coisas (essência e cópia) percam definitivamente a estrutura hierárquica, fazendo com que a singularidade dos acontecimentos mundanos, atribuídos à cópia, também criem um campo transcendente em perpétua mutação. Como dirá Deleuze, Platão acertou na divisão, mas equivocou-se no privilégio. Vale destacar: o campo transcendente continua, mas agora ele é imanente e depende da repetição.

Seguindo, para depois deles nos desviarmos, os passos de Emmanuel Lévinas, revisitado pela autora, lembremo-nos aqui que, ao menos para Lévinas, a própria presença do rosto do outro já constitui um acontecimento relacional único — ou seja, a presença desse rosto frente a um outro diz alguma coisa que não foi dita ou encaixada em um sistema de significância pré-estabelecido pela cultura. Ela (a presença do rosto) diz, assim, na visão de Lévinas, algo anterior ao *logos*. Contudo, se lembrarmos-nos de que, para Deleuze, o rosto é uma desterritorialização do corpo, constituindo dessa maneira um tipo de subjetividade própria do mundo ocidental,

logo iremos atentar para o fato de que a singularidade posta pelo rosto não é um acontecimento isolado em termos teóricos. É a própria presença que comunica algo em seu movimento de desterritorialização e territorialização. Sim, para o outro é dado um outro que fala através dessa unicidade. No entanto, não se trata de um falar que vem unicamente da voz (na visão de Cavarero), ou do rosto ou do corpo — mas um falar que vem do próprio acontecimento-presença enquanto única frente a um outro. Nesse sentido, para defendermos o argumento da própria presença única (acontecimento) enquanto transmissora de sentido, é suficiente lembrarmo-nos da encenação da peça musical composta por Heiner Goebbels e dirigida por ele mesmo: *Stifters Dinge*. Nela, divulgada por Goebbels como uma peça sem atores (portanto, sem rostos humanos), a própria presença singular de pianos acoplados de maneira tortuosa uns aos outros já nos transmite algo, sem, contudo, passar pela esfera da significância da palavra. Mas essa transmissão de algo já é o início de um *logos*, ao menos não o mesmo relacionado a um sistema de signos, mas semelhante àquele de que nos fala Sócrates como veremos a seguir.

3.2 “PODERIA COMEÇAR COM UMA IGREJA. UMA MISSA. A NOSSA MISSA QUE NUNCA EXISTIU. PARA LEMBRAR DO DIA EM QUE NÃO COMEÇAMOS”

Holy Hell (2016), documentário dirigido por Will Allen, conta a história de uma comunidade alternativa dos anos 1980 (Buddhafiels) sediada em Los Angeles, Califórnia, em que jovens mobilizados por um líder chamado Michel constroem juntos um modo de viver baseado em uma mistura de preceitos religiosos advindos de fontes variadas (que desrespeita filiações), com um autoconhecimento psíquico genérico que visa a uma elevação espiritual do humano. Num primeiro momento, salta aos olhos o fato de que aquela comunidade que, segundo o que é narrado no filme, segue princípios de conduta rígidos, dispensa (ao menos esteticamente) os protocolos do que poderíamos chamar de culto: seu mestre anda de sunga e óculos Ray-Ban pelas praias californianas. Os membros dessa comunidade são pessoas belas, descoladas, que aparentemente buscam desfrutar das boas coisas da vida. Suas rotinas incluem dança, música, festas. Enfim, o oposto da imagem que detemos acerca de cultos religiosos, nos quais o sofrimento seria, certamente, um dos protagonistas da trama. Aqui, ao contrário, parece haver uma positivação absoluta, até mesmo na privação (sexual, material etc.) — os indivíduos trabalham em nome da comunidade (ou seja, no final das contas, como veremos, para o mestre) por livre e espontânea vontade, até o ponto em que as próprias leis “sugeridas” pelo líder (uma vez que ele estaria sempre “dispensando” seus seguidores da obrigatoriedade de estarem ali), entram em uma zona de indiferença em relação ao próprio existir daquelas pessoas.

Ora, não seria justamente esse o ponto analisado por Agamben em *Altíssima Pobreza* (2014)? Nessa obra, o filósofo italiano analisa os modos de viver dos monges franciscanos e de como as suas condutas existenciais problematizam o uso das leis de um Estado, ou mesmo de um prévio livro de regras, justamente porque as suas próprias regras estão não apenas encarnadas no corpo da suas formas-de-vida monásticas como também na potência em latência de uma causa maior, ou seja, Cristo. Aqui, Agamben identifica, precisamente, como os franciscanos encontraram uma espécie de mistura entre a liturgia e a própria forma-de-vida; de como essa mistura renovaria a potência do sacramento, uma vez que

o que está em jogo não é o que, na regra, seja preceito ou conselho, nem o grau de obrigatoriedade que ela implica, mas antes de tudo um modo novo de conceber a relação entre a vida e a lei, que põe assim em questão os próprios conceitos de observância e aplicação, transgressão e cumprimento. (AGAMBEN, 2014, p. 64)

Assim, os monges são como Exemplos divinos, que, como vimos anteriormente, dentro do sistema da inclusão-exclusiva recuperariam a potência do sagrado (proporcionada pelo excesso natural movimentado pelo Exemplo) em uma vida regrada e, ao mesmo tempo, comum (ou, mais precisamente para o filósofo, voltada à ausência de propriedade — incluindo predados), sem, contudo, um horizonte de verdade definido pela lei, ou seja, sem a sua aplicação prática definida pelo grande Outro ocidental. Eles, portanto, constituíram Exemplos da própria vida de Cristo e não da sua pessoa (ou seja, de uma predicação do mesmo). Nesse sentido, não é como se o modo de funcionamento existencial do Ocidente prestasse contas ao sagrado — pelo contrário: no caso dos franciscanos, esse modo teria entrado em seu ponto de esgotamento histórico; a forma de vida franciscana, nesse sentido, não é uma trajetória individual frente à imagem de Cristo, mas uma forma-de-vida que *continuará a trajetória de vida do próprio Cristo*, como podemos conferir no seguinte trecho:

O caráter escatológico específico da mensagem franciscana não se expressa numa nova doutrina, mas numa forma de vida pela qual a própria vida de Cristo se torna novamente presente no mundo, a fim de levar a cumprimento não tanto o significado histórico das pessoas na economia da salvação, mas sua vida como tal. A forma de vida franciscana é, nesse sentido, o fim de todas as vidas (*finis omnium vitarum*), o último *modus*, depois do qual não é mais possível a realização histórica múltipla dos *modi vivendi*. A ‘altíssima pobreza’, com seu uso das coisas, é a forma-de-vida que começa quando todas as formas de vida do Ocidente alcançam sua consumação histórica. (AGAMBEN, 2014, p. 146)

Para Agamben, portanto, não é que esses monges copiariam uma regra imposta (liturgia ou leis do Estado), ou, por conta de um decalque último da verdade legislativa, eles se privariam de seus bens, de seus apetites etc. Ao contrário: justamente pelo Exemplo prever a criação de

uma nova potência proporcionada pelo excesso de sua exclusão desdobrada da trajetória do próprio Cristo (e não de sua imagem), esses monges persistiriam involuntariamente em suas condutas, continuariam como Exemplos do sagrado no território do comum, do não-próprio (é nesse sentido também que eles não-se-pertenceriam sempre de maneira renovada, abdicando até mesmo de suas próprias histórias). Não há aqui indivíduos seguindo regras, mas, propriamente, monges que são a própria regra — ou melhor, *exemplos da vida de Cristo em diferentes potências*. Enfim, nos termos que criamos nesta dissertação, como se o uso de seus corpos proporcionassem dia após dia desterritorializações homólogas excedentes da liturgia, renovando assim a potência do sagrado na sempre diversa e indiferenciada zona do comum.

Pois bem, vamos pensar agora justamente no caso da Buddhafield, ou seja, no caso que não é o ideal para Agamben, mas que, no entanto, ao menos temporalmente, está mais próximo da nossa realidade. Façamos isso de um ponto de vista privilegiado: o do espectador do filme. Allen, o diretor do longa-metragem que participou dessa comunidade por mais de 20 anos, parte de sua própria vida para contar essa história. Começa, assim, falando de sua infância conturbada, do momento da juventude em que se descobriu homossexual, da convivência com as irmãs e da inserção triunfante no Buddhafield. A narrativa do filme então nos convida a nos colocarmos na porta de entrada de uma estranha catedral sem estrutura — pessoas alegres, livres, que se abraçam, que comungam, que demonstram uma espécie de potência vital descolada dos padrões norte-americanos, em uma época, diga-se de passagem, marcada pelo surgimento da AIDS como horizonte de terror a qualquer forma-de-vida (usando o termo de Agamben) não regulado pelo Estado e pela família conservadora. Há ali, portanto, uma nova potência de um Exemplo alternativo que, em muitos casos, teriam naufragado em um fanatismo sangrento (basta lembrarmo-nos de Charles Manson ou de Jim Jones).

Mas o filme avança, e aos poucos nos mostra as declarações de Michel, o líder do grupo, pedindo para que seus seguidores abandonem suas diretrizes morais, o seu passado opressor, suas responsabilidades externas à família etc. Enfim, Michel é a própria encarnação de toda a série de clichês que advém de uma imagem do pensamento de matriz hippie saída dos anos 1970. Contudo, algo soa discretamente até para os ouvidos mais atentos às vozes ali colocadas: é que o Deus evocado pelos sujeitos de Buddhafield não se define no decorrer da história. Em um momento, Michel canta uma canção, cujo refrão parece ser spinozista (“vocês são Deus”), em outro, diz para as pessoas que elas podem entrar em contato com Deus através de rituais. E, por fim, que ele, Michel, seria o representante de Deus na terra e que (agora, eu diria, começa o filme) *não há nada para se esconder do único a representar o Espírito Santo*. Do único e verdadeiro mestre. Há um jogo de significantes vazios em Buddhafield. Poderíamos mesmo

dizer que no começo de *Holy Hell* as coisas eram permitidas em abundância, por que o Pai (Deus) era invisível e não se metia nos assuntos da casa; no meio, que algumas coisas eram permitidas, pois o Pai estava à espreita entre as relações dos elementos (os rituais de conhecimento); e, finalmente, que nada era permitido pois o Pai estava presente — ele de fato existe! Eis a cartada final de Michel nessa história, pois uma vez presente, ele sobrecodifica os corpos de Buddhafield, na caneta de uma segmentação dura, em uma inusitada e excedente heteronomia social alternativa (muito parecido com que Hitler fez na época do nazismo — ele era a própria presença do Pai). Nada é permitido, pois o que é permitido é a vontade do Pai que está na sua frente olhando nos seus olhos. Nada é permitido porque, agora, nem mesmo a noção de permitido entra em jogo aqui — os indivíduos de Buddhafields devem seguir, enfim, o exemplo de Michel, que os monitora presencialmente. Certamente, estamos em um âmbito diferente dos franciscanos (e essa é a novidade apontada por Agamben), uma vez que, na forma de vida monástica, Cristo não está efetivamente presente — *é necessária a presença dos próprios franciscanos para Ele se fazer presente*.

Mas a semelhança da altíssima pobreza franciscana com o espiritualismo de Buddhafields está *no uso da lei, com uma diferença de posicionamento presencial*. A linguagem, em ambos os casos, é submetida a uma figura centralizadora, tanto presente, quanto ausente (no caso dos franciscanos, aquela que dá continuidade à vida de Cristo; em Buddhafields, a que ressoa os desígnios do mestre). Em Buddhafields, cria-se uma espécie de *logos* furado, do qual detemos apenas o contorno do próprio mestre, ou seja, o decalque de sua imagem, para que os habitantes da comunidade se sintam livres. Já no *usus pauper* dos franciscanos de Agamben, o “*usus* já não significa a pura e simples renúncia ao direito, mas aquilo que constitui essa renúncia como uma forma e um modo de vida” (AGAMBEN, 2014, p. 144), ou seja, trata-se de um *plano de imanência*, de um quadro liso de forças em tensão permanente, cujos polos são as regras e a vida, e que depende de seu preenchimento e esvaziamento para funcionar. O *logos* de Buddhafields, em contrapartida, é atravessado pela incompletude ocasionada por outras presenças (diferente do *logos* do *usus pauper*, encarnado nos corpos monásticos) — como um anel, ou uma imagem em decalque, em que vemos seu contorno recortar tanto a presença do que está dentro da circunferência, quanto o que está fora: enfim, algo que nos dá a impressão de ser invisível justamente por podermos olhar, num só lance, as duas presenças, a interna e a externa — ou, em termos de cumprimento da lei, a mistura das duas faces da legislação: uma ligada a um Bem maior presente (o mestre), outra ligado ao Melhor de sua própria aplicação (os membros da comunidade). Mas a impressão de que não existe o *logos* (eis o ponto!), ou seja, de que somos mobilizados por forças além do nosso intelecto que, contudo, encontram-se

bem na nossa frente, presentificadas em uma pessoa comum no território de Buddhafield (que por isso mesmo pode legitimar uma espécie de engenharia vital semianalfabeta, o “pode pensar o que quiserem, contanto que obedeçam” do déspota esclarecido), movimenta-nos a acreditarmos em algo maior, num tipo de servidão ligada ao destino, de uma espécie de ser para a morte relacionado à mais pura e inexorável presença — eis o tempo messiânico, um tempo de repetições temáticas e de eliminação do sujeito em função de um indivíduo a se submeter à imagem, e não, como vimos em *Altíssima Pobreza*, a encarnar a própria vida do mestre.

Vale destacar que em ambos os exemplos, uma vez que Ele se presentifica, assistimos o *logos* mostrar um novo lado e não a eliminação do mesmo. E, nesse sentido, sobre a relação entre o *logos* e uma presença pura (ou pré-originária, como diria Derrida), devemos entender, nesse início, ao menos duas coisas: 1) o *logos* sempre estará presente ou em uma segmentação dura ou em um processamento presencial; e 2) sem o *logos*, a presença seria uma mera indiferença sem aderência ao agora, ou seja, sem território de contundência cognitiva ou mesmo afectiva (ou, em chave invertida, em termos de Buddhafield, de uma falsa invisibilidade promovida por um semianalfabetismo servil, porém, afectivo).

3.3 “OU POSSO ARRANCAR OS MEUS OLHOS PARA ENFIÁ-LOS AÍ! PARA QUE EU VEJA APENAS O QUE REALMENTE IMPORTA”

Holy Hell (e não Buddhafield), assim, será o exemplo paradigmático deste capítulo. É que o diretor Will Allen promove uma verdadeira *desterritorialização homóloga condicionante de um objeto profano* (Buddhafield) em termos de “texto” (narrativa, dramaturgia, organização do *logos* etc.). Em que sentido? Allen nos mostra de que maneira, justamente, o *logos* sempre esteve ali e, principalmente, como ele sempre esteve furado, preenchendo-o com um conteúdo de verdade. Como vimos, a presença neste caso é justamente a possibilidade de ver através de um *logos* “furado”, e não sem o *logos*. O *logos* furado é, propriamente, um significante flutuante temático (no caso de Buddhafield, o mestre a ser seguido), pronto para ser preenchido ou mantido em seu esvaziamento na manutenção de seu culto. Acontece que Michel não era nada disso que a sua suposta presença divina nos prometia: ele no passado havia sido um ator pornô, seu nome verdadeiro é outro, sua carreira como artista havia sido fracassada, enfim, um mundo invertido é posto à nossa frente através de uma antiassinatura (o próprio preenchimento do *logos* ou da pergunta “quem é Michel?” que, em si, sob qualquer resposta, configurará um fracasso). Mas isso não basta para concluirmos ser Buddhafields (e não *Holy Hell*) uma desterritorialização profana — estamos, ainda, no âmbito da desterritorialização homóloga

regido pela disjunção entre o culto e a farsa. Acontece que Michel (ou o agora desconhecido que nos enganou) vai até o fim na sua empreitada estrutural (nesse ponto já detemos a informação de que todos os rituais, todos aqueles transes em que as pessoas realmente entravam, não passavam de uma ilusão de ótica — agora com um novo conteúdo de verdade a preencher o *logos* furado — e que, fundamentalmente, isso de fato aconteceu por mais de 20 anos). Eis a desterritorialização profana em termos de dramaturgia: os integrantes da seita, *mesmo sabendo do lado invertido do logos (ou da não compatibilidade de seu novo lado com o mundo querido), continuam com a sua rotina de rituais*, até mesmo os integrantes do sexo masculino que foram abusados sexualmente pelo mestre Michel (ora, se não encontramos uma semelhança com a Igreja Católica!). Ou seja, a assinatura do culto (mestre espiritual que promove uma comunidade alternativa) é misturada à expressão da farsa. *Há aqui um processo de denegação, fundamental para a DP.*

Porém, no último terço do filme, isto tudo é apaziguado por uma desterritorialização homóloga condicionante na perspectiva da narrativa cinematográfica, mostrando como atualmente os antigos membros da seita estão bem e com uma nova vida etc. — eles superaram a fase ruim. Mas o impressionante desse exemplo é que de um lado, da perspectiva do objeto, reside ainda a profanação enquanto Lei levada ao extremo de sua não-verdade, uma vez que somos informados *en passant* que Michel continua com o Buddhafield (não foi preso e muito menos perseguido pelas autoridades); alguns membros antigos ainda o seguem, e um novo séquito de jovens foram arrebanhados. Na perspectiva da narrativa, a Lei continua ligada ao Bem maior (ou a um grande Outro cultural, ou, enfim, nos termos desta dissertação, a uma assinatura edipiana). Esse exemplo parece nos responder à pergunta “Quem é profanado?”, pois, se no lado do próprio exemplo, entendemos haver um processo de profanação, no lado do espectador tudo ocorreu bem, e a assinatura antifarsa foi trazida com segurança para o nosso entendimento. Assim, tanto do lado interno (Buddhafield) quanto externo (*Holy Hell*), uma coisa devemos ter em mente em termos de texto, de dramaturgia, escritura ou organização semiótica: não há desterritorialização profana sem o *logos*.

3.4 “HOMEM – DO QUE VOCÊ ME CHAMOU?/MULHER – DE _____. POR QUÊ?/HOMEM – PENSEI TER OUVIDO O NOME DO MEU PAI./MULHER – VOCÊ NÃO TEM PAI, ESQUECEU?”

É nesse preciso sentido que devemos voltar à Deleuze (2011, p. 263), para quem “a escritura é um simulacro, um falso pretendente, *na medida em que pretende se apoderar do*

logos por violência e por ardil ou mesmo suplantá-lo sem passar pelo pai”. Suplantar aqui é exatamente o que a origem latina da palavra irá nos dizer — “gerar ao colocar sobre a terra”. Plantar duas vezes para gerar, não exatamente o que a lei implícita do *logos* nos determina, mas aquilo que ainda não emergiu de seu campo virtual. Ora, mesmo numa relação sem Pai ou sem totalização do Eu, como a do simulacro deleuziano, o *logos* é trabalhado “por violência ou por ardil”. Devemos, então, entender o *logos*, em Deleuze, como uma espécie de semente sem código — a quase-causa ideal a ganhar outros contornos em outras terras textuais. Na filosofia de Deleuze, o *logos*, portanto, ganha sempre outros contornos — ele é mutante. Contudo, ele nunca falta — ele sempre gera. Por isso David Lapoujade (2015, p. 36) poderá dizer:

Não nos enganemos, porém: o importante para Deleuze não é a descoberta de novas profundezas, e sim a produção de novas superfícies. ‘Algo do novo vem à tona...’ Deleuze não se interessa pelo sem-fundo enquanto tal, e nem por seu modo velado de dar-se. Não busca descrever o modo através do qual ele se nos apresenta ou a maneira pela qual nos abrimos a ele, segundo uma inspiração pós-fenomenológica. Em conformidade com o princípio da razão suficiente, o que interessa para Deleuze são as lógicas que se pode extrair na superfície e nada mais.

E mais adiante:

As noções de ‘plano de imanência’, de ‘plano de consistência’ ou de ‘campo transcendental’ são invocadas, são descritas de modo inteiramente deleuziano, mas pouca coisa é explicada se não se percebe que elas são, cada uma à sua maneira, inseparáveis da questão do fundamento — isto é, da questão *quid juris?*. (LAPOUJADE, 2015, p. 36)

A questão, portanto, é de que maneira você posiciona, movimenta, ou até mesmo “esconde” esse *logos* para gerar uma nova superfície de pensamento. Ou seja, o principal para Deleuze, e para nós aqui, é a redistribuição do *logos* partindo do próprio *logos* (ou da superfície). Por isso em uma apresentação, seguindo o caminho do pensamento deleuziano, o que devemos ter em mente é que ele (o *logos*) está ali, ou sempre esteve ali. “Ser estrangeiro na sua própria língua” é usar o *logos* não se importando com as estrias da superfície. Usá-lo, afinal; não simplesmente achar que ele não existe.

Mas essa superfície em Deleuze é algo que não diz respeito tão somente ao Eu. O Eu na filosofia de Deleuze é, ele mesmo, um efeito de superfície. Mas o que seria tal superfície? Poderíamos supor que, se para Freud (2011, p. 32), o “Eu deriva, em última instância, das sensações corporais, principalmente daquelas oriundas da superfície do corpo. Pode ser visto, assim, como uma projeção mental das superfícies do corpo [...]”, para Deleuze, o filósofo do acontecimento, o próprio pensamento é uma superfície, bem como a mistura existente entre ele,

os corpos (não apenas o seu próprio) e suas causas. Ora, o que justamente Deleuze vai nos mostrar em *Lógica do Sentido* é que os habitantes dessa superfície são os acontecimentos que independem do Eu, ou os efeitos incorporais gerados pelas misturas. E em última instância, esses efeitos incorporais, esses acontecimentos, estão sempre em relação a uma superfície criada, ou seja, a um campo transcendente real tecido por singularidades, em vez de ideais. É por esse caminho que compreendemos o *logos* em Deleuze, não mais como um mecanismo de determinação de condutas, mas como um disparador de acontecimentos, quando misturado à outras superfícies. Por isso, logo no início da obra, Deleuze fará uma diferenciação entre significado e sentido. O significado, como vimos no capítulo anterior, diz respeito ao circuito da preposição (designação, manifestação e significação), ou seja, ele é a parte da proposição que, para significar, precisa corresponder a um conceito ou a outra proposição. Já o sentido seria o próprio efeito de superfície — o acontecimento — que depende da superfície e das suas misturas para ser gerada (embora possa ser analisada independentemente destas). Assim, os paradoxos de Lewis Carroll, em muitos momentos, podem não significar absolutamente nada, mas sempre farão sentido, já que estão ligados a esse estranho fundamento de superfície tecida na linha das singularidades dos acontecimentos (no caso de Carroll, segundo Deleuze, a pergunta que irá movimentar toda a obra do escritor inglês: “O que é uma menina?”), e não pelas essências das ideias. A lei desse sentido deleuziano, portanto, são as misturas de superfície — ela para de existir somente na profundidade ou no sem-fundo esquizofrênico, que, como veremos, apenas nos interessa na medida em que é analisável enquanto obra, ou seja, dentro de uma outra superfície de sentido.

3.5 “HOMEM – DO QUE VOCÊ ME CHAMOU?/MULHER – DE _____. NÃO É ESSE SEU NOME? _____? (ABRE E FECHA A BOCA SEM EMITIR SOM)”

Dividindo os momentos da presença de Deus (ou do *logos* paterno) em Buddhafield, podemos perceber que dois são fundamentais para a ocorrência da desterritorialização profana na perspectiva do texto: 1) a apresentação de um *logos*; 2) a afirmação desse *logos* no ato de sua torção. A primeira parte poderia partir de um completo absurdo, se quisermos (como é mesmo no caso de Buddhafield), desde que apresente algum *logos*. Mas o que entendemos propriamente por *logos*? Compactuamos com a perspectiva de Derrida para quem o *logos* seria uma espécie de marcador de poder. Mais do que isso: um organizador puro, ligado ou não a um fundamento. No entanto, o que é necessário ressaltar para o nosso estudo é: por mais problematizado ou descentralizado (ou reduzido a cinzas ou linhas geométricas) que esteja,

entendemos que, em se tratando de uma apresentação performática (artística), *o logos nunca estará ausente*, no máximo numa perspectiva virtual latente. Aqui, vale lembrar do exemplo de Deleuze em *Diferença e Repetição*, em que um bebê carrega no gesto primeiro não apenas o seio da mãe, mas a virtualidade de usos que esse gesto, agora descolado da mãe, carrega.

Ele está ou presente [ou seja, indiscernível na fisicalidade dos corpos, (*logos* furado) incluindo aí a palavra] ou implícito (dentro de um horizonte conceitual já preparado em que identificamos a correspondência de uma proposição, ou de uma imagem, com outras; ou com um conceito). Como vimos em Buddhafield, quando Deus está encarnado ele é um *logos* sobrecodificador em que nada é permitido a não ser a vontade do Pai, justamente porque *a verdade não entra em questão para quem a percebe presentificada*. O *logos*, misturado à presença, é ou como uma mônada leibniziana que precisa da conexão de outras para tecer na duração de seu ritmo a sua rede significativa, ou centro tentacular a ressoar sua significância para outros. Por isso ele sempre estará ali, por mais desfuncionado que esteja ou que sua completa improdutividade afete nosso (não) entendimento do que nos é posto. Colocado de uma forma simples: se temos a impressão de sua ausência, essa é uma falsa impressão que não nos permite ver o campo virtual em que esse *logos* está implicado e que constitui a sua própria matéria. Assim, no apontar para algum sentido (ou para um mínimo de sentido possível) já está pressuposto o princípio do *logos* (pelo menos considerando a profanação como um futuro campo destabilizador da engenharia teatral): em uma apresentação, no início, somos sempre motivados por um efeito que, no decorrer, irá corresponder a um horizonte conceitual ou campo de singularidades, ainda que esse horizonte esteja calcado na ausência de uma narrativa linear, por exemplo. Algo se implica no tempo, se repete, mesmo que diferentemente, em polos que se complementam, se correspondem, se opõem, se (des)vinculam, formam Um ou múltiplo etc.

Ora, nada melhor para contra-exemplificarmos isso do que a *festa* — o próprio exemplo de Derrida na explicação do irrealizável teatro da crueldade de Artaud. A festa, uma reunião de pessoas, pressupõe um motivo para o qual os indivíduos cederão seus corpos, encarnarão alegorias, conectar-se-ão afetivamente umas às outras. No caso de Buddhafields, esse motivo (sim, esse *logos*, ou a lei posta em primeiro lugar para o acendimento motivacional no cumprimento ou não da mesma — ou seja, uma repetição posta em momentos que ressoam minimamente) é a própria presença das pessoas da comunidade. Buddhafield nos demonstra o caso elementar de um *logos* presente ou furado (ou seja, indiscernível à fisicalidade dos corpos) — a reunião. O “não há motivo para estarmos todos juntos” é uma afirmação duvidosa, pois estar junto pressupõe já uma implicação entre dois ou mais corpos. Estar implicado é estabelecer um horizonte de co-vivência, em que os campos existenciais de cada partícipe se

misturam, entram em relação. Ora, estar implicado é justamente ou corresponder ou (mesmo sem correspondência) tão somente participar de maneira ativa desse novo campo indiscernível formado por um ou mais corpos, *colocando-se em relação com algo num princípio de lei, mesmo que intuitiva* — seja afetivamente ou racionalmente. Por isso participar já demonstra a sombra da lei geral, ou seja, já demonstra em relação ao que está reunião se presentifica.

Por isso podemos concluir que, pelo menos na perspectiva de Derrida, o teatro da crueldade artaudiano é, no seu sem-fundo infinito, irrealizável — ele pressupõe a ausência da repetição (ou poderíamos dizer, de um *logos* — de um horizonte mínimo de sentido), a ausência de signos — enfim, ele se confundiria com o caos (não seria mais teatro), na medida em que se fundiria a uma dança plena, constante e irrepitível entre elementos não totalizantes, eterno renascimento que não se repete a não ser na medida em que coloca uma nova diferença (e não é exatamente esse o ponto de Deleuze em *Diferença e Repetição*, injetando, no entanto, a própria repetição como fator fundante dessa diferença pura?⁹ Ou, mostrando-nos como tal diferença só possui uma contundência se conectada a um tipo de repetição *ausente* no teatro artaudiano?). Vale dizer que nem mesmo a performance (enquanto universo artístico destacado) atingiu esse ideal, dado que ela precisa do fator social para existir, ou da marca social para indicar um começo e um fim, no alcance de um determinado grau de entendimento racional ou afetivo que seja (por exemplo, desestabilizando códigos corporais com o fito de provocar outras sensibilidades adormecidas).

Enfim, qualquer trabalho pressupõe uma apresentação (do processo, do resultado) de um quadro mínimo de trânsito a qual nós também chamaremos aqui de *logos*, e é justamente isso que Artaud (na perspectiva de Derrida) procura dissolver com sua proposta (profana, diga-se de passagem). Ele quer a mistura com o viver em sua completa ausência de Eu (mesmo como efeito) — ou a esquizofrenia da física dos corpos sem superfície (na perspectiva de Deleuze). Portanto, não indo contra Artaud, mas localizando sua obra na filosofia de Deleuze, que é o que

⁹ É neste sentido que a Diferença para Deleuze será justamente o momento da nova distribuição do *logos* em que a prova seletiva de Platão (o *mythos*) é substituída pela repetição, como coloca Lapoujade (2015, p. 65): “Em Platão, a instauração de um fundamento é inseparável de uma prova seletiva, revelada e descrita no mito. Tal prova supõe tanto uma transformação dos pretendentes através de um ciclo de metempsicoses, quanto a distribuição hierárquica deles no interior desse círculo. Segundo a concepção moderna, no entanto, a função do fundamento muda: ele deixa de agir como prova. Seria isso um sinal da passagem do *mythos* ao *logos* ou da metafísica ao transcendental?” E mais para frente, Lapoujade (2015, p. 68) responde deleuzianamente: “Em outras palavras, a questão do círculo e da prova é, como em Platão, inseparável da questão do tempo. É nesse sentido que diferença e repetição são inseparáveis: se a diferença desempenha o papel de um novo fundamento, a repetição é o seu novo agente de seleção. A repetição deleuziana desempenha um papel equivalente ao do mito platônico; é a prova que seleciona os pretendentes e os experientes. A repetição é a prova da diferença. Essa é, aliás, a razão pela qual, na ordem de exposição da obra, a diferença vem antes da repetição, assim como nos diálogos de Platão a exposição da Ideia precede a narrativa mitológica.”

nos interessa, devemos ter em mente que Artaud é a quase-causa ideal de Deleuze, não seu objetivo.

Por fim, sejamos francos — ninguém sai de sua casa para um evento *sem nenhuma motivação* prévia. Nem que a festa não tenha nome, nem que o nome seja “festa artaudiana” (local em que iremos nos despregar do poder totalizante do órgão, de Deus etc.) Por isso Artaud “realizou” seu teatro em sua própria carne — sozinho —, mas não sem uma estrutura profana presente (e aqui, talvez, seja o ponto em que divergiríamos de Derrida). É preciso deter a informação do *logos* (mesmo desfuncionado) em seus textos (Deus e todas as suas implicações), para a sua afirmação através de sua radical torção (a não-totalização, bem como a ausência de repetição, de signos, de órgãos etc., inclusive na sua própria vida). Artaud, o esquizofrênico, torna-se uma parte de sua obra que será analisada por ferramentas mentais não-esquizofrênicas (se não, não seria obra, seria mais um quadro de esquizofrenia). Para cada festa há um motivo, uma temática. Para cada reunião de corpos, há uma motivação, um impulso vital que seja em direção ao outro, ou ao deserto, a um território vazio — mas ainda assim um território, ainda assim um espaço em relação a alguém. O salto artaudiano, sem dúvida, é levar a festa à sério (absolutamente distante do *happening*, por exemplo), é esgotar o horizonte do *logos* em uma direção infinita — para sempre sem órgãos; e mesmo sua morte, nesse sentido, torna-se uma peça desfuncionada no entorno de sua ação cruel.

3.6 “TEREMOS QUE CORTAR OS SEUS MEMBROS, AMADO — PARA CABER TUDINHO”

Aqui já podemos chegar a algumas indicações dos contornos da engenharia profana em relação a dramaturgia: 1) o *logos* é indispensável no começo; e 2) ele possui, ao menos, quatro posições nos exemplos dados anteriormente, em que nos será mostrado no início de uma obra de representação: a) o *logos* presente (por exemplo, a vida de Cristo encarnada — nesse caso, as pessoas são exemplos de Cristo — a lei é a própria ação dos envolvidos, como os franciscanos de Agamben); b) o *logos* furado (Deus presente na figura do mestre — aqui, as pessoas são sobrecodificadas e monitoradas pela presença de um Deus, *preenchendo esse logos com diferentes conteúdos de verdade*); c) o *logos* implícito (Deus à espreita ou a lei flexível — como o catolicismo ocidental contemporâneo); e d) o *logos* explícito (Deus “inexistente” ou a lei desfuncionada, ou seja, descolada de um Bem maior). Mas para não haver confusões de grau e interpretação, dispensemos, por ora, a palavra Deus desse nosso quadro de entendimento. Ela, certamente, irá gerar um determinado atrito com o que pretendemos falar no decorrer deste

trabalho. E isso seria nada mais do que o resíduo de uma má interpretação do funcionamento do *logos* no sistema de desterritorializações. Em vez disso, passemos a usar a palavra “ideal”. Pois bem, para o *logos* presente, ou seja, o *logos* do indivíduo que não somente encarna como também continua o percurso ideal constituindo um verdadeiro Exemplo deste, o desenrolar das ações estaria relacionado a um novo conjunto de hábitos. Ela é o exemplo vivo de uma lei exclusiva (ou descolada do tecido social) para quem assiste de fora o seu desenvolvimento. Exclusiva, pois depende de um descolamento radical da organização vigente para se fazer presentificada. Ela representa mesmo algo que não seria possível em uma sociedade em termos intersubjetivos (por isso alguém encarnar esse Ideal é para qualquer um, ou um milagre, ou uma farsa ou uma loucura psicótica ou, simplesmente, um choque). O delírio se faz presente e é real (ou o espanto de quem assiste pela primeira vez a uma performance em que o artista *realmente* corta seu corpo, *realmente* costura seus orifícios etc., embora isso possa, também, estar no polo do *logos* furado). Ela é a continuação de uma trajetória. Ela é a própria verdade. *Já o logos furado ressoa, através da presentificação, a imagem indeterminada de um determinado Ideal* (por exemplo, o mestre Michel), sobrecodificando afetivamente os envolvidos, deixando, contudo, vazio esse significante mestre: a verdade não foi revelada. No entanto, esse mesmo *logos* furado pode estar vazio justamente por insistir em uma imagem do pensamento que, se em aparência demonstra um alto poder de afecção, em conteúdo nos mostra uma verdade já deflagrada, que pode ser escancarada através de uma DHC (como o desfecho de Buddhafield, ou ainda em performances críticas do tipo “me corto *em nome de* todas as mulheres violentadas em áreas de guerra”, por exemplo).

No caso do *logos* implícito, poderíamos pensar num grupo de indivíduos que não encarnariam o Ideal como um exemplo (como os monges franciscanos), mas seguiriam em direção a um horizonte regulador, mesmo encontrando contingências no caminho — ele sempre volta os olhos para um Ideal fixo, ou seja, age por correspondência (superego, grande Outro etc.). Poderíamos mesmo dizer que é a posição mais comum, aquela da *representação*. As ações são guiadas e intuimos seus caminhos, suas possibilidades e seus equívocos. Aqui, encontramos justamente a mágica da DHC, em que as falhas e imprecisões são sempre justificadas e conduzidas para um centralizador geral (a trajetória do herói em que há sempre um “mas” remediado, diminuído ou em relação de compaixão com aquele que vê). Por fim, o *logos* explícito age de maneira invisível e inorgânica — ele é o oposto do *logos* implícito, pois procura sempre desviar o olhar do indivíduo de um centro. Ele não possui centralizador, já que não o reconhece. Ele, na medida em que organiza, desorganiza ao se desfuncionar. Pensando a lei como um mero artifício para o esgotamento, ela é, portanto, seguida enquanto é usada à

exaustão — até o seu ponto de desidentificação, de petrificação, para o qual um outro uso ou agenciamento social se insinua. A lei explícita é aquela que chegou a esse ponto. Ela parte desse ponto. Ela é a lei profanada, no alcance em que tornou-se peça de um outro uso sem código. É o próprio momento em que o chefe de Barteby termina de ouvir a frase “Preferiria não” — aqui, o *logos* explícito começa, ou seja, na deflagração dos outros três *logos* como posições fixas de arregimentação narrativa. Se o *logos* implícito é balanceado por contingências, o *logos* explícito é a própria contingência desprovida de necessidade, portanto, não mais uma contingência no sentido estrito da palavra. Ela não está mais em relação, mas pede a relação que lhe falta; e, pensando assim, nada falta ao *logos* explícito: ele é uma ação pura que acena, precisamente, para uma nova lei.

3.7 “ONDE GUARDAREMOS UM BEBÊ?”

Essa diferenciação entre humor e ironia foi feita pelo filósofo Gilles Deleuze nas obras *Lógica do Sentido* (2011) e *Sacher-Masoch – O Frio e o Cruel* (2009), traçando um paralelo que será de grande importância para entendermos o ponto de mutação do *logos*. Acontece que Deleuze identifica o humor como o procedimento estoico nato, em que o Exemplo age como uma espécie de esgotador da lei. Essa seria uma forma de conduzir um tipo de ética filosófica, que não mais agiria aos golpes de martelo de Nietzsche que nos remeteria às profundezas, mas aos golpes de bastão do estoico antigo, feito nas superfícies e que deixaria rastros, como dirá Deleuze (2011, p. 145), “de tal maneira que um pouco de clara permanece ligado à gema e um pouco à casca”. Trata-se, portanto, de revelar a nudez da superfície demarcada pelas estrias do *logos* através mesmo do ponto de esgotamento desse *logos* em termos de identidade (volto a dizer, não se trata assim da inexistência do *logos*, mas do seu uso). Ou seja, a lei, dentro do território do humor, é colocada num ponto tal de sua aplicação onde vislumbramos sua exaustão; logo, é colocado à nossa vista o surgimento de um campo diferente de possibilidades para um outro trânsito dos indivíduos (ou uso dos objetos) dentro desse território já demarcado. O exemplo maior em *O frio e o Cruel* seria do masoquismo, em que ao colocar um contrato junto à *dominatrix* o masoquista dilui a identidade do *logos* paterno, invertendo os papéis, num jogo de dominação sexual, em que o homem faz o papel do dominado (agora relocado para o polo do Pai), indo até o fim em sua empreitada de seguir à risca a lei paternalista (agora figurando no lado da Mãe), mesmo que ela acarrete a completa falta de identificação de sua verdade primeira.

Já a ironia, que estaria mais próxima da violência sádica, diferentemente do humor, se colocaria acima da lei. Os papéis da mãe e do pai estão posicionados nos lugares “certos”, mas são negados em nome de uma natureza negativa maior, acima do ideal. A ironia, portanto, almeja, pelo menos para o sádico, a negação da lei numa espécie de plano de negação universal das regras. Como se existissem dois estágios da sua natureza: um parcial e outro total. Este último seria impossível; o sádico então engendra formas de sempre aplicar a parcialidade da violência de forma indelével e continua — ele goza com o sofrimento do outro (no caso, a Mãe) através da sua frieza rígida (paterna).

Portanto, as imagens sadistas, nesse sentido, não devem totalizar sua negação absoluta. Elas são sempre dispersas, instantâneas, munidas de uma condensação e de uma rapidez incríveis. São, enfim, parciais. Em compensação, as imagens do humor masoquista são feticistas. Duram o tempo que for necessário. Elas pressupõem sempre uma suspensão dialética de uma espécie de fantasmagoria bizarra, como por exemplo, o chicote usado para dominar a fêmea agora nas mãos da mulher, bem como a rigidez não-feminina das botas de couro, a pele animal (da *Vênus das Peles*), enfim, sempre uma completude que se dá num plano fantasmático em que não apreendemos exatamente a imagem padrão que atribuímos ao objeto.

Em *Lógica do Sentido*, Deleuze irá adjudicar a mesma ironia do sádico (descrita em seu livro anterior) a Platão e a Sócrates. Ora, Platão seria um irônico por natureza, pois ao desprezar o método de exemplificação estoico remeteria sempre ao plano metafísico das ideias (e, portanto, de uma totalização inatingível — ou da natureza segunda, como colocada por Deleuze em *O Frio e o Cruel*). Como Deleuze (2011, p. 138) mesmo irá dizer: “Platão ria daqueles que se contentavam em dar exemplos, em mostrar, em designar ao invés de atingir as Essências: Eu não te pergunto (dizia ele) o que é justo, mas o que é o justo, etc.” Sua ironia, portanto, consiste em mostrar como sempre o exemplo estará incompleto, aniquilando-o em nome de um bem maior: a essência da ideia.

Para mostrar a carga filosófico e histórica da estreita relação entre a lei, o humor e a ironia, em *O frio e o cruel* o filósofo nos alerta para o fato de que Kant, em sua *Crítica da Razão Prática*, acena para um desligamento entre o Bem (posicionado em um plano ideal e metafísico) e as leis. Ou seja, a modernidade seria marcada justamente pela regulação de leis, tendo como baliza não mais um fundamento último e ideal, mas a própria lei enquanto forma pura.

Se nos perguntarmos sob quais influências a imagem clássica da lei foi subvertida e destruída, podemos ter certeza de que não foi pela descoberta de qualquer relatividade, de qualquer variabilidade das leis. Pois tal relatividade era plenamente conhecida e compreendida na imagem clássica, sendo necessariamente parte dela. A verdadeira razão é outra. Podemos encontrar seu enunciado mais rigoroso na *Crítica da Razão*

Prática, de Kant. O próprio Kant diz que a novidade do seu método é que nele a lei não depende mais do Bem: pelo contrário, o Bem depende da lei. Isso significa que a lei não tem mais que se fundar, não pode mais se fundar num princípio superior do qual tiraria seu direito. Significa que a lei deve valer por si mesma e se fundar em si mesma, que ela não tem outra fonte senão sua própria forma. (DELEUZE, 2009, p. 83)

Mas a principal ferramenta desse estranho humor deleuziano é a denegação. Denegação é um conceito psicanalítico que, na visão de Deleuze, consiste no indivíduo ignorar o grande Outro (ou a supervisão do superego), na tentativa de transitar ou unir superfícies de forma diferente da originalmente fundamentada pelo complexo de Édipo. Se o superego, em seu diálogo constante com o id, desenha superfícies na pré-consciência, será a denegação que poderá ativá-las numa nova configuração superficial e dessexualizada. Mas dessexualizada, para Deleuze, não significa neutra; pelo contrário, é ela que poderá promover novas ligações libinais, com o fito de desenvolver um novo campo transcendente real que, em termos freudianos, fundamentaria o princípio de prazer.

3.8 “ELES NÃO TÊM IDADE, NUNCA TIVERAM IDADE. ELES ENGOLEM SEUS NETOS PARA GARANTIR O EXCESSO DA FALTA DE IDADE”

Mas a pergunta que devemos fazer neste momento é exatamente esta: e se esse *logos* em vez de estar ligado a um Bem maior ou a um ideal estivesse ligado à uma singularidade sem rosto? Mais especificamente, e se o fundamento do *logos* furado (diferente de Buddhafield), não for mais Deus e sim uma singularidade deleuziana? Na obra *A artista está presente* (2010), de Marina Abramović, entendemos um tipo de experimento de verdade que ultrapassa mesmo a realização da obra e ganha os noticiários, vira documentário, promove reaproximações pessoais, movimenta multidões. A performance em si é simples: consiste em Marina sentada em uma cadeira de frente para outra vazia. O contexto aqui é importante: trata-se de uma retrospectiva da artista no Museum of Modern Art (MoMA) — fato inédito em relação às artes performáticas. O público, então, forma uma fila para sentar à sua frente. O *logos* imediatamente começa a realizar a sua parte: ele é preenchido com o conteúdo que cada um pode dar para que ganhe algum sentido. Diferentemente de Michel, Abramović não esconde nada — ela simplesmente está ali, sem representar nenhuma entidade divina, ou nenhum segredo espiritual inatingível (evidentemente, ela, Abramovic, sua fama e respeito é a própria motivação para o público se colocar naquele estado: as pessoas confiam precisamente na artista e não em uma suposta representação do tipo “sento-me aqui em nome de Deus”). Não há algo invisível que nos leva ao território espiritual ideal — apenas a artista homenageada presente. Uma mulher de

carne e osso que parece se misturar com o seu público no momento em que este se senta na cadeira à sua frente. Portanto, não se trata mais de alguma verdade, mas da criação de sentido, de um mínimo de sentido (como os próprios paradoxos de Carroll) nessa nova superfície singular e ao mesmo tempo comum criada pela artista presente em múltiplos aspectos (enquanto obra, artista, mulher etc.).

“Encontrar” é a singularidade. Mas em que sentido? Em todos. Sabemos que no nosso dia a dia, o verbo encontrar é sedentarizado pela assinatura do nosso mundo: encontrar a namorada, encontrar a família, encontrar as chaves de casa etc. Mas e se o verbo “encontrar” se descolasse do nosso mundo – de um *télos* - e ganhasse essa atmosfera do *Aion*, em que os infinitivos nunca de fato cicatrizam a ferida e se conectam a outras singularidades através de quase-causas ideais que nunca se efetivam? Seria preciso um *logos* para demonstrar o infinitivo “encontrar”, que é justamente uma singularidade, aos olhos de um público? Teria o *logos* alguma função nesse caso?

Ora, nesse exato sentido, Abramović vira um *logos* presente, um *logos* que é um exemplo de uma convivência por vir (ou seja, ela é a encarnação da singularidade “encontrar”), algo que emana do puro acontecimento de um indivíduo sentando em uma cadeira no meio de uma galeria de arte esperando que alguém se sente à sua frente para exercer alguma subjetividade. Justamente, esse acontecimento, no *Aion* das singularidades, ganha um novo preenchimento a cada partícipe que senta junto à Marina — ele não define o seu significado, mas está sempre fazendo sentido; um sentido-acontecimento. Lembremos, contudo, que o *logos* furado de Buddhafield, por estar ligado a um Deus maior, que se presentifica, supõe uma infinidade de perguntas dentro do horizonte imposto pela assinatura fundamentada na sua não existência, ou seja, sua assinatura anti: Quem sou eu? Vou para o céu? Deus aprova? Estou errado? Ele sedentariza o trânsito dos envolvidos, agora limitados a uma assinatura. São perguntas determinantes para o deslocamento dos indivíduos dentro do mundo de Buddhafield — o *logos* furado instiga esses questionamentos, na perfeita medida em que os indivíduos podem obedecer ao mestre. Mas a pergunta de um *logos* ligado a uma singularidade é sempre mantida em suspenso, ou seja, sempre voltamos a uma unidade elementar de um porquê sem direção — trata-se de um acontecimento puro. Não seguir ninguém — simplesmente sentar-se à frente de alguém buscando um outro que possa olhar nos seus olhos. Olhar nos olhos dessa artista e buscar um outro pensamento, uma lembrança perdida, uma nova forma de vasculhar o mundo penetrando a retina de Abramović. Coisas tão próprias do humano, como a aproximação com um outro — um artista, nos falaram afinal de contas — só pra ver no que vai dar — ; alguma coisa deve acontecer. Temos essa famosa artista, e essas duas cadeiras — o *logos* ligado

à singularidade (ou melhor, singularidades) nos convida a gerar um acontecimento. Mas haveria, nesse sentido, uma diferença entre *A artista está presente* e a forma de vida franciscana? Por que, em um caso (o de Abramović), poderíamos dizer se tratar de uma DP, e no outro de uma DHE? É aqui que vemos a posição do *logos* não ser determinante para a definição dos três tipos de desterritorializações. Embora nos dois casos o *logos* seja presente, em *A artista está presente*, ele atua como um operador na criação da zona indiscernível entre a assinatura (o mundo em que “encontrar” significa) e a forma de expressão (a artista sentada no meio da galeria), no outro o *logos* presente serve para indicar que a zona indiscernível criada pelos Exemplos, na verdade, diz respeito a Cristo, que precisa ser determinado minimamente enquanto fundamento.

3.9 “EU QUERO O MEU PASSADO QUE NUNCA EXISTIU!”

A esta altura desta dissertação, o leitor deve estar se perguntando: “Mas isso que aconteceu em Buddhafield, afinal, foi bom? A desterritorialização profana (ou seja, a mistura da assinatura do culto à expressão da farsa) pode ser considerado como uma coisa produtiva, satisfatória, um experimento bem-sucedido da socialização humana?” Sem dúvida, como vimos, isso dependerá (ao menos no caso da arte) do direcionamento proposto pelo artista, embora em se tratando da processualidade da DP isso não entre em questão (ou seja, se algo foi ou não bem-sucedido). Isso só é percebido, como veremos, na petrificação dos indivíduos induzida pela profundidade do indiscernível. Ora, quem viu o filme sabe que, na visão de Will Allen, Buddhafield foi um fracasso em última instância, e isso nos é transmitido através da desterritorialização homóloga condicionante promovida no último terço da obra. Como já apontamos, os ex-integrantes de Buddhafield, em seu ímpeto de denúncia, mostram-nos como, na verdade, a assinatura e sua afirmação dependem de seu fundamento negativo para adquirir um caráter, paradoxalmente, libertário. Para se livrar do culto é indispensável o anticulto — ou seja, a afirmação do *fundamento* da assinatura culto. Mas esse anti-alguma-coisa é adquirido através de uma saturação do *logos*, que revela no mais alto grau o seu poder de aprisionamento e captação. É preciso, portanto, que esses ex-integrantes se distanciem do *logos* furado da presença pura para percebê-lo como completo — ou seja, saturado de uma só verdade —, a fim de integrar a veracidade de um mundo anterior ao outro. É preciso, por fim, que a DP e sua zona de indiscernibilidade se transformem em assinatura através da construção da instância

anti, para que os indivíduos petrificados pelo olhar da medusa indiscernível da falta de sentido consigam respirar na superfície de um antigo mundo.

Ora, aqui chegamos ao ponto em que entendemos não haver uma certeza no uso das desterritorializações em termos artísticos. Se o experimento (duvidoso logo no início) de Buddhafield naufragou, é a desterritorialização homóloga condicionante que irá apontar o desastre. Eis sua maior vocação: a da denúncia. Se, por um lado, como já vimos no capítulo anterior, a DHC é uma anestesia dos sentidos, um porto seguro para que sintamos as mesmas emoções de uma velha assinatura, ela poderá ser uma arma na deflagração de profundidades aprisionantes, experimentos regidos pelo explorador, buscas que visam tão somente a uma auto-satisfação, no mínimo, mortificadora. Ora, no caso de *Holy Hell*, para o espectador é evidente que o caráter ridículo de Michel, que entre outras coisas promove a confecção de filmes em que se coloca sempre como a figura principal (em alegorias bizarras, envolvendo tanto o fisiculturismo em voga nos anos 1980 quanto uma temática transformista entre plumas, paetês e peles de onça, na qual vigora sempre uma ampla e devoradora sexualidade narcísica), é próprio de uma patologia. Um tipo de sintomatologia que não poderia ser reduzida a um simples exercício de uma vaidade machucada. Algo que escapa mesmo à compreensão normal, mas que pode ocasionar seríssimas consequências em quem é captado, apreendido, enfim, usado na manutenção desses sintomas. Mas se o próprio objeto já articula a sua torta engenharia do prazer de maneira perversa, denegando o Outro social nesse novo circuito afetivo, seria possível desmontar seu esquema exploratório com uma profanação? Ora, se Michel já está no mais alto grau do humor deleuziano (aquele que denega o Outro para fazer funcionar sua máquina desejante), essa operação, através de uma DP, mostra-se impossível, no sentido de que, colocado na posição de Mestre, como vimos anteriormente, Michel detém essa espécie de soberania do *logos* furado. Essa soberania está, precisamente, no fato de que ele é furado, ou seja, *de que haveria sempre alguma coisa por trás a ser revelada*. Enquanto essa coisa não é revelada, Michel pode explorar seus asseclas de N formas — eles sempre pensarão estar no bom caminho, uma vez que, em um só tempo, o *logos* furado é sempre preenchido por diferentes verdades, estando ligado a um só Ideal (um Bem) maior. Nesse sentido, como acontece com a relação entre padres da Igreja Católica, tudo pode ser um sinal divino (até mesmo a exploração sexual de crianças), justamente porque não há um conteúdo de verdade único para comprová-lo. O *logos* furado, propriamente, desrespeita filiações, ele usa a variabilidade da pessoa (em oposição ao indivíduo), sendo emprestado de diferentes mundos para provar o seu ponto, o seu compartimento de verdade. Assim, mais do que estar ligado a um campo transcendente, o *logos* furado liga-se a uma promessa, que como um ímã atrai sempre um novo desenho, um novo

contorno para o mesmo horizonte de promessa. Mais do que lidar com a verdade, ele lida com a quase-verdade que aponta para essa promessa. Ele tangencia essa quase-verdade da promessa. O funcionamento dele, fundamentalmente, depende da não completude de verdade ocasionado pela promessa. Ele é mais do que uma religião, que liga representantes mundanos à esfera do sagrado; ele é um condutor elétrico em um labirinto que tem como missão caminhar em busca de algo maior (ou de uma realização completa ou de uma mínima correspondência que é sempre tangenciada em nome do desconhecido que, propriamente, representa o objetivo final — no caso de Buddhafield, a busca espiritual, uma elevação)

O *logos* furado, portanto, comporta-se de maneira parecida com a do masoquista — ele suspende as ligações entre a lei e o ideal para transitar livremente. No entanto, no caso de Buddhafield, ele serve a um explorador (veremos um lado menos nefasto do *logos* furado mais pra frente), ou a uma figura ideal. Ele é, necessariamente, uma espécie de profanação próxima à do capitalismo. Assim, o ato de “profanar o improfanável” de que nos fala Agamben reside, certamente, no caráter de denúncia de uma DHC e não na DP! Ou seja, em muitos casos, o experimento de verdade pode nos aprisionar, esvaziar-nos. Numa segmentação ainda mais dura, o ato de voltar uma casa, por fim, demonstra ser o mais corajoso e empreendedor de todos. É curioso percebermos também que Michel usará as mesmas armas do fascismo para manter seu culto intacto: perseguições aos dissidentes, um inflacionamento da figura do mestre, a sobrecodificação das tarefas e dos hábitos diários (fazer em nome de), a ameaça divina (se não fizer, sofrerá consequências invisíveis) — tudo, no entanto, dentro de uma estrutura profana (a assinatura do culto misturada à expressão da farsa)! Usando o vocabulário de Deleuze, não é, simplesmente, uma máquina de guerra capturada pelo Estado — pelo contrário, trata-se de uma máquina de guerra ganhando uma assinatura rígida e fascista não conhecida pela Estado. Não axiomatizada (uma vez que o funcionamento do *logos* furado permite o seu preenchimento com diferentes tipos de formas de conteúdo). Aqui, podemos fazer um paralelo da situação dos integrantes de Buddhafield (que mesmo sabendo que são explorados não abandonam o culto) com o que Deleuze e Guattari irão falar a respeito do uso de drogas em *Mil Platôs*. O sistema de dependência não é uma mera consequência química de um hábito arraigado, mas uma espécie de manutenção de uma superfície sedentária, em que a própria imagem da marginalidade torna-se petrificada num corpo-sem-órgãos esvaziado — ali, nas profundezas em que somos aprisionados justamente por vislumbrarmos as mesmas fantasias que nos faziam parte de alguma coisa, como podemos conferir no seguinte trecho:

Ora, a linha causal da droga, sua linha de fuga, não para de ser segmentarizada na forma, a mais dura possível, da dependência, do dopar-se, da dose e do traficante. Mesmo que em sua forma flexível ela possa mobilizar gradientes e limiares de percepção de modo a determinar devires-animais, devires-moleculares, tudo se faz ainda num plano de relatividade de limiares que se contenta em imitar um plano de consistência em vez de traça-lo num limiar absoluto [...]. Em vez de os buracos no mundo permitirem que as próprias linhas do mundo fujam, as linhas de fuga enrolam-se e põem-se a rodopiar em buracos negros, cada drogado em seu buraco, grupo ou indivíduo, como um caramujo. Caindo mais no buraco do que no barato. As micropercepções moleculares são recobertas de antemão, conforme a droga considerada, por alucinações, delírios, falsas percepções, surtos paranoicos, restaurando a cada instante formas e sujeitos, como fantasmas ou duplos que não parariam de obstruir a construção do plano. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 79)

Ora, no caso de um *logos* furado de Buddhafield, o furo — ou buraco negro de Deleuze e Guattari — é o próprio rosto do Mestre. Ele capta seus seguidores, com o intuito de fazê-los girar no mesmo espaço. Mas assim o faz através de uma linha de fuga criativa que os enforca por meio de uma segmentaridade regida pelo segredo divino. Sua dependência, então, se constitui através dos elementos marcados por esse segredo. Em vez de seringas temos, portanto, rituais, em vez de doses contadas, temos horários rígidos de trabalho. Michel, em contrapartida, sabe do poder demarcador do divino, mas o atribui a sua figura, que povoa o dia a dia daqueles indivíduos de maneira fantasmagórica, a ponto de as fantasias e desejos dos integrantes sempre remeterem (de acordo com os relatos do filme) a essa imagem esvaziada e petrificada — buraco negro sugador e enformador das subjetividades de Buddhafield.

Por fim, talvez por Allen ter vivido em Buddhafield, talvez por ter se submetido ao explorador de maneira voluntária, “caindo mais no buraco do que no barato”, o final de *Holy Hell* dispense um demasiado tom condicionante. Ora, uma denúncia bem feita é aquela que não carece de insistência — ela é uma fissura precisa no calabouço das profundidades para que os que estão ali possam respirar aliviados, sem precisar suportar os destroços do concreto destruído. Não é o que acontece em *Holy Hell*. Allen martela essa superfície até que ela soe musical para os nossos ouvidos, mas o que se tem é uma música de tonalidade altíssima, em que os participantes do coro (os ex-integrantes do Buddhafield) parecem não alcançar. Usando o humor deleuziano, como se colocássemos a canção “We are the world” numa repetição exaustiva durante toda uma tarde de domingo em uma vizinhança repleta de pacientes prontos para ser psicanalisados. A DHC talvez seja a forma mais difícil de ser manipulada por um artista. Seu domínio consiste em saber reger a volta de uma assinatura, não para que ela cometa as mesmas deliberações do passado, mas para que sirva de escada a um novo experimento de verdade em latência em nossas mentes.

Por outro lado, *Deprogrammed* (2015), documentário de Mia Donavan, demonstra ser mais sensível à questão da denúncia. Nele assistimos o enfrentamento entre a sociedade e os

cultos criados na década de 1970, que, em convergência com a contracultura norte-americana, fomentou uma verdadeira febre por formas de vida descoladas da sociedade entre os jovens da época. A figura principal aqui é Ted Patrick, polêmico “desprogramador” que, naquele período, desenvolveu, de maneira precária e sem comprovação científica, um método agressivo para colocar novamente os envolvidos “nos trilhos”. Tratava-se da chamada “desprogramação”, que consistia no sequestro, por intermédio dos pais, dos jovens participantes de seitas, bem como numa espécie de enclausuramento, no qual esses jovens eram convencidos a largar a comunidade alternativa da qual participavam. Aqui, Donovan parece dominar os acontecimentos, a ponto de entendermos a conjuntura dos fatos e de suas consequências, sem, contudo, demonizar os envolvidos. O filme mostra a perversidade desses cultos, mas também deixa em evidência a igualmente perversa reação de ódio frente ao que não conhecemos.

No entanto, a grande diferença em relação a *Holy Hell*, é que em *Deprogrammed* todos são envolvidos na trama *em uma mesma mistura*. Há uma implicação entre os sujeitos, enquanto no filme de Allen há uma nítida separação entre Michel e suas vítimas. Donovan, assim, utiliza-se de um sistema de séries (como veremos no próximo subcapítulo) para explicar o que aconteceu no período. Por exemplo, depois de mostrar um vídeo de Patrick entrevistando um dos jovens daquele tempo (demonstrando a desprogramação supostamente bem sucedida), o filme coloca essa mesma pessoa falando, quarenta anos depois, como o método do desprogramador não funcionou. No instante seguinte, é posta uma entrevista dada à revista *Playboy*, mostrando Patrick se defendendo. Logo após, especialistas de hoje falam da importância de Patrick para o estudo da estrutura dos cultos promovidos naquela época. Ou seja, *Deprogrammed* cria um efeito de denúncia que é emanado de toda uma rede de acontecimentos desencaixados — não-resolvidos —, longe de uma cisão, ou separação, entre os que venceram e os que continuam explorando. E, embora Allen tente fazer o mesmo no decorrer de *Holy Hell*, seu final-denúncia, por extrapolar os limites de uma assinatura anti e assim petrificando o acontecimento numa bandeira, parece também confundir “o buraco com o barato”.

3.10 “SUA FACE SEM EXPRESSÃO. VAMOS APAGAR SUA REAÇÃO. QUALQUER REAÇÃO. SEU DESESPERO SERÁ TRANSFORMADO EM ÁGUA. E NOS MATARÁ A SEDE DIA APÓS DIA”

O tarô de Marselha pode ser considerado, mais do que um símbolo do esoterismo e de crenças populares, como um patrimônio universal da humanidade, com seu sistema complexo de relações formais que, em sua totalidade, representa uma verdadeira filosofia existencial,

marcada não somente pelo contorno da figura do destino, mas por uma definição precisa e matemática dos ciclos naturais do homem. É uma versão representativa da totalidade da vida humana no mundo. Sua origem é desconhecida: assim como a *Ilíada* ou mesmo a Bíblia, o tarô é fruto de anos de acréscimos e remodelamentos de suas cartas. Sua simbologia própria é baseada, dizem alguns, em tradições milenares que remontam aos antigos conhecimentos acerca da geometria e da metafísica grega, bem como da historiografia cristã — contudo, não há garantias acerca desse percurso histórico. Suas filiações, nesse mesmo sentido, também são incertas — alguns autores conectam a criação do tarô à mitologia religiosa egípcia, outros, à tradição copista que se desenvolveu na Idade Média e que replicou na figura das cartas todo um patrimônio teológico que, na visão monástica, teria encontrado no compartimento enigmático dos arcanos um refúgio. Mas a parte que nos interessa do tarô é justamente o fato de ele constituir uma espécie de Deus (mais precisamente na interpretação de Alejandro Jodorowsky sobre o assunto), que se desdobra em “frases” simbólicas durante a retirada das figuras e depois, na interpretação delas. Aqui, precisamente, o jogo de tarô se aproxima (e muito) da filosofia leibniziana das mônadas. Cada “frase” retirada constitui um espelho do universo subjetivo do consulente — mas, ao mesmo tempo, essa “frase”, que diz respeito a um problema colocado por aquele que consulta, representa a própria totalidade do funcionamento do baralho. Como se a frase representasse precisamente o atual de uma grande virtualidade de combinações contidas dentro do jogo. E embora a leitura mais comum, que se popularizou no século XVIII na França em círculos aristocráticos, seja aquela que até hoje envenena a credence popular acerca de previsões do futuro e do rumo inalterado do destino, no tarô, em seu fundo simbólico aberto, nunca encontramos garantias acerca do que de fato irá acontecer na nossa trajetória. A conexão narrativa entre as cartas (tradicionalmente, são retiradas três cartas, formando uma espécie de “frase” simbólica) são múltiplas e dependem da subjetividade do intérprete em relação à subjetividade do consulente. Mas nesse tipo de diálogo entre subjetividades coisas importantes para aquele que consulta irão surgir. O tarô, portanto, nos mostra uma espécie de baixo relevo do nosso subconsciente. Ou seja, o mecanismo interpretativo do tarô, com seus bisturis simbólicos, mexe com uma parte do nosso pensamento em que escondemos o que já sabíamos sobre nós mesmos (e que, por motivos pessoais, deixamos aterrado). Por isso Jodorowsky aproxima o jogo do tarô à psicoterapia. Seu método, que pretende de alguma maneira constituir uma cura para aquele que consulta, busca orientar o aprendiz de tarô a mergulhar na subjetividade do consulente, a buscar informações, durante a conversa, sobre sua história, sobre os seus hábitos etc. A precisão reside, em alguma medida, no consultor falar aquilo que o consulente ainda não deixou aflorar em sua consciência (mas que já estava na cabeça e no corpo

do consulente de maneira indiscernível), incluindo aí uma postura em relação ao futuro. A consulta, assim, constitui uma promessa em relação àquilo que desconhecemos de nós mesmos.

Ora, o tarô, nesse exato sentido, nos mostra de forma explícita as engrenagens do funcionamento de um *logos* furado (e, claro, o termo *logos* furado aqui não adquire um sentido pejorativo). Pois a cada nova configuração da retirada das cartas, um novo conteúdo de verdade será atribuído à elas, sempre relacionado à promessa de uma vida melhor (ou, se quisermos, de um Bem maior, que também é plástico e mutável) e sempre com o mesmo sistema simbólico. Como diria o ditado popular, “as cartas não mentem” — não metem porque estão presentes, porque, efetivamente, constituem um organismo que ganha vida nas mãos de quem as procura; elas “chamam” para a superfície o que estava adormecido no fundo da nossa piscina mental indiscernível.

É nesse sentido também que o tarô de Marselha constitui o mais completo e impressionante exemplo de DHC. E é por essa via que podemos perceber a vastidão de sua arquitetura e a amplidão do seu funcionamento: o consultor sempre irá desterritorializar os símbolos contidos nas cartas em função da vida do problema apresentado pelo consulente. No entanto, esse significado, no sentido proposto por Jodorowsky, é sempre condicionado para o Bem, para o caminho da autodescoberta curativa, que levaria o consulente, enfim, a um tipo de libertação existencial diante desse enfrentamento. A sutil assinatura que se coloca então, e que é correspondida, é a de um suposto autoconhecimento. Atingido esse nível, o consulente entende as cartas estarem tratando de sua própria vida, de seus problemas pessoais. Cabe destacar: o consultor é o detonador da revelação aqui; sua atuação é, propriamente, a passagem do significado da carta para o ato da fala (ele é a ponte do “oráculo” para a vida do consulente).

Em *o Natimorto, Um musical silencioso*, de Lourenço Muttareli, assistimos à criação de um verdadeiro *logos* furado a partir do funcionamento das figuras contidas nas cartas do tarô. A articulação criada pelo personagem de Muttareli é, no mínimo, engenhosa: busca-se saber do futuro através das figuras contidas nos maços de cigarro. Em um pensamento em série, poderíamos dizer que ao menos duas são colocadas num primeiro momento no livro — a série das cartas do tarô de Marselha e as figuras contidas nos versos dos maços. Aqui, Muttarelli joga com a composição das duas, ou seja, trata-se de uma síntese conjuntiva (a mesma da palavra composta utilizada por Carroll, como por exemplo “*snark*” = *snake* + *shark*, gerando um novo ser composto pelos outros dois). Há, no cigarro, imagens que, em certa medida, correspondem às do tarô original, e essa percepção nos remete à interpretação do dia da personagem, como no jogo que poderíamos mesmo fazer com as cartas. O baralho, portanto, é substituído pelos maços, e à engenharia do tarô é acrescentada a dependência do cigarro. Aos poucos, nesse

sentido, o *logos* furado da interpretação acaba ganhando outros conteúdos de verdade: a personagem hesita em sair, pois “tirou” o maço que corresponde à carta do diabo. Mas, no capítulo seguinte, ela muda de ideia: o maço que antes correspondia à carta do diabo, agora corresponde à carta O Enamorado. Dessa maneira, um labirinto de manipulação e sufocamento se desenha através das flutuações dessas interpretações (e o que não é o mestre Michel de Buddhafield se não aquele que detém o poder de transmutar o *logos* furado em função de seu caráter egoísta e narcísico?). Temos também uma dualidade em relação às personagens: de um lado o caça-talentos contador de histórias, do outro a cantora, musa a interpretar essas histórias em relação ao seu dia. Elas constituem também duas séries que ressoam um acontecimento, pois o caça-talentos é povoado por obsessões, já a cantora sonha com a liberdade do estrelato. Caberá, portanto, ao caça-talentos o desafio de aprisionar essa cantora, que é colocada como a voz da pureza, aquela que possui um canto inigualável que somente o caça-talentos consegue interpretar. Aos poucos, esse procedimento de síntese conjuntiva dá lugar a uma outra série em que podemos vislumbrar ainda outras duas séries trabalhando em divergência. Acontece que as próprias histórias contadas pela personagem masculina começam a se infiltrar na vida da cantora como as figuras dos maços já faziam — ela, em certa medida, não consegue escapar do mecanismo de interpretação a que o caça-talentos a submeteu. A interpretação, portanto, torna-se praticamente um personagem da história: a interpretação da esposa do caça-talentos sobre sua relação com a cantora, a interpretação do caça-talentos sobre a relação da cantora com o maestro, a interpretação do caça-talentos sobre a voz da pureza, a interpretação da cantora sobre o caça-talentos e o maestro — tudo sobre o pano opaco da promessa. E mais do que isso: a forma como o caça-talentos submete a cantora a uma engrenagem de repetições; há sempre uma história para interpretar, sempre uma história a guardar um algo a mais, o ouro de uma descoberta proibida. O próprio caça-talentos é um signo da promessa, aquele que detém o caminho para o sucesso. E que humor esse de Lourenço Muttareli que transforma a promessa em uma gaiola — o caça talentos em um devorador demoníaco! As frases contidas nos maços fazem as vezes dos arcanos menores (aqueles que delimitam a área interpretativa do arcano maior), no entanto, essas mesmas frases contêm apenas significados negativos — o sufocamento pela fumaça das interpretações contidas ali é inevitável. Contudo, ainda não saímos do circuito de DHCs do *logos* furado. A coisa aqui começa, enfim, a ganhar um preenchimento denso e sombrio — o próprio caça-talentos parece inventar uma carta chamada O Natimorto para a cantora, uma que não está no tarô de Marselha, e a inventar seus significados que são, em certa medida, postos em prática, como se agora as interpretações precisassem da própria vida do caça-talentos para fazer sentido. Uma vez enclausurado, uma vez colado à

placenta dessa nova carta chamada O Natimorto, ele agora irá planejar a carta dela. A carta que a voz da pureza deverá não representar, mas presentificar. A imagem de um quadro de Magritte é evocada: “Menina Comendo o Pássaro”. Essa imagem é interpretada como uma ação, uma ação que não contém o lastro da promessa, mas do próprio presente. O mecanismo associativo das imagens dá lugar agora a um planejamento. A imagem percorre esse planejamento que visa ao canibalismo — o caça-talentos, enfim, almeja devorar a sua musa, a voz da pureza.

3.11 “OLHA ESTES OLHOS GELADOS. CABEM NA PALMA DA MÃO”

Antes de entrar na questão da dramaturgia enquanto texto, fazem-se necessárias algumas palavras acerca da direção teatral relacionada a esses processos de desterritorialização e ao uso do *logos*. Sejam diretos num primeiro momento: a palavra “direção” pressupõe uma aproximação e um afastamento, levando em conta um ou mais pontos de referência. Suas determinações (direita, esquerda, centro, para cima, para baixo, diagonal) são nomes que damos ao implicarmos um afastamento e uma aproximação a um ou mais pontos. Se vamos para a esquerda, é por que nos afastamos de um ponto em uma medida, mas na outra nos aproximamos de um segundo ponto, e, ainda através de outro referente, percebemos nos direcionar para a direita, ou para o centro de quem vem de cima ou de baixo etc. Ou seja, aproximar e afastar e todos os nomes que damos para esses movimentos são efeitos relacionados a uma matéria referencial. Eis portanto o mecanismo chave da direção no teatro — ele é constituído de dois polos territoriais (território, como vimos, no sentido deleuziano), a aproximação e o afastamento, que assim são compreendidos de acordo com o modo de observar e decodificar o referente. Mas de que maneira podemos refletir esse mecanismo dentro do pensamento sobre profanação?

Brecht foi, em termos teóricos, aquele que mais se aproximou dessa engenharia. Parafraseando Deleuze ao escrever sobre a obra platônica, poderíamos mesmo dizer que Brecht foi o legítimo representante de uma espécie de idealismo na história do teatro em comparação com a da filosofia ocidental em um determinado e particular sentido. Por excelência, o dramaturgo alemão foi o teórico do par aproximação/afastamento — seu teatro é um jogo de lentes orquestrado no rompimento dos limites da quarta parede. No entanto ele, assim como o Platão da leitura de Deleuze, confeccionou teoricamente a precisão dessa divisão e desse rompimento, mas, sem sombra de dúvidas, condicionou o seu enfoque (como Adorno procurou demonstrar em sua crítica contida em *Teoria Estética*). Parte da obra épica e didática do diretor nada mais é do que a grande teoria acerca dessa dupla hélice elementar do teatro moderno; no

entanto, assim como o filósofo grego, Brecht “domesticou o eterno retorno” a ela. E, ainda, se Brecht insiste em uma divisão histórico formal acerca de um teatro aristotélico e não-aristotélico, não é sem ironia que atestamos, tomando Adorno como alicerce, ser o próprio teatro de Brecht um teatro “aristotélico” do ponto de vista de seu bem definido *télos* partidário. Enfim, em grande parte de suas peças, os efeitos afetivos gerados pelo uso do binômio, em termos significativos, seriam os mesmos. Por quê?

Brecht, bem como os tragediógrafos gregos, utilizava o sistema dinâmico do exemplo/narração na tessitura de seus textos (lembrando que, no final de sua obra, esse sistema também aparece, só que de forma misturada). O Exemplo seria como uma matéria em ação, uma modulação objetiva que aponta para uma processualidade, e a Narração, como uma fala acerca dessa ação, a *dianóia* platônica, uma estruturação semiótica e paralisante do excesso gerado pelo Exemplo (como vimos no primeiro capítulo). Brecht, mais especificamente, por conta de uma demanda ideológica (respondendo, enfim, positivamente às questões partidárias), posiciona em sua direção o Exemplo no polo do Afastamento e a Narração no polo da Aproximação. Eis a mágica: enquanto o Exemplo estiver no polo do Afastamento, ele poderá ser, se quiser, *desfocado*; em contrapartida, a Narração, no polo da Aproximação, deverá ser necessariamente *focada*, mesmo que essa engenharia de duplos evanescentes se encontre imbricada em uma perspectiva una de ação. Assim, o Exemplo pode seguir a linha do mero pastiche — visando necessariamente à diversão, como enfatizado por Brecht no *Pequeno Organon* — se a Narração, em contrapartida, for precisa em sua petrificação teórico-crítica (até hoje a velha política — tanto de esquerda, quanto de direita — se utiliza desse eficaz modelo de convencimento, se pensarmos que o Exemplo vem sempre carregado com cores fortes e canções emotivas de impacto, e a narração recheada de estatísticas e lógicas muito bem elaboradas acerca do presente socioeconômico de um país). É nesse sentido que Deleuze critica Brecht ao dizer que “sem dúvida, há a tentativa de Brecht de fazer com que as contradições, as oposições, não sejam representadas; mas o próprio Brecht quer apenas que elas sejam ‘compreendidas’ e que o espectador tenha os elementos de uma ‘solução’ possível” (DELEUZE, 2010, p; 57). É por isso que podemos dizer que, em termos de direção, Brecht foi o mais notável representante de um mecanismo de desterritorialização homóloga condicionante.

Banksy, como vimos, é um bom exemplo de como a arte política ainda é possível fora desse condicionamento, levando em conta a mecânica do afastamento/aproximação. Há uma espécie de liberdade subjetiva em Banksy se o tomarmos em relação a Brecht. É que, diferentemente de Brecht, o artista londrino aproxima o Exemplo do polo da Aproximação, dando uma nova potência ao excedente da assinatura anticapitalista e da possibilidade crítica

evocada por ela. Assim a Narração torna-se flutuante e até mesmo facultativa — o público ganha uma liberdade de debate nitidamente ampliada com esse movimento. Podemos mesmo dizer que a performance de Banksy aqui estudada (a de Ronald McDonald e de sua grande bota engraxada por um menino de rua) é, tomando como base a perspectiva teórica do *Pequeno Organon*, mais brechtiana do que o próprio Brecht.

Mas o que propriamente queremos dizer com enfoque e desfoque? Esse é um tópico fundamental para o entendimento da lógica de uma possível direção profana. Peguemos um exemplo empírico: quando olhamos de maneira contínua para qualquer objeto, nossa vista tende a ficar cansada e a desfocar sua imagem. Por outro lado, se nos aproximamos bruscamente desse mesmo objeto, temos um efeito semelhante, agora proporcionado pelo susto. Se pensarmos que assim também ocorre semioticamente com os materiais de teatro, perceberemos que muito do que se fala acerca dos Teatros do Real se encaixa perfeitamente neste sistema — o Real que tanto encanta teóricos contemporâneos, como Josette Ferral, seria justamente esse desfoque semiótico por aproximação brusca, pois, como vimos no capítulo anterior, a aparência de um real depende da relação entre o presente em processo e a memória. É, pois, no desamparo provocado pela habilidade desse procedimento que podemos vislumbrar no momento seguinte a possibilidade de rearranjo dos signos em questão.

Assim, considerando o fato de que, no uso da linguagem, sempre estaremos dentro de um sistema de signos, enfoque e desfoque seriam dois efeitos provocados pelos movimentos de afastamento/aproximação. Mas não há uma correlação entre os pares. O Afastamento pode tanto focar quanto desfocar, assim como a Aproximação também. Peguemos o exemplo do artista norte-americano dos anos 1970, Andy Kauffman. Em uma de suas performances, Andy anunciava um show de *stand-up comedy* em um teatro popular. A aproximação começa com o *performer* lendo, aparentemente, um trecho do livro *O Grande Gatsby*, de Scott Fitzgerald, para uma plateia que acredita ouvir o começo de uma piada baseada na vida pessoal do artista (como em todo stand-up). Um *logos* é colocado — um *logos* que se instala, também, pela concordância mútua exercida entre o performer e essa plateia. Ocorre que não há o momento seguinte: Kauffman irá até o fim na leitura da obra. O que começa com risadas proporcionadas pelo exotismo da escolha (humorista lendo um cânone literário) se transforma em um abismo com a continuação infinda do livro. Ora, o que começa com uma Aproximação continua em um Afastamento, mas um afastamento diferente, que opera por uma disjunção inclusiva em relação à aproximação. É justamente aí que encontramos a marca profana. Ela é, mais que um movimento, uma transmutação de um polo ao outro, ou melhor, a inclusão de um no outro, em um gesto onde perdemos o *télos* significativo do direcionamento.

A primeira coisa que devemos levar em conta ao nos aprofundarmos nesta engenharia direcional é a problematização do célebre conceito de presença, muito utilizado em estudos da performance, por exemplo. Por quê? Esse conceito, em certa medida, produz uma imagem de pensamento (bem como o teatro brechtiano produziu acerca do que é fazer um teatro “crítico”) relativo ao que venha a ser a diferença entre a performance e o teatro; ora, como estamos aqui justamente tentando observar o amálgama, que no fundo sempre existiu, entre uma coisa e outra, passemos então diretamente para o polo da Aproximação como ponto de partida crítica acerca do território presencial. A princípio, poderíamos mesmo dizer que a presença é o limite de uma direção aproximativa — o seu ponto máximo e absoluto. Erika Fichter-Lichter acena, acertadamente, para isso quando propõe graus de presença em peças de teatros contemporâneas contaminadas pela performatividade¹⁰. Mas, pensando sobre o eixo principal desse conceito — a unicidade — nos parece mais preciso dizer que o limite da Aproximação é o que poderíamos chamar de *único absoluto* — a morte, por exemplo, *se a considerarmos no mundo atual*. Limite, pois, se o ultrapassarmos, o evento performativo simplesmente se encerra. Por outro lado, o limite do Afastamento é a *indiferença absoluta* — a morte em estatísticas, vamos supor (x pessoas morrem todos os anos em acidentes de carros, ou x pessoas morreram ontem no terremoto etc.), ou ainda um homem em um quarto escuro e vazio — sem público ou anúncio de sua existência ali. Nesse caso, também ao atravessarmos esse limite simplesmente não há espetáculo. Mas é claro que, quando falamos de morte em estatísticas, estamos pensando não na relevância do acontecimento, mas sim do número que vem antes da exclusividade daquele que falece.

Vamos reconhecer aqui a imprecisão desse exemplo para percebermos ainda um outro aspecto do problema: a memória e sua relação com o presente. Podemos, seguindo por esse caminho, começar a falar na desterritorialização profana tomando como exemplo um fato da

¹⁰ Luciana Romagnoli (2015, p. 271), em seu artigo “Do corpo e da tela: especificidade e hibridismo na zona fronteira do teatro com o cinema”, faz uma boa aproximação entre esses graus de presença e o uso do cinema nas peças de teatro de Christiane Jatahy, como podemos conferir no seguinte trecho: “Se emprestarmos de Erika Fischer-Lichte (2008, 2012) a classificação sobre os graus da presença (fraca, forte e radical), é possível pensar em termos semelhantes o convívio desdobrado em três conceitos graduais. O conceito fraco de convívio teatral seria a copresença de corpos no mesmo espaço-tempo (DUBATTI, 2007), ou seja, estar ‘aqui’ e ‘diante do olhar atento de um outro’ (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 106), base da maioria dos trabalhos teatrais. Um conceito forte seria o de um convívio intensificado pelo reconhecimento da presença do espectador, investindo-a de atenção, pela ruptura da quarta parede, o endereçamento de olhares e a interpelação direta do público, reforçando o eixo extraficcional, como se vê em Julia. Um conceito radical seria aquele que faz do convívio ordinário um evento, de modo que a copresença do espectador é transfigurada por um gesto relacional (BOURRIAUD, 2009), que o convoca como participante pleno do acontecimento teatral, seja por lhe atribuir um papel ou tarefas, seja pela demanda por memória e outras informações que o impliquem diretamente na construção dramatúrgica. É o caso da peça *E se elas fossem para Moscou?*, quando os espectadores assumem o papel de convidados para a celebração de aniversário de Irina, alguns bebem espumante, entram em cena e dançam com as atrizes.”

história profanado pelos meios de comunicação. Foi notória a transmissão do trágico atentado do 11 de Setembro de 2001 às torres gêmeas do World Trade Center em Nova York na mídia internacional¹¹, em seu movimento de desterritorialização, muito mais do ponto de vista da direção tomada por esses meios, do que pelo objeto (o terrorismo), embora aquela influencie diretamente na recepção deste. Ocorre que a amostragem insistente do fato, em todos os ângulos possíveis, relocou a exclusividade mortal à dimensão ordinária, ou seja, “trouxe” o objeto, claramente posicionado no polo da aproximação, para o polo do afastamento. Se, no primeiro momento, tratamos de um objeto trágico, no outro, ao nos afastarmos, tratamos esse mesmo objeto como um terrorismo “afastado”. Mas essa é tão somente uma primeira impressão evanescente. Eis que vislumbramos a armadilha, que podemos solucionar com o conceito de desterritorialização profana: o terrorismo, nesse caso, é uma estratégia política — ele é engendrado para termos a impressão de que está sempre prestes a acontecer, gerando medo e controle. Ora, são as duas coisas ao mesmo tempo: afastamento e aproximação. Se, pela perspectiva política, podemos dizer que há objetivos muito bem definidos acerca dessa estratégia, na recepção dela o que detemos é uma falta de *télos* a amalgamar em uma disjunção inclusiva tanto a aproximação quanto o afastamento.

A questão da insistência e da repetição nos gera um afastamento natural. Talvez desconfiemos, num primeiro momento, da simplicidade desse mecanismo, mas nos parece ser exatamente o que ocorre. Ou seja, tanto mais repetimos um assunto, mais a memória o realoca para o polo do afastamento. Mas, justamente, esse é o afastamento de quem guarda algo, de quem tem certeza de que poderá encontrar esse algo a qualquer instante (por isso o terrorismo funciona — sabemos que ele está ali, portanto a qualquer momento teremos que enfrentá-lo). Estamos, assim, no território estruturante da memória. Mas uma memória em processo, pois quem proporciona a aproximação é o presente — aquele que nos traz de bandeja o que permanecia guardado. O presente, dessa maneira, gera uma diferença (e uma nova repetição), pois aquilo que havia sido colocado pela repetição no polo do afastamento enquanto “objeto guardado” agora nos mostra um novo objeto no movimento aproximativo do agora. Mas em que medida estamos de fato falando sobre um novo objeto, uma vez que o objeto trazido pelo presente é justamente o que esteve guardado? A chave está na combinação entre o gesto do presente e o mundo em que vivemos. Como bem pontua Deleuze (2011, p. 114) acerca da filosofia de Leibniz: “Deus criou, não exatamente Adão-pecador, mas o mundo em que Adão

¹¹ Nos inspiramos aqui na clássica análise desse acontecimento feita por Slavoj Žižek presente no livro “Bem-vindo ao deserto do real!”.

pecou.” É nesse sentido que se um objeto guardado pela memória, que dizia respeito a um determinado mundo do passado, é trazido pelo presente para um outro mundo (o mundo do agora), um mundo em que é, enfim, possível “Adão pecar”, esse objeto torna-se inteiramente novo. Certamente, a morte para o “mundo” teatro medieval era uma morte inteiramente diferente da morte para o “mundo” teatro performativo. Pessoas morrem pelas telas de televisores e computadores, provocando-nos um efeito “medieval” distante da nossa sensibilidade. É exatamente aqui que assistimos ruir todo o castelo teórico acerca das teatralidades do real, ou dos teatros do real. Pois o real se diz, como acabamos de constatar, de múltiplas maneiras de acordo com o seu grau de enredamento com o presente em relação à memória e o inconsciente, ou seja, de acordo com o jogo diretivo entre o polo do Afastamento e o da Aproximação, coordenados pelo motor da relação entre repetição e diferença. É por isso que não há um teatro do real *em oposição* a um teatro realista — há, sim, um teatro que se utiliza de uma determinada combinação entre afastamento e aproximação, repetição e diferença, enfoque e desfoque, memória e presente, desterritorializações homólogas ou profanas, distinto de outro a se utilizar das mesmas ferramentas diretivas. Ou ainda, como diriam Deleuze e Guattari, “uma sociedade não se faz pelas suas ferramentas, mas sim por seus amálgamas” (1997b, p. 33). E se algo não retorna — por exemplo, uma *performer* se cortar na nossa frente —, há algo de definitivo também no ator que esquece o seu texto, ou improvisa uma fala, ou na luz que não se acende, ou na força afectiva de uma atriz nitidamente descontrolada e possessa, ou, enfim, numa pessoa do público a lembrar de um trauma lancinante por conta de uma cena dita teatral. Uma criança também brinca fazendo pactos de sangue, cortando seu dedo. Ora, isso não deve ser um fator de diferença entre uma coisa e outra — automutilar-se não é algo de um determinado lugar, mas de todos os lugares.

3.12 “A NOSSA CASA ERAM OS SEUS OLHOS”

Então chegamos finalmente à questão do texto, mas ainda através de um filme. *Tróia* (2004) pode ser considerado, dentro dos parâmetros que colocamos até agora acerca das desterritorializações de materiais artísticos, como uma das mais agressivas DHC de todos os tempos. Ora, sabemos que, em se tratando da *Ilíada* de Homero, o próprio poema é um território expressivo. O filme citado promove um verdadeiro apagamento das tintas desse território em termos de expressão, restando, do original, tão somente um esqueleto de história, que agora serve aos propósitos excitatórios das velhas estratégias cinematográficas norte-americanas.

Mas talvez a utilização do pensamento em série de Deleuze em *Lógica do Sentido* nos sirva melhor para entender como, de fato, nesse caso, o terreno além de ser condicionado é tornado estéril. Como vimos anteriormente, Deleuze irá pensar o efeito do sentido (uma das dimensões da linguagem) estruturalmente através de uma instância paradoxal que irá ressoar ou produzir a diferença ocasionada por, no mínimo, duas séries heterogêneas, que em seu estado mais elementar poderíamos dizer ser uma do significado e outra do significante. No caso de *Tróia*, pensando na desterritorialização do poema *Ilíada*, teríamos duas séries: a série cinema épico norte-americano, e a série *Ilíada* de Homero. Seguindo a trilha do raciocínio de Deleuze no livro mencionado, teríamos no mínimo três alternativas para o resultado que a ressonância entre elas irá produzir: 1) uma convergência, gerando uma nova série que represente as duas anteriores; 2) uma composição entre as duas, em que uma nova série é gerada pela mistura entre elas; ou 3) uma divergência, gerando uma ramificação entre as séries, em que a distância entre elas é afirmada, construindo um tipo de “imagem” sem representação. Poderíamos dizer que a opção número um se trata de uma DHC, a dois de uma DHE e a três de uma DP. No entanto, como vimos neste capítulo, para a existência de uma DP é fundamental a presença do *logos* no início, justamente porque, em termos de teatro, uma trajetória, que não necessariamente precisa ser dramática, deverá se desenrolar. É no trajeto entre o *logos* e seu final que podemos vislumbrar a atuação da DP. Mas por que a DHC e a DHE nunca poderiam se encaixar no terceiro tipo de ressonância entre séries? Justamente porque a representação, no caso dessas duas desterritorializações, sempre vai existir. Não é a representação que as diferencia, mas o fato de que num caso (DHC) nós hierarquizamos as séries (em termos de *Tróia*, a série cinema hollywoodiano fica em primeiro plano) e no outro nós rompemos com a hierarquia em função de uma nova instância.

Mas uma outra camada ainda deve ser desbravada. Em *Dias Felizes*, de Samuel Beckett, percebemos esse processo de redução química (que em *Tróia* se dá em relação ao material expressivo do poema) dar-se em relação ao conteúdo de um mundo pré-determinado. Winnie, a protagonista da peça, logo no início demonstra participar de um universo coloquial norte-americano, em que as relações se dão, em termos sociais, de forma artificial. Percebemos uma excessiva preocupação com a aparência, com o envelhecimento e com a manutenção de uma ordem relacional harmoniosa, em que nada poderia abalar sua estrutura de funcionamento — eis um dos *logos* do espetáculo. Beckett, no entanto, começa a peça com os elementos todos justapostos: não é apenas a lei em vigor de um mundo artificial que deve ser obedecida. Mais do que isso, essa lei é colocada em pé de igualdade com as outras séries propostas pelo autor: o pós-guerra, representado pelo cenário em que a protagonista é soterrada, o marido apático

(Willie) e a pura forma de sua fala, que aos poucos engole qualquer determinação de conteúdo proferida por Winnie. A petrificação de conteúdo, então, é utilizada aqui como meio de nivelar ainda mais essas séries em sua fatídica indecisão (ao contrário de *Tróia*, que se utiliza desse recurso para afirmar inexoravelmente uma DHC) — nem uma e nem outra, mas a distância entre elas, que é afirmada, gerando um acontecimento sem semelhança. Mas justamente essa petrificação acaba por contaminar a própria forma expressiva de Winnie, ou seja, aos poucos a própria fala da protagonista transforma-se em um tipo estranho de ritornelo, a marcar ou sinalizar um novo território, sem, no entanto, deixar de desenvolver uma nova série musical, em que somos, novamente, convidados a encarar, na escuridão da lei descentrada, junto às outras séries já desenvolvidas, um terceiro acontecimento¹². Esse efeito, contudo, longe de ser cumulativo, é excessivamente divergente. A peça dá a entender que poderíamos ramificar ainda mais as séries colocadas, que, de um ponto ao outro do texto, contaminam-se mutuamente. Certamente, faz parte dessa lógica de ressonâncias entender ao que se liga cada um dos *logos* atribuídos a cada uma das duas primeiras séries de base — a fala de Winnie se liga à mulher-artificial-que-envelhece, o cenário do soterramento se liga aos escombros ideais (aqueles que a tudo engolem), e Willie, ao marido apático. No entanto, a redução química, a petrificação, tanto da camada de conteúdo quanto da camada expressiva, leva-nos a conhecer um outro *logos* recém-nascido, sem código, pura superfície, ligado à singularidade de um acontecimento sem imagem, ou seja, a ressonância inusitada entre as séries de base, e suas divergências, sempre a indeterminar um espaço ainda desconhecido (a fala de Winnie ao ressoar com o soterramento do cenário, mas também a musicalidade de sua repetição a ressoar com esse soterramento, que agora possui sua significação pós-guerra petrificada). Nem uma e nem outra série, mas todas, a indeterminar um espaço de construção de superfície ainda não experimentado. O convite é à construção, não ao soterramento mimético. O mimético aqui está no exato ponto de entropia, em que sua dobra de superfície, sua manutenção organizativa, é saturado à exaustão. Nesse sentido, seria redutor compreender *Dias Felizes* somente como uma crítica à sociedade americana, que, diante do pós-guerra, nada faz a não ser continuar com seu modo de vida antigo (ou um olhar trágico acerca da condição imóvel feminina). Não nos enganemos com essas rápidas conclusões. Na verdade, Beckett vai além: é através dessa ressonância, dessa instância paradoxal instituída pelas séries heterogêneas (fala de Winnie, escombros, musicalidade da fala,

¹² É curioso perceber que o próprio Beckett levava em conta essa série musical, como podemos atestar neste trecho de carta endereçada ao autor, de autoria de Alan Schneider (2010, p. 87), um dos diretores do espetáculo: “Começamos os ensaios preliminares semana passada, principalmente com Winnie (Ruth White), lendo, tentando captar os sons e os harmônicos, escavando em busca do filão de ouro do texto.”

escombros sem significação), que entendemos haver uma nova possibilidade de construção até então impossível. Beckett nos abre uma fenda entre o sujeito, em sua identidade saturada e repetitiva (no caso, a identidade do feminino norte-americano), e sua impotência, marcada pelo soterramento da falta de possibilidades. Essa fenda é a própria indiferença em que podemos, enfim, nos reconstruir de maneira distinta — de encontrar, enfim, a própria diferença: o *Aion*, a misturar o “soterrar” com o “falar”, mas também o “musicar” com o “repetir”, o “ser mulher” com o “ser planta”.

Winnie fala consigo mesma. Insiste em si mesma. Como numa sessão de autoesgotamento que se revela necessário à própria existência daquela personagem. Beckett, contudo, descola até mesmo este último recurso (de uma voz arruinada) de seu campo ideal. Insistir em si mesma não mais significa sobreviver, ou mais uma pura forma de fala — uma pura lei. Ela não insiste em si mesma para seguir, mas para permanecer. Ela insiste para permanecer falando, mas falar já não diz respeito a um *logos* comunicador, ao *logos* da transmissão de mensagens, da atribuição de significados, da conexão com o outro. Winnie se dirige a Willie para permanecer falando, e não para interagir (e Willie parece saber bem disso com suas respostas) em uma distinta configuração dialogal. Beckett petrifica o campo transcendente ao qual a própria fala se liga. Petrifica também o campo ligado à insistência. Insistimos para sobreviver — este não é o caso de Winnie: ela insiste para continuar insistindo. Ela é o próprio esgotamento. Mas insistindo para quê? Essa zona indeterminada, a aumentar como uma sombra sem caráter, indica-nos novamente a instância paradoxal, a produzir afetos sem imagens, efeitos sem semelhança. Pois o que a voracidade da fala de Winnie irá demonstrar é um outro soterramento. Poderíamos encarar assim, afinal: soterramentos atrás de soterramentos, implicando, ao estilo de Deleuze, uma questão sem resposta “O que é soterrar uma mulher”? Willie, o marido apático, é ainda um terceiro soterramento, aquele que pronuncia a palavra exata do silenciar, do castrar através do silenciar. Todas as perguntas serão respondidas com o intuito de cortar, como um grande ceifador estático. Willie permanece sem paciência — mas uma sem-paciência sem motivo, sem campo transcendente, sem lei que o ateste, enfim, como uma nova forma de soterrar. Trata-se, portanto, de séries heterogêneas a nos colocar misturas inusitadas de soterramento, a invocar sempre uma nova forma de lei sem código, já que, entre um soterrar e outro, encontramos um risco sem fundo, um *reset* da existência, persistindo na linguagem e sendo expurgado a cada golpe verborrágico de Winnie.

Como dirá Deleuze, uma das questões de Beckett é justamente o esgotamento. Mas o erro seria confundir esgotamento com cansaço. Embora Deleuze utilize as peças televisivas de Beckett para explicar a diferença entre os dois, em *Dias Felizes* essa relação fica clara, se

considerarmos que Winnie aponta para o esgotamento e Willie, o ceifador estático, para o cansaço. Mas no que consiste teoricamente a diferença entre esses dois conceitos? “O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar.” (DELEUZE, 2010, p. 67) Ora, o esgotado não pode mais possibilitar, justamente por preencher, no caso de Winnie, todo um campo de possíveis já posto — ele preencheu de voz o nível máximo de intensidade admitido em uma assinatura. E, como vimos no primeiro capítulo, quando isso acontece, o agenciamento é alterado. Não se trata mais de transitar pelo território dessa assinatura, mas de transformá-la em uma concreção armada, em um contorno sombrio. Trata-se de, enfim, corresponder tanto a essa assinatura ao ponto de saturá-la, de torná-la esgotada, sem energia de possibilitar — impotente. O esgotado, portanto, parece agir em um terreno anterior à própria realização: trata-se de esgotar a própria potência, implodir seu campo preenchendo-o de tal forma que só vislumbramos uma geometria escura, como o quadrado de Malevicht. Trata-se de dizer, por fim, que é necessária uma outra forma de realizar. Não realizar é, de fato, o oposto disso: o cansado, assim, está ligado ao descaso com o próprio ato da realização. Nesse sentido, parece-nos aqui haver uma diferença de intensidade: o esgotado preside o nível máximo de potência dentro de uma assinatura — ele de fato mantém a assinatura preenchida de uma maneira insuportável —, enquanto o cansado, simplesmente, ignora a existência de intensidade, esgotando uma possível realização.

Por fim, a diferença primordial entre *Tróia* e *Dias Felizes* é a da relação com a assinatura, que, em certa medida, confunde-se aqui com a própria noção de *logos*. Em *Tróia*, a questão é em que medida o material corresponde à assinatura hollywoodiana condicionando o seu excedente. Em *Dias Felizes*, em que medida o material corresponde à assinatura da mulher solitária. Em *Tróia*, a assinatura é afirmada através do preenchimento de traços de intensidade determinados pela assinatura, gerado pelo efeito da mistura entre as séries heterogêneas (cinema hollywoodiano e *Ilíada*), fazendo com que aqueles que não correspondem à assinatura visada sejam subsumidos pela série principal (cinema hollywoodiano). Temos, portanto, uma DHC. Em *Dias Felizes*, pelo fato de a camada expressiva (fala de Winnie, soterramento) entrar em uma zona de indiferenciação em relação à camada de conteúdo (solidão, pós-guerra, mulher artificial que envelhece), temos uma DP. E essa parece ser mesmo a proposta de Beckett, que, logo no início no texto, diz na primeira rubrica: “Extenso gramado crestado, elevando-se ao centro em pequena colina. Cai em inclinação suave para os dois lados e para frente do palco. Para trás, queda mais abrupta, até o nível do palco. Máxima simplicidade e simetria”

(BECKETT, 2010, p. 29). Um território liso, para que o soterramento esteja em perfeita abertura à mulher que ainda não é possível.

3.13 “TIVE UMA IDEIA! VOU FECHAR OS OLHOS. ASSIM PODEREI TRANSAR COM TODAS PENSANDO EM VOCÊ”

Agamben possui um pequeno texto na obra *Profanações* explorando o conceito de paródia, que para nós, neste trabalho, será de grande importância a fim de entendermos como ela, fundamentalmente, está relacionada ao processo de desterritorialização e de manutenção de uma assinatura. Novamente, o que está em jogo aqui é a questão do uso, que, no caso dos franciscanos, como vimos, configurava uma transformação do campo que separa a lei e a liturgia em um verdadeiro plano de imanência cristão, em que esses dois fatores entram em uma zona indiscernível preenchida por intensidades. Em relação à paródia, e ainda no âmbito religioso, Agamben aponta para o fato de que os mistérios de uma maneira geral caracterizavam um tipo de paródia ainda presente na liturgia da missa moderna. No entanto, antes de entrar nesse território, o filósofo nos mostra que a paródia pode não somente significar uma inversão cômica do seu objeto. Há uma instância que deve ser explorada, em termos de paródia, que é a parte irrepresentável de sua efetuação. E, sob esse ponto de vista, é necessário o entendimento de um outro tipo de procedimento — a paródia séria:

O conceito de ‘paródia séria’ é, obviamente, contraditório, não porque a paródia não seja coisa séria (pelo contrário; às vezes é seriíssima), mas porque não pode pretender identificar-se com a obra parodiada, não pode renegar o fato de se situar necessariamente ao lado do canto (*parà-oiden*) e de não ter um lugar próprio. Sérios, porém podem ser os motivos que levaram o parodiante a renunciar a uma representação direta de seu objeto. Para [Elsa] Morante, eles são não apenas evidentes, mas também substanciais: o objeto que ela deveria descrever – a vida inocente, a saber, fora da história — é rigorosamente inenarrável. (AGAMBEN, 2007, p. 39)

Aqui, o filósofo remete ao romance *A ilha de Arturo*, de Elsa Morante, em que o protagonista, o próprio narrador, só consegue falar sobre seu amor homossexual (que para ele é irrepresentável) através de uma paródia. Esse conceito de paródia séria, portanto, diz respeito à realização de algo que não poderia ser dito através da simples representação direta do objeto. Ele só pode ser contado, ou transmitido, de maneira invertida, uma vez que “a paródia não põe em dúvida, como faz a ficção, a realidade do seu objeto — este, aliás, é tão insuportavelmente real que se trata, precisamente, de mantê-lo à distância” (AGAMBEN, 2007, p. 46). Nesse sentido, o mistério moderno (colocado por Agamben como a liturgia da missa), portanto, não é exatamente uma representação direta do Novo Testamento bíblico, mas uma forma de efetuar

a salvação através de uma paródia da vida de Cristo e de seus elementos (por exemplo, a eucaristia). Agamben, nesse sentido, lembra-nos da relação íntima entre os mistérios pagãos e o mistério católico (apontado, de maneira mais aprofundada, em outra obra da série *Homo Sacer* – *Opus Dei*¹³):

Sabemos que, nos mistérios pagãos, os iniciados assistiam a ações teatrais em que apareciam brinquedos: piões, jogo das panelas de barro, espelinhos (*puerilia ludicra* – divertimentos pueris –, define-os um malévolo informante). É útil refletir sobre os aspectos pueris de qualquer mistério, sobre a íntima solidariedade que o liga à paródia. A respeito do mistério só pode se dar em paródia: qualquer outra tentativa de evocá-lo descamba para o mau gosto e para a passionalidade. Paródica é, nesse sentido, a representação por excelência do mistério moderno: a liturgia da missa. (AGAMBEN, 2007, p. 40)

Ora, é justamente no jogo sério entre a liturgia e o fiel que o salvamento se dará. A Igreja, portanto, mais do que um representante, é um instrumento de ação salvífica em termos religiosos. Ela depende propriamente da paródia como um meio de aproximação entre o humano e aquilo que não se pode ver ou se aproximar fisicamente. Ela é, enfim, um produtor de afetos irrepresentáveis.

Mas a paródia séria, nesse sentido do irrepresentável, parece-nos ressoar a ideia de humor deleuziana, explorada anteriormente nesta dissertação. A questão do parodista é justamente a de fazer passar o insuportável através de um arranjo representativo. Nesse sentido, ele denega, com o bastão lúdico, a realidade do insuportável, para transportar a carga pesada de seus anseios. Ele duplica, como Agamben irá atestar, o campo transcendente ao qual a lei estaria ligada. Nesse novo campo, é permitido, como no limbo bíblico (paródia do paraíso e do inferno), transmutar “a pena maior em alegria natural” (AGAMBEN, 2007, p. 42), desvelar uma inocência subsumida pelo insuportável. A paródia séria é, assim, um gatilho para uma desterritorialização profana. Pois se é preciso desativar o campo transcendente ao qual o *logos* do objeto está ligado, estamos a um passo de não só mudarmos o território, mas de fundir a superfície de sua expressão com a terra de sua nova morada. “O homem foi expulso do Éden, perdeu seu lugar próprio e foi jogado, na companhia dos animais, dentro de uma história que não lhe pertence” (AGAMBEN, 2015, p. 40). E o que fazer se não se contaminar pelo devir-animal? O que fazer se não parodiar os seus gestos, não para erigir uma caricatura ridícula de

¹³ “De todo modo, entre o fim do século XIX e o primeiro decênio do século XX, os historiadores da religião, de Usener a Dieterich, de Reitzenstein a Wilhelm Bousset, haviam observado e documentado para além de qualquer dúvida o nexos evidente entre a experiência salvífica que está em questão nos mistérios pagãos e a mensagem cristã. Que a reivindicação deste nexos proviesse agora de um mosteiro beneditino e se difundisse no interior da Igreja explica tanto o novo significado que ela assume na teologia do século XX quanto às polêmicas que acompanham sua difusão.” (AGAMBEN, 2015, p. 43)

seus modos de existência animalescos, mas para criar uma terceira coisa que se aproxime de um ser homem, bem como de um ser animal, que não se atinge senão através desse jogo?

É por esse trilho que podemos analisar a peça *Phaedra's Love* de Sarah Kane (1996) como uma paródia séria. O mito de Hipólito, assim como o de Édipo, é um dos mais explorados pela literatura clássica. Poetas como Apolodoro, Ovídio, Plutarco, Virgílio e Pausânias tiveram em seus versos a nobre presença do filho de Teseu. Mas foi através de três obras fundamentais que veio a consolidação de sua figura no panteão das grandes personagens da dramaturgia mundial: a *Fedra* de Sêneca, a *Fedra* de Racine e o *Hipólito* de Eurípedes. Nas três peças, acompanhamos a vingança de Vênus (Afrodite) assolar o destino do mito que, por adorar a deusa Diana (Artemísia), manteve-se casto, puro. Foi na crueldade do texto de Sêneca que a dramaturga buscou a inspiração necessária para dar vida a um novo Hipólito paródico.

A obra de Sêneca, além de ter influenciado todo o desenvolvimento da dramaturgia renascentista, foi admirada também no século XX por artistas como Antonin Artaud, que presavam em seus discursos a violência da ruptura e o impacto da crueldade. “Considerado por Artaud ‘o maior autor trágico da história’, sua dramaturgia lhe parecia o melhor exemplo ‘escrito’ do teatro da crueldade” (MOSTAÇO *apud* SÊNECA, 2007, p. 21). Peça encomendada pelo London's Gate Theatre e encenada em 1996, *Phaedra's Love* se irmana ao texto de Sêneca pela via da atrocidade. Em *Fedra*, a morte de Hipólito é descrita com requintes de crueldade pelo coro. Na peça de Kane, esse requinte é mostrado no palco pelos atores, em uma série de ações sanguinolentas envolvendo a mutilação do corpo de Hipólito — e esse é apenas um dos deslocamentos colocados pela autora.

Embora seja mais conhecido para nós o desenlace da vingança divina como mecanismo trágico do mito — a paixão de Fedra por seu enteado e a tragédia que se segue após sua revelação —, é pela via da não castidade de Hipólito que Sarah compõe sua obra. Aqui, Hipólito, o príncipe, é a sequela impiedosa da sociedade de consumo, na qual os indivíduos esvaziam sua humanidade nos excessos provocados por uma cultura descartável. O Hipólito de Kane, diferentemente do antigo, pratica sexo com tudo e com todos — sem distinção ou valorização das partes envolvidas. É na oposição radical da castidade mítica que a autora desenha a chave de sua engrenagem dramática. De um sexo onde muitas coisas estão em jogo para um sexo mecânico, no qual nada mais importa, a não ser um gozo estéril e esvaziado de sentido — eis o percurso de um esvaziamento irrepresentável que só poderia ganhar um mínimo de iluminação pela mecanismo paródico levado até as últimas consequências. As funções sociais, os laços de nobreza, os sentimentos de afeto perdem o valor diante de um mundo permissivo, no qual a única coisa que importa é o prazer fácil do consumo. Aqui, Kane neutraliza a ação

dos deuses em sua peça, afirmando, inclusive, tal posição ao colocar um sacerdote praticando sexo oral em Hipólito.

Com diálogos rápidos e entrecortados, cheio de elipses e ruídos, a forma dramática de *Phaedra's Love* induz o leitor a banalizar as situações postas na peça. Em oposição a uma supervalorização dos vetores que movem um percurso aristocrático, aqui nada tem muito valor. Fedra fala praticamente sozinha — Hipólito não lhe dá a mínima atenção. Teseu, ao encontrar com o filho, de maneira sarcástica, revela nunca ter gostado dele. Hipólito morre dessa forma — descartado, em meio ao coro dos contentes, agora com seu pai integrando o grito final — “Matem ele! Ele estuprou uma mulher! Podem matar!”. Algo então se revela com a neutralização do dispositivo-Hipólito, algo que fica em evidência com a banalização das ligações entre as personagens — o espírito de uma época pós-moderna é escancarado aqui não pela catarse de uma tragédia clássica, mas pelo espetáculo de horrores de uma geração esvaziada de sentido.

[...]

Ambos assistem fixamente a TV.

Eventualmente, FEDRA passa na frente de HIPÓLITO.

Ele não olha para ela.

Ela abre as calças dele e faz sexo oral com ele.

Ele assiste a TV e come seus doces durante todo o tempo.

Ele faz um som como se fosse gozar.

FEDRA começa a levantar a cabeça — ele a segura e goza na boca dela, sem tirar os olhos da TV.

Ele solta a cabeça dela.

FEDRA senta e olha para a TV.

Um longo silêncio, quebrado pelo barulho do pacote de doces de HIPÓLITO.

[...]. (KANE, 1996, p. 65)

Mas não devemos encarar esse movimento paródico ainda como um DP. Se os elementos estão invertidos, se essa paródia é levada até as últimas consequências, é somente para acenar para algo que ainda está por vir. As duas séries, a de Hipólito e a da geração anos 1990, do esvaziamento, ainda seguem convergindo numa série composta em que vislumbramos, sem hierarquias, uma ressonância sem distância, em que os dois universos funcionam juntos. Apenas no momento final da peça uma desterritorialização profana é realizada, no momento em que até mesmo sua morte é aceita — o morrer de Hipólito, além de perder sua ligação transcendental, marcado pelo élan aristocrático, é agora colocado como uma nova peça no jogo cênico. Hipólito morre, mas o morrer de Hipólito está no mesmo patamar que suas masturbações, suas indiferenças, sua posição autodestrutiva em relação ao mundo. Morrer, agora, depois de um movimento de DP, é mais uma forma de Hipólito exercer a sua indiferença plena em relação à humanidade.

3.14 “ÉDIPO GOSTA DE MORRER TODOS OS DIAS”

O texto teatral apresentado na presente dissertação, que constitui a parte prática deste trabalho, pretende demonstrar o trânsito de uma DHC para uma DP, pontuando de que maneira o *logos* é invertido, primeiramente em uma paródia séria, e depois torcido até seu ponto de entropia, em que as séries trabalhadas se misturam, ressoando um território profano, desligado de um campo transcendente pré-estabelecido, fazendo com que uma assinatura edípica se misture à matéria expressiva do sentido textual. *Para todas as idades* começa com uma cena em que, através de uma espécie de negativa formal inflacionada a repetir um “não” em sua dura superfície textual, mostra a petrificação do conteúdo exposto, transformando-o em uma peça estética de delimitação de território. Os elementos de uma óbvia caricatura familiar são postos de modo a dar vazão a uma *dianóia* repetitiva e insistente. Aos poucos, o conteúdo parece se desligar do que é falado, na medida em que 1) conforme as rubricas, os atores falam para pessoas da plateia o que deveria ser falado para outro personagem; e 2) a negativa paródica, marcada pelo “não”, mostra-nos uma parcela irrepresentável dessa caricatura conjugal. Esse começo marca, portanto, o fato de que existe entre as duas personagens uma fenda, ainda não preenchida de sentido, portanto ainda sem representação, que deverá ser desenvolvida ao longo da peça. Aqui uma assinatura (família disfuncional) é injetada de sangue (série do “não”) para acenar para um outro agenciamento por vir, uma nova forma das duas vozes colocadas se relacionarem. Por um lado, nesse sentido, temos uma DHE, em que o excedente de uma assinatura familiar é afirmado através dessa negativa (ele não se sobrepõe à negativa, nem o contrário — as duas camadas se pressupõem reciprocamente para existir, sem, contudo, prescindir de uma hierarquia entre elas).

Édipo entra para ressoar com essa assinatura saturada. O segundo momento do texto, assim, é marcado por duas séries principais de base: a série da assinatura petrificada (família disfuncional esvaziada pela paródia séria) e a série do mito edípico. Aqui, utilizo uma técnica que poderíamos chamar de “plano sequência”, em que a personagem é fusionada a outra (sem uma divisão que marque a sua transformação ou ator distinto a diferenciar uma da outra), dando-nos a impressão de que, de alguma forma, ela sempre esteve ali, em latência no personagem antigo, ocasionando, com isso, uma espécie de ilusionismo presencial. Portanto, é no momento seguinte que a mulher se transforma em Esfinge. O público não será informado disso através de nomes, mas da atitude que, paulatinamente, deverá remeter ao mito grego. Assim, um território aparentemente neutro, ou um significante vazio (e, por um certo tempo, um *logos*

furado), será preenchido com o decorrer dessa passagem, levando o espectador a outra instância, a outro agenciamento, justamente nesse ponto entrópico, em que a identidade do casal já não faz mais sentido.

Mas esse mito, através da figura da Esfinge, é justamente o convite para o portal de uma outra paródia, agora relacionada ao próprio mito de Édipo. Como num jogo simples de espelhos, esta paródia deverá se travestir como o efeito da anterior, como se de alguma forma o prêmio dado ao público (que, como no trecho anterior, é motivado a interagir de maneira passiva com os atores) por ter aceito o enigma da Esfinge fosse o de adentrar integralmente nesta paródia que aos poucos torna-se séria.

3.15 “SEUS PAIS TÊM A MESMA CARA. A CARA DE TODOS OS PAIS”

Na peça, Édipo (tanto como imagem quanto como estrutura) é desterritorializado construindo um mapa próprio de relações dramáticas que escapa, como linhas de fuga, a todo momento da imagem padrão que detemos de uma família. Assim, o *logos* edípico é descolado de seu campo transcendente. Como uma espécie de Édipo nômade, a temática percorre um número variado de usos, sempre apontando um território anônimo, por onde o leitor/espectador é obrigado a atravessar. Nesse sentido, a família é utilizada como matéria bruta e seu esburacamento permite um uso distinto da mesma. Assim, ao decodificar as diversas funções sociais que o sexo representaria dentro de uma família (como na relação heteronormativa de mãe e filho, marido e esposa etc.), a peça age através de um tipo de desconfiguração imagética que, ao desgastar com o uso insistente antigas imagens familiares, permite que, na cena seguinte, uma nova desterritorialização seja colocada em prática, distanciando a ação da paródia, revelando agora uma zona desconhecida em desterritorialização profana.

Uma das estratégias para se chegar a essa desterritorialização é a utilização das personagens como marionetes. Não que uma represente uma outra, mas como se uma entrasse em relação de devir com a outra que irá aparecer. Como se o tempo dramático fosse contaminado por estas desterritorializações (por exemplo, a personagem feminina pede para praticar sexo com a masculina e na fala seguinte o repreende num tom materno). As personagens, através dessa dinâmica desterritorializante, tornam-se vetores imprevisíveis a tecer um mapa rítmico, em que as alianças, de um tom profanador, partem para uma teia de linguagem, na qual a desterritorialização do sentido nos permite vislumbrar múltiplas visões acerca da configuração familiar.

Esse movimento desterritorializante entra em ressonância com a relação entre ponto e linha explicitada por Deleuze e Guattari no Platô 10 de *Mil Platôs*. As relações edipianas representam agora pontos e as ações das personagens, em devir-marionete, representam as linhas sempre a passar entre um ponto e outro: “a linha tornou-se através disso abstrata, verdadeiramente abstrata e mutante, bloco visual, e o ponto, nessas condições, encontra de novo funções criadoras, como ponto-cor ou ponto-linha” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 98).

Assim, a cada entrada da personagem em devir-Édipo, atravessando suas ações por entre os pontos edipianos, vislumbramos uma nova faceta do mito, que permite, ou melhor, instiga criativamente uma outra passagem da linha que agora nos aponta uma zona indiscernível — ou seja, anônima. Como dízimas periódicas, nas quais é adicionado um número na tentativa de completude, uma forma diferente de entrar em devir é colocada — a estrutura edipiana é subvertida pelas próprias relações implícitas de seu nome, mas apontando sempre um outro horizonte social. O campo transcendente, o *logos* de Édipo, enfim, torna-se inteiramente profano — a assinatura familiar é explodida por dentro, misturada à camada expressiva, fazendo com que o campo de possíveis se mostre justamente ali na escuridão de um presente edípico em que jamais vivemos.

4 CONCLUSÃO

‘Bartebly’, disse eu, no tom mais amável de que era capaz em circunstâncias tão agitadas, ‘não quer ir para casa comigo — não para o meu escritório, mas para a minha residência — e ficar ali até que possamos pensar em um arranjo que lhe seja conveniente, quando você assim decidir? Venha, vamos agora, imediatamente.’
 ‘Não: por enquanto preferiria não fazer nenhuma mudança.’ (AGAMBEN, 2015, p. 99)

Assinatura e desterritorializações são ferramentas de análise e criação artística, não em um sentido geométrico e normativo, mas aberto. No entanto, essa abertura, como vimos no decorrer desta dissertação, pode ou apontar para um esvaziamento (como no caso do corpo sem órgãos do drogado exposto por Deleuze e Guattari), ou para um instrumento de controle rígido, como no caso de Buddhafield. Sabemos que a própria máquina do capitalismo já absorveu plenamente a possibilidade de descolamento do *logos* em relação a um campo transcendente (como na pornografia, por exemplo), descodificando incessantemente os objetos e os desterritorializando no horizonte da equivalência (como no caso da família e do consumo, mas também dos nichos de mercados criados a cada ano), e os próprios meios de controle contam com o fato de a nossa memória estar cada vez mais estilhaçada, pronta para servir a um processo de autossatisfação constante e analfabeto. Portanto, a desterritorialização profana em materiais artísticos, para configurar, de fato, um sistema de relações complexas e, principalmente, atuante em uma sociedade, depende, fundamentalmente, da memória para funcionar.

Memória de que falo é também aquela que, curiosamente, Deleuze e Guattari irão chamar de “curta” no início de *Mil Platôs* — uma memória em mutação. Dizemos “curiosamente” pois acreditamos que na primeira fase de sua filosofia, Deleuze levou em conta, e muito, o funcionamento dessa memória em processo (principalmente em *Diferença e Repetição*), contudo, não há nesta um privilégio da memória curta (a do rizoma) em detrimento da memória longa (a da árvore)¹⁴. Não obstante a neurociência já comprovou há tempos a existência dessas duas instâncias, mas claro, sem aproximá-las nem à Estado e muito menos ao nomadismo. Há, sim, o aprofundamento de uma memória em processo, cujo desenvolvimento parece ir na contramão da dialética hegeliana; na dialética de Hegel, contingências do presente são capazes de mudar um passado histórico (ou seja, um passado relacionado ao Estado). Há, portanto, uma plasticidade do tempo que é determinada pela contingência e pela necessidade.

¹⁴ De fato, a configuração do sistema deleuziano em *Diferença e Repetição*, que tem inspiração em Hume e Bergson, aponta muito mais para um horizonte temporal em constante processualidade. A divisão aqui é outra — não se trata de diferenciar memória curta e memória longa, mas de dizer que existem diferentes sínteses do tempo: a síntese de hábito, a síntese da memória e a síntese da repetição.

Em Deleuze, o presente está sempre mudando um passado em perspectiva, precisamente porque passado e futuro para esse filósofo são dimensões do presente (essa é a base da memória curta de *Mil Platôs*). Em vez de uma contingência mudando um passado universal, em Deleuze há um jogo entre memória curta e longa (*Mil Platôs*) ou entre sínteses de hábito, memória e repetição (*Diferença e Repetição*). Isso implica dizer que não existe O passado, como somos habituados a crer em relação à história, por exemplo (“história” essa que em Hegel só existe onde se tem o Estado), mas passados em diferentes perspectivas e em diferentes momentos, sempre em relação ao presente – como uma das dimensões deste presente. Vivemos, na visão de Deleuze, num constante simulacro, em que cópias atuais, aos poucos, tomam o lugar das anteriores (é por isso que também poderemos falar, no sistema de Deleuze e Guattari, que não existem cópias, mas desterritorializações e territorializações). Assim, é na repetição (ou melhor, na síntese de repetição) que coisas novas surgem, precisamente porque elas criarão (ao menos nessa primeira fase de Deleuze) um novo campo transcendente imanente e real (ou, se quisermos, uma nova configuração de atuação da memória) na qual novos hábitos serão redistribuídos. A questão de Deleuze, portanto, nessa primeira fase nos parece ser “como lidar com a memória a ponto de ela nos fazer mudar”, e não “como usar uma memória nômade (picotada) a fim de evitarmos a criação de um Estado”. Trata-se, portanto, de uma questão mais ampla e, em nossa opinião, mais interessante em termos de criação e análise de obras de arte.

O conceito de profanação em Agamben, como pudemos constatar, ressoa o conceito de repetição de Deleuze, mas não se trata da mesma coisa, já que, como vimos, a repetição é a chamada “prova da diferença”, ou seja, ela é uma síntese do tempo na qual uma diferença se inscreve. A profanação, portanto, seria um momento desse processo: ela não é uma síntese, mas a permanência da própria desterritorialização. Ela é, propriamente, um (des)território profano. Justamente, no momento em que uma assinatura se mistura à expressão em uma zona indiscernível, podemos ver a possibilidade de um outro campo transcendente — é quando as coisas se misturam, apagando a marca filiativa, que uma nova constelação de tempo desenha um outro mundo, um outro campo transcendental imanente e real. Em Agamben, bem como em Deleuze, a questão do contemporâneo, portanto, é marcada pela prova da diferença, ou seja, pelo uso de um campo virtual ainda submerso na escuridão do tempo.

Vimos também como o pensamento em série da *Lógica do Sentido* pode nos ajudar a compreender os diversos posicionamentos que uma assinatura pode ter em uma obra, usando, para isso, as ferramentas da forma de expressão e da forma de conteúdo também contidas em *Mil Platôs*. As três sínteses colocadas por Deleuze na primeira obra, assim, são parelhas aos três tipos de desterritorializações que procuramos explicar no decorrer do primeiro capítulo. Na

DHE há uma combinação entre as séries que caminham compostas em uma nova. Na DHC umas das séries é subsumida e, finalmente, na DP as duas séries formam uma disjunção inclusiva menor, em que elas não param de se ramificar em outras séries (como vimos, mais especificamente, no caso da *Sagração da Primavera* de Castellucci).

Por outro lado, na segunda parte deste trabalho, insistimos que a figura do *logos* é indispensável para que haja a desterritorialização profana, mostrando de que maneira, inclusive, certos autores não escapariam desse sistema, levando em consideração o fato de que a estrutura-base desse *logos* é a mínima ressonância entre dois elementos, ou duas figuras dispostas no tempo não necessariamente linear. Mostramos ainda de que maneira o *logos* está no princípio de seu processo de desidentificação, uma vez que, ao menos no sistema deleuziano, esse novo uso do *logos* carregaria consigo um novo campo virtual de possibilidades, ou seja, o princípio de um outro *logos*. Para isso, ampliamos o conceito de *logos*, mostrando, através do conceito de *sentido* em Deleuze, de que maneira ele existe também na camada expressiva — o *logos*, enfim, não seria exclusividade da parte significativa do material, e nem da forma de conteúdo. É partindo dessa perspectiva que desenvolvemos o conceito de *logos* furado, ao tomar como exemplo paradigmático o filme *Holy Hell* de Will Allen, e de *logos* presente, partindo da vida monástica descrita por Agamben em *Altíssima Pobreza* e da obra *A Artista Está Presente* de Marina Abramović. Aqui, nesta conclusão, seguindo o mesmo raciocínio colocado acerca das três desterritorializações e das séries, podemos dizer que o conceito de *logos* furado e presente é parelho ao conceito de significante flutuante da *Lógica do Sentido* — a grande diferença é que os dois *logos* citados dizem respeito a uma presença e não somente a textos literários ou à fala.

Procuramos mostrar de que maneira eles transitam, como uma espécie de coringa, a fim de ganhar novas formas de conteúdo em uma mesma configuração presencial (como o conceito de mundo da *Lógica do Sentido*). No entanto, o *logos* furado é flutuante na medida em que está ligado à um ideal (ou ao Bem maior) que se transforma de acordo com a vontade daquele que detém seu poder, delimitando assim seu espectro de preenchimento de verdade — diferentemente do *logos* presente dos franciscanos, que não se preenchem com variados conteúdos, mas configuram verdadeiros Exemplos de Cristo em diferentes potências. Por outro lado, o *logos* presente de Abramović estaria ligado não a um ideal, mas a uma singularidade — ou seja, no espaço em que o *logos* estaria em formação, em processo, no *Aion* portador das quase-causas ideais.

Ainda seguindo esse raciocínio, teríamos o *logos* explícito e o *logos* implícito. O explícito diz respeito ao ponto de entropia em que a lei torna-se uma peça ou, nas palavras de

Deleuze, é suplantada na criação de um novo horizonte de uso. O implícito seria o da representação, aquele que é utilizado nos processos de significação dentro de uma rede conceitual de signos — ele é o fim estático do *logos* furado, ou seja, agora ele não é preenchido com diferentes conteúdos de verdade, mas com apenas um corpo delimitado de verdade¹⁵.

Por fim, vimos de que maneira empregamos os conceitos utilizados na confecção de uma peça para teatro, a *Para todas as idades*, que o leitor agora poderá conferir. Aqui, o *logos* furado é utilizado em diferentes dimensões: nas relações textuais, na fissura dos diversos desdobramentos causais do mito de Édipo, na relação entre intérprete e público, e, finalmente, na criação de uma desterritorialização profana, em que os elementos e, principalmente, o *logos* edipiano, revela-nos um outro campo virtual preñado de possibilidades e só demonstrável na medida em que a dramaturgia conduz o leitor (e futuro espectador) a essa dimensão em que o que era determinado torna-se movediço, na areia funda da zona indiscernível entre uma forma de expressão posta — uma mulher e um homem encarnando uma multidão de possibilidades relacionais entre pais e filhos — e uma assinatura conhecida — Édipo em termos estruturais, ou seja, o que ele, enfim, nos representa.

¹⁵ Um objeto de estudo que poderia ser lido nessa perspectiva é o canto gregoriano. Sabemos que, na tradição católica, o canto gregoriano era uma espécie de Exemplo do som divino. Poderíamos mesmo dizer, nos termos desta dissertação, que era uma espécie de *logos* presente ligado a Deus. A partir do surgimento do trítone e do desenvolvimento da harmonia, aos poucos esse *logos* presente se descola de Deus para se ligar a um ideal de beleza. Mas, certamente, isso é assunto para um outro trabalho, ainda mais extenso do que este.

5 PARTE PRÁTICA

5.1 PARA TODAS AS IDADES.

(no palco vazio um homem e uma mulher)

Homem – Poderia começar com uma igreja. Uma missa. A nossa missa que nunca existiu. Para lembrar do dia em que não começamos. *(pausa) (aponta para o palco)* Nossa casa tinha exatamente essa dimensão. *(pausa)* Nossa casa, o reino que nunca tivemos, aquele em que nunca acordamos, em que nunca dormimos. *(aponta para alguém da plateia indo em direção a essa pessoa)* A nossa casa eram os seus olhos.

Mulher – Você lembrou dos meus olhos no instante em que voltou para o quarto que não era seu. Na tarde que não era nossa. Na noite que não era escura, nem fria.

Homem – *(para a pessoa escolhida da plateia, demonstrando intimidade)* Lembrei do filho que nunca tivemos.

Mulher – *(para o Homem)* Do filho que não engatinhou na infância. Das roupas sujas que ele não vestia.

Homem – *(ainda para ela)* Das roupas de inverno/

Mulher – Das roupas de outono/

Homem – *(idem)* Das roupas de praia que não chegaram a manter contato com o sol da vida que nunca tivemos.

Mulher – *(para alguém da plateia também demonstrado intimidade)* Nunca brigamos a ponto de nos separarmos e de rearmos no dia seguinte. Nosso beijo de reconciliação não foi naquela cama. Você me amava como nunca me amou.

Homem – *(idem)* E o seu amor não tinha expressão alguma.

(pausa. Passam um tempo olhando para os olhos das pessoas escolhidas da plateia, depois voltam a dialogar)

Mulher – Ah, lembra da faxineira que marcaria para sempre a nossa rotina que nunca existiu? Ela nos agradava fazendo uma sobremesa sem gosto. Como você não adorava almoçar em casa!

Homem – E o animal que nos esperava todos os dias na porta da frente? Sua língua rosada, seus dentes branquinhos. Como corria alegre aquele cachorro... Você lembra o nome?

Mulher – Ele morreu. De uma doença desconhecida.

(pausa)

Homem – *(para alguém da plateia, novamente demonstrando intimidade)* Nossa caçula, aquela que não voltaria da escola, que não namoraria escondida, que não daria conselhos ao futuro marido. Ela também era a sua cara.

Mulher – Tivemos que levá-la correndo ao médico para dar pontos na testa dela. Lembra? Ela caiu de uma bicicleta sem rodas.

Homem – *(ainda para a pessoa da plateia)* Choro ao lembrar da sua falta de lágrimas.

Mulher – E o filho que não tivemos, que quase botou fogo no tapete? Você não estava no bar naquele dia. Você não estava com os seus amigos que não têm problemas com bebidas alcoólicas, que não gostam de futebol e que não admiram modelos nuas em capas de revistas masculinas.

Homem – *(idem)* Sim, eu lembro do pai que eu não era. *(breve pausa)* Você foi uma ótima mãe para os filhos que nunca acordaram pela manhã.

(pausa)

Mulher – E a vizinha?

Homem – *(aponta para outra pessoa da plateia)* O quê, aquela vizinha?

Mulher – Sim, a vizinha que transava com você às segundas. Ela que nunca morou na casa ao lado, a sua amante. *(pausa)* Não ligava pra isso. Continuava levando a nossa vida, que não era feliz, que não era em família, que não era amorosa, que não era daqui.

Homem – A pele daquela mulher tinha a textura do fim. A sua não existência me excitava e me levava para outros lugares que nunca existiram.

(pausa)

Mulher – A nossa vida que nunca foi nossa era dura.

Homem – Mas valia a pena não lutar.

(pausa)

Mulher – E as festas que não nos animavam, que não nos tiravam da rotina, que não alimentavam o nosso casamento? *(para alguém da plateia, demonstrando intimidade)* Você lembra daquela vez em que você não fez um discurso na frente da piscina que não era nossa, naquele dia, no aniversário de ninguém? *(pausa)* Você e as suas piadas que não eram engraçadas...

Homem – Você nunca me apoiou.

Mulher – *(ainda para a pessoa)* Nossos filhos não cresceram/

Homem – E você não teve aquela depressão. Aquela depressão que não te enlouqueceu, que não te deixou em colapso, que não te matou de medo.

Mulher – *(idem)* Você não me ajudava e eu não te agradecia pelas noites ao meu lado, rezando uma oração que não funcionava, pedindo a um deus que não existia que salvasse a minha vida sem rosto.

Homem – E eu gostava. Gostava de não ficar ali demonstrando afeto. *(pausa)* Nossa família não se reunia na ceia do natal. Nosso natal não representava nada: nem produto em liquidação, nem imagens lúdicas de bondade.

Mulher – Eu tinha nojo de não aparecer nos momentos certos. Pois eles existiam nas horas que não faziam sentido lembrar.

Homem – E eu tinha medo do acaso. *(pausa)* Tinha medo de me reconhecer.

(Pausa. Cai a noite de maneira aberrante. Mulher se ajoelha. E tira a parte de cima da roupa. Urra. Demonstra um orgasmo quase religioso. Ela é agora uma Esfinge)

Mulher – *(vai em direção a uma pessoa da plateia, fala demonstrando intimidade)* *(com a voz da Esfinge)* Feche os olhos. Sem medo: feche os seus olhos. *(pausa)* Antes de ter tudo o que você sempre sonhou, antes de ter aquilo que foi construído para ser o seu grande sonho, o maior dos sonhos, o mais feliz dos sonhos, você deve se cadastrar. *(pausa)* Você deve escrever o seu nome completo em todas as fichas cadastrais da sua cabeça. *(pausa)* Você está diante da mais perfeita escultura que um homem poderia construir. Não era isso? Não era exatamente isso que desenhava o cheiro das flores na sua mente? Pois antes de ter essa imagem, antes de possuir esse mundo que nunca será seu, você deve se cadastrar. *(pausa)* Vamos: preciso do seu endereço, da sua idade, do seu sexo, da cor dos seus olhos, da sua altura, seus hábitos de navegação e do seu *e-mail*.

Homem – Estou sozinho. Você me deixou sozinho.

Mulher – *(ainda para a pessoa)* Você pode começar com uma pergunta secreta. Uma pergunta secreta que servirá para o dia em que você perder a sua senha/

Homem – Não posso abandonar o meu passado.

Mulher – *(para a pessoa)* Seu passado será inteiramente meu. Mas o seu futuro... Você não quer? A completa perfeição? Se preferir, preencha apenas os itens obrigatórios, como o sexo, a cor, a religião, a idade, a data de aniversário, o estado civil, a renda mensal, o CPF, o RG, o

CNPJ, o PIS/PASEP, o telefone residencial, o telefone comercial, o fax, o endereço completo, o número do cartão de crédito/

Homem – EU QUERO O MEU PASSADO QUE NUNCA EXISTIU!

Mulher – *(para a pessoa)* Você pode engravidar a sua futura esposa. E ter os filhos que não foram seus. Você pode ter todas essas coisas agora. Basta dizer “sim”. E pagar.

(pausa)

Homem – *(para a mesma pessoa da plateia referida nas falas anteriores)* Eu não queria escolher. *(pausa)* Gostaria de ter o direito de não escolher.

Mulher – *(Esfinge)* Você deve escolher.

Homem – *(ainda para essa pessoa)* Devemos começar do nada. O nada que nós criamos.

Mulher – *(Esfinge)* Se criamos, então não pode ser nada.

(pausa)

Homem – *(idem)* Prefiro esperar. E envelhecer.

(pausa longa)

Mulher – *(abraça por trás o homem. Volta a voz natural da Mulher. Sussurra em seu ouvido)* Estarei aqui para te lembrar daquilo que você não poderá ser. Da mulher que você não poderá ter. Da dúvida que irá consumir a sua vida. Eternamente.

(pausa. Homem começa a se emocionar e a tremer de medo)

Mulher in off – *(in off como se fosse a gravação de uma secretária eletrônica)*

(aos poucos, durante a gravação, o Homem se desvencilha da mulher)

Édipo?

Édipo, você está aí?

Responde, filhote...

Estou ouvindo vozes.

O que está acontecendo?

Sua namorada está com você?

Mulher – Sim, estou aqui.

Mulher *in off* – Fala para o Édipo não esquecer de me visitar.

Mulher – O Édipo não se encontra.

Mulher *in off* – Fala pra ele que eu deixei uma caixa daquele cereal de frutas que ele gosta. Aquele todo colorido que ele gosta.

Mulher – Ele não está.

Mulher *in off* – Fala pra ele que além de misturar com leite, ele pode colocar outras coisas, como banana, abacate, melão...

Mulher – Não sei onde ele foi.

Mulher *in off* – Tá superbarato no mercado. Tá em promoção. Diz para o Édipo comprar um estoque, que esse cereal colorido tá em promoção no mercado aí do lado da casa dele.

Mulher – Édipo se foi.

Mulher *in off* – Diz pra ele que eu deixo, se ele quiser, que eu deixo sim ele comer uma caixa inteira daquela porcaria daquele cereal colorido artificialmente.

(Bate no rosto do Homem dormindo no fundo do palco)

Mulher – Acorda Édipo. Hora de transar com a sua mãe.

Homem – De novo?

Mulher – De novo o quê? Você não fez nada o dia inteiro. Nem uma punheta pra ela. Vamos! Ela está esperando. Você sabe como sua mãe fica quando você não transa devidamente com ela.

Homem – Deixa minha mãe paz. Quero descansar um pouco.

Mulher – Édipo!

Homem – Que saco! Por que tenho que ficar transando com a minha mãe sempre que ela quer? Eu, hein. *(pausa)* Vem cá. Me conta do seu dia.

Mulher – Meu dia?

Homem – Sim, fala o que você fez hoje.

Mulher – Você sabe o que eu fiz hoje.

Homem – Fora transar – fora transar!?

Mulher – Ok. O que eu fiz hoje fora transar... toquei um siririca no banheiro.

Homem – Fora usar o que você tem no meio das pernas.

Mulher – Enfiei um vibrador no ânus e dormi suave. Suave com os anjos. Pensando em você, meu amor.

Homem – Tudo bem. Senta aqui do meu lado. Você acordou e/

Mulher – E o quê?

Homem – Você fez o quê? Escovou os dentes?

Mulher – Não lembro... Acho que sim.

Homem – Ok. Você não escovou os dentes. Você preparou um café da manhã.

Mulher – Me parece bom.

Homem – Você preparou um café da manhã com frutas e cereais industrializados — aqueles coloridos artificialmente. Você então comeu esses cereais.

Mulher – Sim, estava uma delícia.

Homem – E você assistiu um pouco de TV. Seus filhos... você pode ter filhos neste momento?

Mulher – Me parece razoável.

Homem – Seus filhos comeram toda a caixa de cereais industrializados e coloridos artificialmente. Como esta aqui (*tira uma caixa debaixo da cama*).

Mulher – Me parece bom. Eles derrubaram na mesa?

Homem – Sim. (*derruba um pouco do cereal no chão*). E você falou: “vocês me deixam louca!”

Mulher – E o mais novo/

Homem – O mais novo tirou a camisa. Suja de leite. (*tira a camisa*)

Mulher – O esperma dele é leitoso. Doce.

(*breve pausa*)

Homem – Você quer que eu goze?

Mulher – Quero, na minha cara.

Homem – Não. Melhor não. Você quer que eu te obedeça e coma esse cereal. É isso. Neste momento, é exatamente isso que você quer. (*começa a comer os cereais do chão*)

(*pausa*)

Mulher – Quero que você pare de imaginar o meu dia e pense na sua mãe. Ela está tão sozinha naquele espaço restrito da abstinência...

Homem – Fico pensando se não teria uma outra pessoa para lhe satisfazer... Não consigo mais, não tenho mais energia pra tanto.

Mulher – Coitadinho (*tira Édipo do chão, o coloca em seu colo*). Vem cá, olha pra mim — não vou deixar que nada de mal lhe aconteça. (*dá um abraço em Édipo*)

Homem – Quero que você mande embora a minha mãe. Ela está insuportável. Isso não é normal — pensar em transar 24 horas por dia.

Mulher – Sim — é completamente anormal. Sua mãe é uma anormal. Uma esquisita, nojenta. (*passa as mãos em seus cabelos*).

Homem – Não precisa exagerar.

(*pausa*)

Mulher – Vou dizer para a sua mãe que você está indisposto e que não pode ajudar a dar o banho nela.

Homem – Preciso contratar uma enfermeira para fazer essas coisas por mim.

Mulher – Édipo, você precisa aguentar firme. Não é fácil cuidar de um ser humano inválido.

Homem – Eu sei. Desde que a minha mãe...droga. (*se emociona*)

(*pausa*)

Mulher – Você deveria ter contratado essa enfermeira faz tempo. Seu pai tem razão: as enfermeiras transam melhor do que as mães.

Homem – As enfermeiras pelo menos estão ali para cuidar da gente.

Mulher – As mães também.

Homem – Ela parou de me cuidar.

Mulher – A enfermeira?

Homem – Minha mãe.

Mulher – É o que o seu pai diz.

Homem – Vou matar o velho.

Mulher – Por quê?

Homem – Porque eu amo a enfermeira.

Mulher – Algum fetiche por enfermeiras? E essa novidade?

Homem – Sempre ameí as enfermeiras e todo o ambiente de hospital. Você sabe disso. Cadê a sua roupa de enfermeira?

Mulher – Eu não tenho uma roupa de enfermeira.

Homem – Vou comprar uma pra você.

Mulher – Me come antes?

Homem – Uma enfermeira não falaria dessa forma.

Mulher – A sua enfermeira fala.

Homem – A minha enfermeira está lá no hospital cuidando de mim.

Mulher – E a sua mãe?

Homem – Que se dane.

Mulher – Primeiro a sua mãe e depois as outras.

Homem – Vou comprar um hospital inteiro para cuidar dela.

Mulher – E que tal um puteiro para que outros caras comam a sua mãe?

Homem – Você quer apanhar?

Mulher – Só se for de enfermeira.

Homem – Vou colocar a roupa do pai.

Mulher – Não, seu pai novamente/.

Homem – Cala essa boca. Cadê o Édipo? Quero falar com ele agora mesmo.

Mulher – Você não vai bater nele de novo.

Homem – Quero conversar. Faz tempo que eu não converso com o meu filho. Cadê?

Mulher – Saiu. Não sei se volta hoje.

Homem – Como assim?

Mulher – Você sabe como ele é. Sai com esses amigos baderneiros e só volta na outra semana.

Homem – Bom, só se for o seu filho. O meu, volta no mesmo dia.

Mulher – Tudo bem, então. Não diga que não avisei. *(começa a se emocionar)*

Homem – Calma... Estava no bar e ouvi a sua voz e voltei imediatamente para casa.

Mulher – E a sua mãe? Tudo bem com ela?

Homem – Meu pai. Ele não tá legal. Está para morrer.

Mulher – Chegou a hora de deitar.

Homem – Não quero pensar nessa possibilidade. Embora meu pai goste de uma enfermeira.

Mulher – Édipo, você daria um banho em mim?

(breve pausa)

Homem – Que pergunta...

Mulher – Estou tão indisposta. Acho que estou com alguma virose. Estou quente. *(pega a mão do homem e coloca em seu seio)*. Consegue sentir? Essa onda de calor?

Homem – Nunca dei banho em mulheres.

Mulher – Você deve começar pela nuca, passar para o peito. Esfregar bem lentamente. Bastante espuma, filho.

Homem – Papai pode fazer esse serviço. Ele adoraria dar um banho numa enfermeira.

Mulher – A sua enfermeira morreu semana passada, você não lembra?

Homem – Não quero saber. Minha mãe que fique com todas as enfermeiras do meu pai.

Mulher – Seus pais têm a mesma cara. A cara de todos os pais.

Homem – O hospital é tão pertinho... Por que você não toma um banho lá? Eles são tão gentis...

Mulher – Prefiro tomar um banho com você.

Homem – Só se não falarmos mais da minha mãe.

Mulher – Ah, meu filho! Claro! Não falaremos mais da sua mãe.

Homem – Gostaria que elas parassem de transar. É uma coisa suja.

Mulher – Mas as mães não transam. Somente as enfermeiras.

Homem – A minha não gosta de cuidados.

Mulher – Ela não quer incomodar.

Homem – Tenho medo.

Mulher – Apaga a luz. Vou te mostrar uma coisa.

(pausa longa)

(os dois olham para uma projeção vazia ao fundo)

Homem – Sou eu aquela criança ajoelhada no pátio da escola?

Mulher – *(rindo)* Depois de matar cada um dos seus colegas.

(pausa)

Homem – Duvido.

Mulher – Eu aposto que sim. Aposto que é você cortando os tendões do seu pai. Aposto que é você rindo da cara do seu pai se arrastando pelo chão. Aposto que é você rasgando os testículos do seu pai e o obrigando a engoli-los. Aposto que é o seu pai pedindo “por favor” como um disco riscado dentro da sua cabeça. Aposto que é o seu pai esquecendo você para sempre na porta da escola. Aposto que é o seu pai congelando esse momento. Aposto que é o seu pai batendo na sua professora do fundamental. Aposto que é o seu pai comendo essa professora na mesa da diretoria. Aposto que é o seu pai olhando pra trás e te dizendo “quer um pedaço, filhão?”. Aposto que é a boca do seu pai cheia de sangue arrotando o gemido de prazer da sua professora que te diz “seu pai é muito melhor do que você, garoto”. Aposto que é o seu pai cuspidando os dentes da sua professora na cara da sua mãe. Aposto que é você amarrando o seu pai numa cadeira e obrigando o seu pai a ver você transando com a sua irmã. Aposto que é a sua mãe sentido ciúmes. Aposto que é a sua mãe matando a filhinha do papai. Aposto que é a sua mãe se matando porque transou contigo.

(pausa)

Homem – É apenas um filme.

(pausa)

Mulher – Ok

(pausa)

Mulher – Você não sente atração por aquelas pessoas?

Homem – Nada. Zero.

(pausa)

Mulher – E aquela menininha, hein. Aquela loirinha bonitinha. Deve ter, o quê?

Homem – Uns treze anos?

Mulher – Isso, mais ou menos isso. Olha que graça ela lambendo as bolas daquele senhor.

Homem – Meu avô. Ele pediu pra ela/

Mulher – Ah, que fofo! Gente: ele pediu para ela lamber as bolas dele enquanto ele tocava uma punheta olhando pra quem?

Homem – Minha prima/

Mulher – Primeiro grau?

Homem – Sim.

Mulher – Que lindinha. A sua priminha... Alguma coisa ela tá fazendo com aquela mão...

Homem – Tá remexendo na privada. Ela tá brincando com as fezes que acabou de fazer/

Mulher – Ai, que linda! Tá passando no rosto agora. Na boca. E nos olhos da amiguinha.

Homem – É. As meninas tinham essa brincadeira. De passar as fezes na cara.

Mulher – Olha o avô fugindo das duas. Que graça, Édipo.

Homem – Do que você me chamou?

Mulher – De _____. Não é esse seu nome? _____? *(abre e fecha a boca sem emitir som)*

(pausa)

Homem – E aquele casal de cãezinhos?

Mulher – Filhotinhos ainda! Que nenéns!

Homem – Saca só o que o meu pai vai fazer com eles!

(pausa)

Mulher – Gente, churrasco em família! Dá pra sentir o cheiro!

Homem – Olha! Olha isso — o meu pai vai fazer as orações tirando a roupa da minha mãe na frente do meu avô e da minha avó!

Mulher – Que família linda!

Homem – Agora o momento em que meu avô e minha avó começam a engolir os netos!
Primeiro as genitálias.

Mulher – Tão pequenas. Que graça!

Homem – Aí depois os órgãos internos. Acho que é coisa da idade começar pelas genitálias...

Mulher – Nem aparentam a idade que têm.

Homem – Eles não têm idade, nunca tiveram idade. Eles engolem seus netos para garantir o excesso da falta de idade.

Mulher – Toda mulher sem idade deve ter uma fonte de idade na família.

Homem – Tão bonito uma pessoa sem idade roubando as idades daqueles que um dia não terão idade...

Mulher – Tão bonito morrer e mortificar quem está ao lado para garantir uma morte tranquila e sem idade...

(pausa. A projeção se apaga)

Homem – Minha mãe parou de me procurar.

(pausa)

Ela não me chama mais pelo nome. Minha mãe esqueceu o meu nome.

(pausa)

Mulher – Não era isso que você queria?

Homem – Queria descansar um pouco. Não que ela esquecesse o meu nome.

Mulher – E tem diferença?

Homem – Queria que ela falasse “_____, vem cá que a mamãe quer te contar uma coisa”.
Queria que a minha mãe me contasse coisas.

Mulher – Mas ela liga todos os dias. Vai ver que é para te contar certas coisas.

Homem – Não. Ela liga para penetrar o meu ouvido com a língua.

Mulher – Não seja tão duro com a sua mãe.

Homem – Prefiro ser duro com você.

Mulher – Você sabe que eu gosto.

Homem – Minha mãe odeia — ela morre se me pega sendo duro com outra mulher.

Mulher – Acho fofo isso nela.

Homem – O que?

Mulher – Ciuminho — a sua mãe é uma fofa.

Homem – Queria ver se você tivesse que/

Mulher – Se eu fosse homem eu faria. Tantos anos cuidando de você, Édipo!

Homem – Do que você me chamou?

Mulher – De _____. Por quê?

Homem – Pensei ter ouvido o nome do meu pai.

Mulher – Você não tem pai, esqueceu?

(pausa)

Mulher – Vou dar uma volta no mercado com a sua mãe. Quer que eu traga alguma coisa?

Homem – Aquele cereal de frutas que o Édipo gosta.

Mulher – Não existe mais esse cereal no mercado.

(pausa)

Homem – Então pode ser Sucrilhos.

Mulher – *(berrando)* VOCÊ JÁ NÃO É MAIS UMA CRIANÇA!!!

Homem – Não grita!

Mulher – TÁ NA HORA DE PARAR DE COMER ESSAS MERDAS!

Homem – Se não quiser comprar, não precisa. Passo fome, então.

(pausa)

Mulher – Lá no mercado EU decido o que é melhor.

(pausa)

Mulher – Quer parar de fazer essa cara? Eu compro cigarros, pode ser?

Homem – Não tenho idade para fumar.

(pausa)

Mulher – Mas pra usufruir deste corpo, você tem... É isso? Pois você vai começar a fumar hoje mesmo, moleque. Chega de ficar comendo cereal de frutinha. Vai fumar e vai beber e vai dormir bêbado ao lado de sua mãe!

Homem – Eu não quero! Para de me obrigar a fazer as suas coisas!

Mulher – Mas é o que todo filho faz!?

Homem – Não vou fumar e não vou beber.

(pausa)

Mulher – Tudo bem. Não vou mais ao mercado.

(pausa)

Mulher – Quer parar de fazer essa cara?

(pausa)

Mulher – Édipo, quer parar de encher com essa cara?

Homem – Do que você me chamou?

Mulher – Você sabe.

(pausa)

Homem – Pois vou esperar você morrer. Exatamente onde estou. Minha paciência é do tamanho do mundo.

(pausa)

Homem – Vai morrer ou não?

(pausa)

Mulher – Você deveria contratar uma enfermeira.

Homem – Não quero uma estranha tocando nela.

Mulher – Não é uma estranha, sou eu.

Homem – Não quero você tocando nela.

Mulher – Sua mãe precisa descansar. Agora é hora de enterrá-la.

Homem – Por quê? Não vejo sentido em enterrar os mortos.

Mulher – Não vejo sentido em você ter uma enfermeira.

Homem – Mas eu preciso. Só consigo me relacionar com enfermeiras.

Mulher – Está cada vez mais difícil encontrar enfermeiras parecidas com a sua mãe.

Homem – Minha mãe não se parece com ninguém.

Mulher – A sua mãe é a sua cara, meu filho.

(Mulher sai de cena. Homem se encolhe em posição fetal)

(voz saindo de uma secretária eletrônica)

Mulher in off – Édipo, sua mãe está te ligando para saber se está tudo certo com você, com a sua casa e com a sua cidade. Você tem limpado os cômodos direitinho? Você não pode dormir nessa sujeira. Você deve levar o lixo pra fora. Entende? Há uma parte do prédio que é onde você deve deixar os sacos de lixo. Você sabe que devem existir sacos de lixo aí dentro, não sabe? Para a sujeira não se acumular, filho. Quer que eu te ensine sobre sacos de lixo? Quer que eu vá até aí e te mostre como jogar um saco de lixo fora? Como fazer para sumir com este lixo todo que infesta a sua casa neste exato instante? *(pausa)* Eu estou sentido cheiro de urina e não é de cachorro. É a sua urina. Você está fazendo xixi no vaso, filho? Mamãe já disse que é errado você fazer xixi na sala, na sacada, na cozinha. Você fez xixi nas panelas, é isso? Veja, essas panelas não são mais da mamãe — são suas panelas. E cada vez que você fizer xixi nessas panelas sua comida ficará com um gosto estranho e com um terrível cheiro de urina. Lembra de você reclamando do cheiro de urina, Édipo? Então, é isso — você deve parar de urinar nas panelas. *(pausa)* Meu querido, agora uma coisa séria — essas meninas que você leva para a sua casa: são limpas? Elas fizeram exame de sangue para saber de doenças venéreas? Hoje em dia as garotas são sujas, elas costumam transmitir doenças para os outros, não é do jeito gostoso que a mamãe fazia, elas fazem de um jeito repugnante. Não quero que

elas acostumem mal o meu Édipo. Escuta aqui — você vai parar de procurar essas criaturas asquerosas, não vai? E vai parar de gravar esses filmes nojentos com essas mulheres repugnantes, não vai? E vai parar de chama-las de mãe. Eu sou sua mãe, Édipo, não elas. *(pausa)* Elas não tomam banho. Sabe o cheiro de sovaco que você sente toda vez ao tomar o café da manhã? Ao mastigar o seu cereal de frutas que a mamãe lhe ensinou a consumir? Elas passam as partes delas na sua comida, bem quando está infestada de bactérias, com aquele cheiro de bacalhau — elas esfregam ali, onde você aprendeu a gostar, pra você deixar de gostar. Pra você deixar de gostar de mim. Elas não querem que eu te ligue, Édipo, porque elas sabem que a qualquer momento eu posso tirar você daí e aprisionar o meu filhote por um tempo indeterminado no meu quarto cheirando a leite — o seu leite. Você tem produzido bastante leite, meu filho? A mamãe já disse que é necessário você tomar, no mínimo, dois litros do leite da mamãe por dia. Quer que eu vá aí te amamentar? Posso fazer isso se você quiser. Agora, não vá colocar a boca na teta de uma dessas piranhas horrorosas — você vai se contaminar, meu querido. A mamãe sabe o que está dizendo. O quê? Você está chorando? Você está pensando em obter o leite de uma outra forma? *(pausa lenta)* Eu te mato se você pensar nisso, ouviu, Édipo? Eu corto o seu pau fora e te obrigo a mastigar a carne se você pensar em outro homem. Eu retallo os seus testículos com as unhas, corto os seus dedos, furo a palma da sua mão, e arrebento os teus pulsos, seu malcriado. Não quero saber desse tipo de pensamento aqui em casa — nenhum homem pode me substituir, entendeu? Édipo, se você ousar pensar em outro homem, eu enfio esse cabo de vassoura no olho do seu cu até que ele fique preso. Empalado. SE você pensar em chupar outro homem, eu arranco sua língua com os dentes — Édipo, se você ousar em falar uma coisa dessas pra mim EU CHAMO O SEU PAI!

Homem – NÃO!!!!!!!!!!!! NÃO!!!!!!!!!!!!

NÃO

Todos esses dias estive pensando em uma mulher
Mas era você só você ali cuidando para que eu não
Me machucasse.

Todos esses dias estive pensando em jorrar o leite
Que brota aqui dentro em sua barriga mas não
Não poderia nunca fazer com que outro homem
Fizesse essas coisas a que fui destinado a fazer.
Nenhum homem poderia substituir a mãe de Édipo
Nenhum homem poderia alimentar o desejo

A boca dos desejos de Édipo porque eu
 Desapareço em Édipo e perco os meus passos
 Nos passos de Édipo e na boca sangrenta da
 Sua mãe que é a mulher dos sonhos de Édipo
 A cortar fora os desejos a dar a distribuir
 Os desejos de Édipo. Eu peço “fique” e
 Não chame o meu pai não chame ninguém
 Eu mato a humanidade mas permito um minuto
 Sugando o seu leite e morrendo como quem volta
 Escondido para o útero da única mulher que amei.
(pausa. Mulher volta. Dá uns tapas na cara de Homem)

Mulher – Édipo? Você já transou com a sua mãe hoje?

Homem – Não. Hoje quero transar comigo. Somente comigo.

Mulher – Você não tem esse direito.

Homem – Todo ser humano tem esse direito.

Mulher – Não o meu Édipo.

(pausa)

Homem – Preciso lhe contar uma coisa.

Mulher – Não quero saber.

Homem – Sou eu em todos aqueles vídeos. *(pausa)* Eu sou um ator pornô.

(pausa)

Mulher – Você não é nada. Cala essa boca! Me respeita moleque!

Homem – É a minha profissão. Faço filmes pornôs. Filmes pornôs gays. Eu faço filmes com outros homens comendo o meu rabo. E faço filmes comendo outros homens, chupando o pau de outros homens e engolindo o leite de outros homens.

Mulher – CALA A BOCA! CALA ESSA MERDA DE BOCA! VOCÊ NÃO É MAIS MEU FILHO!

Homem – Posso saber o que está acontecendo aqui?

(pausa)

Mulher – Nada. Édipo já está de saída.

(pausa)

Homem – Onde foi que ele aprendeu essas besteiras? Foi você. Você não merece o meu filho.

Mulher – Foi aquele acidente na infância. Fez com que Édipo ficasse assim: todas as mães de Édipo não o mereceram.

Homem – Ao menos hoje você poderia me dar o prazer de comprar o cereal de frutas.

Mulher – Não me toque mais.

Homem – Exijo falar com o único homem que amei.

Mulher – Desde aquele acidente... Você só pensa no único homem que EU amei.

Homem – Ele está aqui na sua frente — o único homem que você amou.

Mulher – Sim. Posso ouvir os seus passos na soleira. É ele — o único homem que eu amei.

Homem – Ele veio me encontrar e dizer “calma, vai ficar tudo bem”.

Mulher – E disse — Édipo morreu em meus braços

Homem – Nos braços do único homem que amei.

Mulher – E aqueles caras todos daqueles filmes nojentos? O que você tem a me dizer sobre isso? Você também os ama?

Homem – É o meu trabalho.

Mulher – Como você pode fazer isso com a sua própria mãe, Édipo? Por isso ela está daquele jeito — inválida.

Homem – Para isso existem enfermeiras.

Mulher – Não gosto de enfermeiras — não ouse contratar uma enfermeira para cuidar de mim, meu filho — elas são sujas. Prefiro o seu pai.

Homem – Ele está morto.

Mulher – Sabe, desde aquele acidente/

Homem – Ah, agora a culpa é do meu pai.

Mulher – Seu pai foi o único homem que amei.

Homem – E Édipo?

Mulher – Desde aquele acidente.

Homem – O único.

(pausa)

Mulher – Então é você. Você é meu adversário. Estamos concorrendo para ver quem vai ficar com Édipo.

Homem – Édipo morreu.

Mulher – Não.

Homem – Édipo morreu engasgado com um pinto — com porra — ele estava dormindo e engasgou com a própria porra/

Mulher – Desde aquele acidente.

Homem – Édipo gosta de morrer todos os dias.

Mulher – Ele morreu pra mim — a partir do momento que ele me trocou por outro homem.

Homem – Mas ele não te trocou.

Mulher – Não me venha com essa história de que é apenas um trabalho.

Homem – É apenas um trabalho.

Mulher – Eu sou sua esposa. O que o seu filho vai pensar?

Homem – O meu filho não existe.

Mulher – Como você não existe?

Homem – Minha mãe é um fantasma.

Mulher – Sua mãe sou eu.

Homem – Você é meu pai.

Mulher – Seu pai é aquele cara.

Homem – Aquele cara é um ator.

Mulher – Então sou o elenco.

Homem – Meu filme não possui elenco.

Mulher – Então, a prostituta.

Homem – Não existem prostitutas. Apenas enfermeiras.

Mulher – Dizem que elas transam melhor.

Homem – Seu pai vive falando sobre isso.

Mulher – Meu pai morreu.

Homem – Seu pai era Édipo?

Mulher – Você é Édipo. O único homem que amei.

Homem – Todos somos os únicos homens que a senhora amou, mamãe.

Mulher – Não me chame de “mamãe” — me chame de “Édipo”.

Homem – Não misturo trabalho com realidade.

Mulher – Faz isso agora — pela sua mãe.

Homem – Então me deixa ver.

Mulher – O que?

Homem – A senhora trabalhando.

Mulher – Quem é do ramo é você.

Homem – Quero ver você trabalhando. Como enfermeira.

Mulher – Nunca.

Homem – Enfermeira do meu pai.

Mulher – Não posso. Tenho medo de perder o trabalho.

Homem – Todas as enfermeiras têm medo de perder o emprego.

Mulher – Eu sou todas as enfermeiras.

Homem – Meu pai lhe contratou.

Mulher – Não. Seu pai morreu semana passada.

Homem – Nenhum pai é capaz de matar o seu filho.

Mulher – Você morreu, pai.

Homem – Não diga uma coisa dessas. Não na frente da enfermeira.

(pausa longa. Homem vai em direção a mulher — faminto. Agora parece, literalmente, mamar no peito dela. Se desvencilha)

Homem – *(com a boca suja de leite, para alguém da plateia, com certa intimidade)* E as próximas gerações? O que farão com o nosso filho?

Mulher – *(com ar de satisfação)* Serão fãs. Vamos organizar o primeiro fã-clubes do nosso bebê.

Homem – *(ainda para a pessoa)* Um primeiro fã-clubes de mães.

Mulher – Isso. O clube da mãe número um. Mulheres entre 20 e 45 anos. Dispostas a dar o útero pelo menino.

Homem – *(idem)* Farão o leite daquela criaturinha com os nutrientes dos seus corpos.

Mulher – Como se o leite de seus seios fossem o próprio sangue vital a sua existência.

Homem – *(para toda a plateia)* Ele nascerá de cada uma.

Mulher – Vamos providenciar o parto. Um presente para toda a nação!

Homem – *(Para a Mulher)* Que tal um espaço criativo?

Mulher – Um espaço criativo...

Homem – Isso! Onde as mães costurariam o novo enxoval de seu filho predileto.

Mulher – O número 1!

Homem – Com um exclusivo lugar de amamentação, onde cada uma poderá amamentar por até uma hora o seu ídolo.

Mulher – E as roupas? Vamos enchê-las de roupas...

Homem – Com a sujeira do número 1.

Mulher – Para que elas possam esfregar e higienizar os tecidos do nosso menino todos os dias.

Homem – O ano inteiro!

Mulher – E o quarto? A gente podia dar de presente/

Homem – O quarto!? É claro. Elas poderiam ter o seu próprio quarto. O quarto da criança preferida do nosso país.

Mulher – Um quarto onde elas arrumariam os armários/

Homem – As gavetas, suas coleções/

Mulher – As manias de adolescente/

Homem – E ele estaria lá.

Mulher – Olhos grandes, lágrimas puras e sinceras para cada uma das nossas mulheres.

(pausa)

Homem – Seu nome vai ser Édipo.

Mulher – Não.

(pausa)

Homem – Como?

Mulher – Que nome horroroso. “Édipo”? Você só pode estar de brincadeira.

(pausa)

Homem – Você tem medo?

Mulher – Do quê?

Homem – De se lembrar de mim? Do meu rosto, por causa do nome?

Mulher – Por causa de um nome... bobagem.

Homem – Você sabe que essas coisas acontecem.

(pausa)

Mulher – Não gosto disso.

Homem – Do quê?

Mulher – Você olhando para outra mulher.

Homem – O que você deseja?

Mulher – Que você volte para a minha barriga.

Homem – Você sabe que apenas uma parte minha poderá penetrar a sua barriga.

Mulher – Tudo bem: a partir de hoje seu nome será Édipo.

Homem – Então você aceita?

Mulher – Sim! Aceito me casar com você!

Homem – Seremos muito felizes! Vamos encher as maternidades com os nossos filhos!

Mulher – E todos eles serão o número um! Todos eles serão Édipo!

Homem – Édipo vai governar nossos gestos!

Mulher – Nossa conduta.

Homem – Até quando ele estiver dormindo.

Mulher – Meu amor, meu amor — tantos sonhos!

Homem – Gostaria de voltar agora para o útero que me pariu.

Mulher – Teremos que cortar os seus membros, amado — para caber tudinho.

Homem – Ou posso arrancar os meus olhos para enfiá-los aí! Para que eu veja apenas o que realmente importa.

Mulher – Você sabe: a sua casa é o útero de todas! Elas nasceram para ser a cama do número um!

Homem – O nosso Édipo!

Mulher – O MEU Édipo!

(pausa)

Mulher – O MEU Édipo — você não toca nele.

Homem – Mas é meu filho?!

(Mulher leva o homem até a plateia)

Mulher – Tá vendo aquela passeata de mães ali fora? Tá vendo aquela grande manifestação de mães? É tudo culpa sua!

Homem – Mas o que eu fiz?

Mulher – Elas acham que Édipo é filho delas!

Homem – Mas estava no contrato... Elas seriam apenas as enfermeiras!

Mulher – Pois bem! Você as contratou como mães! Como MÃES! Agora elas querem cortar a sua cabeça, _____! Viu o que você fez?! *(pausa)* Onde está Édipo? Precisamos fugir!

Homem – Estou aqui!

Mulher – Você precisa se esconder. Elas estão chegando! Meu deus, meu deus! Elas estão chegando! É uma alcateia de enfermeiras!

Homem – Elas querem transar, mamãe! Todas elas! Como nos filmes que faço!

Mulher – Cala essa boca! Você não faz filme nenhum.

Homem – Mas é meu trabalho.

Mulher – Seu trabalho é ficar do meu lado nesta situação difícil. Você não entende? Você irá esquecer da sua mãe! Elas farão isso! AHHH, meu deus, são elas!

Homem – Tive uma ideia! Vou fechar os olhos. Assim poderei transar com todas pensando em você.

Mulher – Isso. Faça isso por mim.

Homem – *(fecha os olhos)*

Mulher – Agora deita, que a mamãe vai te fazer um carinho.

Homem – Eu esqueci o seu rosto.

(pausa)

Mulher – O quê?

Homem – Só vejo o meu próprio rosto. *(berrando)* SÓ O MEU PRÓPRIO ROSTO!

Mulher – Cala essa boca! Você ainda pode ouvir minha voz. Meu filho, você ainda pode ouvir minha reconfortante voz!

Homem – Não reconheço mais a sua voz.

Mulher – Você pode sentir minha buceta. Olha como ela tá molhadinha! É pra você que ela ficou assim.

Homem – Enfermeira? É você?

Mulher – É A SUA MÃE!!!!

Homem – Enfermeira, fala pra minha mãe que eu não quero mais. Que eu não a amo. Que eu não sou o número um. Fala pra ela que eu e papai vivemos rodeados de enfermeiras e que elas nos acordam nos masturbando e cantando canções folclóricas. Ela não precisa mais nos visitar. Estamos cagando para gratidão. Fala pra ela que nem ao menos o seu nome é lembrado por aqui. Que vivemos felizes. E que somos uma família feliz. E que o mundo da pornografia é um mundo feliz. Somos uma grande família feliz transando uns com os outros.

Mulher – Édipo?

Homem – Joguem essa mulher no lixo.

Mulher – Mas é a sua mãe!?

Homem – Não a reconheço. Ela é insuportavelmente grudenta.

Mulher – Ela insiste em te ver.

Homem – Manda ela para o inferno!

(pausa. Mulher começa a arrancar os cabelos)

Mulher – *(para alguém da plateia)* Édipo, sua mãe, ela está ali fora, no meio da manifestação. No meio daquelas enfermeiras raivosas. Elas estão tirando a roupa dela. E estão batendo nela, dando socos e pontapés. Pelo amor de deus, estão apedrejando a coitada, gritando “puta”, “vagabunda”, sua mãe está sendo sodomizada por homens, por diversos homens se passando pelo seu pai. Édipo, ela não está aguentando, está chorando no meio da praça, clamando pelo seu nome. Está agonizando e lhe rogando uma praga dizendo que melhor seria se ela não tivesse engravidado de você. Sua mãe te ama — não é só pelo sexo. Ela está lá, agora dormindo com os animais, fazendo as refeições com os porcos. Você vai deixar isso acontecer? *(pausa)* Ela pediu para fazer uma ligação, e adivinha — ela quer falar contigo! Édipo, você não recebeu as cartas? Édipo, você não recebeu os presentes? Édipo, você não percebeu que era ela esse tempo todo disfarçada? Aqueles vídeos que você assistiu, aqueles vídeos todos que você gravou, naquele seu trabalho, aqueles homens fodendo você por trás, era a sua mãe! Você não percebe que ela fez tudo isso por você por que a sua mãe te ama? Por que ela MERECE ao menos uma noite com o número um? O MEU número um?
(chora desesperada. Homem a abraça por trás)

(pausa)

Homem – Édipo partiu. Para sempre

(pausa longa. Mulher chora desesperadamente. Aos poucos se recompõe. Volta a falar com o Homem, agora derrotada)

Mulher – Vamos ter um bebê. *(pausa)* Uma criatura indefesa. E azul. Uma porção de carne entupida de nervos. Que se prenda ao colo. À cama. Vamos ter um bebê. Pequenos membros. Respiração pequena. E lenta. Para que possamos acompanhar. Seu pulmão indefeso. E nosso. Seu coração indefeso. E nosso.

(pausa)

Homem – Onde guardaremos um bebê?

Mulher – Ele vai respirar a minha respiração. E se alimentar da minha alimentação. Vamos vender seus olhos. E vedar as janelas.

Homem – Onde fabricar seus pensamentos?

Mulher – Inventaremos uma vitrine. Com imagens escolhidas por nós. Para onde esse bebê olhará? Por onde ele andarás? É assunto nosso. Domínio nosso. Construiremos as suas terras. Onde ele se lambuza e se refaz

Homem – Cuidaremos dele como quem cuida de animais domésticos. De plantas. Da casa escolhida para ser nosso lar. Alimento na boca. E uma sonda. Por onde o soro do sono irá untar suas artérias. Noite após noite. Onde você pensa. Onde o seu pensamento. Onde o seu silêncio. Onde a sua descoberta. Onde você pode ver meu rosto. Ou o rosto deles? Ouve as batidas do coração? Elas se misturam. Nossas veias se entrelaçam. Entupidas de cuidados. Seu cabelo molhado de placenta. Não sente o cheiro de conforto? Como se o casulo do início não lhe abandonasse. Nunca. Você nasceu para ser cuidado e para morar neste casulo. Olha estes olhos gelados. Cabem na palma da mão. Da sua minúscula mão. Para sempre esta mãozinha minúscula. Onde sua escolha. Onde sua dor. Onde meu rosto se esconde em você?

Mulher – Construiremos seus colegas. Sua escola. A cor dos seus sonhos. As flores, o gosto das flores. E os sabores das frutas. Dos líquidos, dos cheiros. O mundo que lhe abraça. Que lhe mostra o esconderijo do ventre. Derramarei o leite na sua boca. Num fluxo contínuo e solitário. Pois minha vida será sua. Como as almas são de deus. Como o espírito, sugado pela natureza. Não espere alguma coisa. Não reserve sentimentos. Somos seus e você é nosso. Em nossos sonhos e visões. Arderemos juntos. Até o final que inventamos. Onde a sua fé. Onde o

seu ódio. Onde a sua culpa. Se não na palma da nossa mão? Queimando a brasa dos seus olhos pequenos e esvaziados? Sugamos a água da piscina desses olhos. Para lhe devolver segurança. E vida eterna. Porque a sua vida deverá ser eterna. Na intensidade que a nossa deverá ser... mortal. Toma o ventre que lhe pariu com as mãos. As suas pequeninas mãos. E enrola o seu corpo com o sangue que lhe faz protegido.

Homem – Longe você nos percebe. E num fio automático de angústia abre os braços. Choraminga. Pede um retorno. E nos chama. Do outro lado do mundo.

Mulher – Quantas pernas você precisa para não cair?

Homem - Braços. Ele precisa de braços.

Mulher – Sono e calor. É tudo o que ele precisa

Homem – Os olhos verdes. E a sua chaga. A sua chama. Onde meu rosto lhe acorda?

Mulher – Porque você estará em mim. Você sempre esteve. Você é uma mistura sangrenta de mim em mim. Aqui dentro. Sua memória sou eu. Seus pedaços são meus. Sua sombra dança na medida do meu pensamento.

(a projeção sem filme é ligada ao fundo)

Homem – Ele tem medo.

Mulher – Você pode escolher uma eternidade para sugar a minha teta. Posso me esvair em leite. Posso ser o seu leite.

Homem – Seu medo me assusta.

Mulher – Seu umbigo deve abrir a boca e roncar. Pra sempre. Aqui dentro. Do meu umbigo.

Homem – Seu medo é enorme. Grita. Sufoca meu estômago com as mãos

Mulher – Sua face sem expressão. Vamos apagar sua reação. Qualquer reação. Seu desespero será transformado em água. E nos matará a sede dia após dia.

Homem – Seu choro é insuportável.

Mulher – Meu filho. Meu filho, não o marido, não o irmão, não todo resto, mas MEU filho. MEU. Posso recordar o espanto. O quase, o de repente quase. Quantas vezes você aqui quente e úmido. Quantas vezes você nasceu aqui. Dentro de mim?

(escuridão)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. **Bartebly, ou da contigência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. **Altíssima Pobreza**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- _____. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- _____. **O reino e a glória**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. **Homo Sacer** – o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo: Edipro, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BECKETT, Samuel. **Dias Felizes**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRECHT, Bertold. Pequeno Órgano para o Teatro. In: **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRÉHIER, Émile. **A teoria dos incorporais no estoicismo antigo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. **Técnicas do observador, visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade**. São Paulo: Editora 34, 2012a.
- _____. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012b.
- _____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **Sobre o teatro: um manifesto de menos/O esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

_____. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. **Diferença e repetição.** Lisboa: Relógio D'água Editores, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**, volume 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997a.

_____. **Mil Platôs**, volume 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997b.

_____. **Mil Platôs**, volume 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995a.

_____. **Mil Platôs**, volume 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b.

_____. **Mil Platôs**, volume 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995c.

_____. **O Anti-Édipo.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992a.

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992b.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites:** teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer.** Porto Alegre: L&PM, 2016.

_____. **O Eu e o Id.** Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2011.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Ciência da lógica.** São Paulo: Barcarolla, 2011.

_____. **Fenomenologia do espírito.** Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome/ A construção.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002

KANE, Sarah. Phaedra's Love. In: _____. **Complete Plays.** London: Bloomsbury Methuen Drama, 2001.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura.** Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

JODOROWSKI, Alejandro; COSTA, Marianne. **O Caminho do Tarot.** São Paulo: Editora Campos (selo Chave), 2016.

LACAN, Jacques. **O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

LAPOUJADE, David. **Deleuze:** os movimentos aberrantes. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **A monadologia e outros textos.** São Paulo: Hedra, 2009.

MUTARELLI, Lourenço. **O Natimorto.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. **Íon**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. Do corpo e da tela: especificidade e hibridismo na zona fronteira do teatro com o cinema. **Sala Preta**, Brasil, v. 15, n. 2, p. 266-274, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/106508/107056>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

SAFATLE, Vladimir. **Circuito dos Afetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SÊNECA. **Fedra**. Prefácio: Edécio Mostaço. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj. **Órgãos sem corpos: Deleuze e consequências**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008.

_____. **Bem-vindo ao deserto do real!** São Paulo: Boitempo, 2003.