

INSTITUIÇÃO DE ENSINO SUPERIOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

**COMO ESTABELEECER UMA CULTURA CRIATIVA PARA UM TEA-
TRO DE AUTORENOVAÇÃO?**

Carlos Eduardo da Silva

Prof. Dr. Rodrigo Garcez
Orientador

Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira
Co-orientador

Florianópolis, 16 de Novembro de 2011

COMO ESTABELECECER UMA CULTURA CRIATIVA PARA UM TEATRO DE AUTORENOVAÇÃO?

Trabalho de conclusão da disciplina Seminários apresentado como parte das atividades desenvolvidas ao longo do aprendizado, no curso de Bacharelado Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Prof. orientador: Dr. Rodrigo Garcez

Prof. co-orientador: Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira

Florianópolis, 2011

AGRADECIMENTOS

*Agradeço ao Rodrigo pelo estímulo, ao
Carreira e à Janaina por acreditarem nesse
projeto, ao L.A. CHAMA pelo luta e à Thaís,
por tudo.*

Resumo

Desenvolvemos uma pesquisa na filosofia, dedicada inicialmente a abordar a gênese do pensamento com vistas a identificar elementos relacionados e que interferem nesta tarefa e, a partir daí, propor um método que, aplicando esses elementos, fomente a criatividade dentro do contexto de uma produção artístico-teatral.

Nesse sentido, investigamos Deleuze e os filósofos por ele mais intensamente agenciados, no tocante à sua busca pelo conceito da gênese do pensamento: Platão, Kant e Nietzsche. Em Platão, obtemos um conceito possível do que seja uma ideia, e de como esta nasce da representação de algo que já exista num mundo das ideias. Kant nos fornece o conceito do pensamento enquanto exercício natural e harmônico das faculdades do homem, originando juízos que mesclam nossas faculdades elementares, a intuição e o entendimento. Nietzsche contrapõe-se aos dois anteriores afirmando que o pensamento e a sua manifestação, a linguagem, movem-se por necessidade. Em Deleuze, damos enfoque ao diálogo que estabelece com os filósofos citados, com especial atenção às técnicas e elementos desencadeadores ou provocadores do movimento do pensamento, em especial, de soluções criativas no processo de construção da cena. Tais provocadores são chamados intercessores.

Por fim, não basta movimentar o pensamento, também é necessário dar-lhe meios de expressão buscando meios de desbloquear os canais expressivos dos atores, eis quando agenciamos Huizinga de quem obtemos conceitos relativos ao jogo. O foco final da investigação está na figura do ator tratado por uma metodologia que estimule a sua criatividade: na relação que ele estabelece com os provocadores confrontados e como manifesta suas consequências através de jogos teatrais.

Palavras-chave: intercessores, jogos, processos criativos.

ABSTRACT

We have made a research in Philosophy in order to address the genesis of thought identifying "elements" related with this task and propose a method applying these elements, to stimulate creativity in theatrical company.

For this, we choose Deleuze and other philosophers, regard to their work about the thought, are they: Plato, Kant and Nietzsche. In Plato, we get a possible concept of what is an idea, and the conception of the representation. For Kant the thought is as natural exercise of harmonious faculties in the human mind. Nietzsche oppose his ideas to the two previous, for him thought and its expression, the language, moves out for necessity. Deleuze dialogues with the philosophers above, giving special attention to the techniques and elements which triggers the movement of thought, especially for creative solutions. These techniques are called "intercessors."

Finally, it is also necessary to give the thought ways of expression, allowing actors to express themselves. For this, we work with Huizinga's concepts of the game. The final focus of our research is the actor treated by a methodology that stimulate his creativity; the relationship he establishes with the intercessors and how expresses its consequences through theater games.

Key words: intercessors, games, creative process.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	3
RESUMO.....	4
ABSTRACT.....	5
SUMÁRIO	6
APRESENTAÇÃO	8
1 INTRODUÇÃO	11
1.1 OBJETIVO GERAL	11
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	13
2 DESENVOLVIMENTO.....	16
2.1 CAMPOS LIMINARES ó ESPAÇOS RIEMANNIANOS.....	16
2.2 A GÊNESE DO PENSAMENTO.	22
2.3 COLAGEM, FILOSOFIA E ARTE: DELEUZE.	24
2.4 CONCEITOS DELEUZIANOS: PROCEDIMENTO DE COLAGEM, TORÇÕES, DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS.	27
2.4.1 <i>O nascimento da representação: Platão, eros e eidos</i>	28
2.4.2 <i>O nascimento da representação</i>	31
2.4.3 <i>A doutrina das faculdades: Immanuel Kant</i>	33
2.4.4 <i>Das faculdades</i>	33
2.4.5 <i>Do conhecimento puro e empírico</i>	36
2.4.6 <i>Juízo analítico e sintético</i>	37
2.4.7 <i>Juízo sintético a posteriori, relação tempo-espaço</i>	38
2.4.8 <i>Juízo sintético a priori</i>	40

2.4.9 <i>O relativismo kantiano</i>	41
2.4.10 <i>O Teatro e Kant</i>	43
2.4.11 <i>Deleuze e Kant</i>	44
2.4.12 <i>Filosofia da diferença: Nietzsche</i>	47
2.4.13 <i>A importância da linguagem na busca pela verdade</i>	48
2.4.14 <i>Os signos</i>	57
2.5 PLANO DE IMANÊNCIA OU PLANO DE COMPOSIÇÃO.....	59
2.6 PERSONAGEM CONCEITUAL OU FIGURA ESTÉTICA.....	61
2.7 INTERCESSORES Ó FORÇANDO O PENSAMENTO A PENSAR.....	63
2.7.1.1 <i>Intecessores ó taxonomia</i>	65
2.8 METODOLOGIA DE PESQUISA E METODOLOGIA DE PROCESSO.....	68
2.8.1 <i>Uma metodologia possível de processo em artes cênicas</i>	71
2.8.2 <i>Huizinga e o Jogo ó Intecessores, Atores e Público</i>	73
2.8.3 <i>Companhia Teatro Latino Americano CHAMA</i>	76
2.8.3.1 <i>Aquecimento</i>	77
2.8.3.2 <i>Os Estudos de cena - Ensaios</i>	78
3 CONCLUSÃO	81
4 BIBLIOGRAFIA	84

APRESENTAÇÃO

Antes de iniciarmos os estudos, reflexões e confrontos com os temas que diretamente envolvem esta pesquisa, parece necessário abordar nesta introdução as circunstâncias que a fez surgir e avançar. Basicamente trata-se de três pontos a serem expostos: 1) da nossa companhia teatral; 2) da definição de um método, adequado aos seus artistas, suprindo seus anseios e das nossas premissas iniciais e, 3) do que a nossa realidade foi nos impondo.

No início de 2010 alguns alunos do curso de Artes Cênicas desta universidade constituíram uma companhia teatral, na verdade, construímos, pois me incluo nessa lista. Em sintonia de objetivos, procuramos dar continuidade ao processo de profissionalização de um trabalho que vínhamos percorrendo e gostaríamos de continuar realizando. Parecia um bom horizonte criar um grupo no qual pudéssemos empregar conteúdos costumeiramente abordados na academia; um campo de experimentação e reflexão sobre a prática teatral foi o que passou a se tornar a Companhia Teatro Latino Americano CHAMA.

É provável que este seja um movimento natural de quem faça teatro, reunir-se para fazê-lo. Por essa razão, algumas foram as premissas iniciais do nosso trabalho, inserindo no DNA desta companhia uma busca constante por implantar, mas não sem constante reflexão, um método de trabalho. Não se trata da busca do melhor método existente, mas do melhor método possível, isto é, daquele que melhores resultados obtenha dos integrantes da companhia no contexto em que se encontram.

A partir daí, cabem outros esclarecimentos iniciais: tudo tornou-se uma descoberta, a começar pelo que seja ou compreenda-se por resultados, não se trata de produto a ser aceito pelo mercado econômico; resultado, para nós, virou sinônimo de respostas criativas à estímulos previamente oferecidos. Com o tempo, nos foi possível antever a necessidade de um

grupo nascente ó sem dinheiro nem fomento para mantermos e resistir aos primeiros e difíceis primeiros anos ó de elaborar uma estratégia de õpagamentoö, ainda que temporária dos integrantes. Seria uma das saídas possíveis para persistir a esse período inicial, em conjunto com outras decisões e alternativas a serem acionadas, que não são o foco deste trabalho.

Dessa forma, já que o trabalho será escasso de recursos, que seja prazeroso. Daí a motivação a partir da qual tomamos iniciativas simples como, por exemplo, abolir o uso de termos õlaboratórioö ou õensaioö. Bobo? Muito provavelmente, quase uma atitude de auto-afirmação intelectual justificável na inexperiência. O primeiro nos remetia à experimentações sem vistas à um trabalho específico, parecendo genérico ou abstrato. Tratamos apenas de aplacarmos uma ideia coletiva do uso dessa palavra. O segundo parecia carregar no sentido a proposta de repetições, que inconscientemente produzem mecanizações do processo, do fazer teatral e, portanto, levariam à resultados irrefletidos.

Essas simplórias atitudes nos conduziram a caminhos gratificadamente enriquecedores. Tais palavras foram fundidas e substituídas pelo verbete õJogoö, que mais expressava nosso desejo de sentir prazer criando e fazendo teatro. Eventualmente, também nos referimos aos processos criativos direcionados à determinada peça como, õestudo da cenaö. A razão pela qual realizamos tal escolha será apresentada ao longo deste material.

Não tratamos de definir uma metodologia de início, nem uma vertente estética a ser assimilada. O que não nos impediu de tentar fazê-lo, apesar de não lográ-lo. No que tange a metodologia, alguns fracassos nos fizeram ver que certas perguntas deveriam preceder nossa tentativa: o que pretendemos com tal metodologia? Como adaptá-la ao nosso contexto? No tocante a uma corrente estética, encontramos dificuldade numa identificação ideológica com um fazer/pensar teatro que mesmo atraente, não havia passado pela nossa realidade.

Paralelo a essa evolução teórica do grupo, determinamos o início do processo de encenação, ao mesmo tempo e por elencos diversos, de algumas peças de autores latino americanos. O motivo que nos levou a tais peças, escolha do elenco, registros das mesmas, etc., não é do escopo dessa obra, e, portanto não será aprofundado. Importa dizer que frente ao desafio de materializar tais textos, visualizamos um problema: sem método nem objetivo teórico estávamos fadados ao fracasso, ou pelo menos a reproduzir o que muitos já haviam feito. Seríamos

na melhor das hipóteses mais um grupo teatral da representação, da mimese e da manutenção das convenções.

Éramos muitos elencos¹, apenas uma equipe de direção e isso nos levaria à obtenção de resultados com uma semelhança de soluções. Porém, se adotássemos uma metodologia teoricamente, conceitualmente, fundamentada que estimulasse os elencos a criarem suas próprias peças e onde o papel da equipe de direção fosse reformulado de concebedor à mediador/estimulador da criação poderíamos nos afastar dos resultados óbvios.

Pronto, sem tornar a reflexão metafísica, mas, sabendo quem somos, onde estamos, o que temos, queremos e de como pretendemos atingir tais metas, estava definido e instaurado o nosso problema, o ponto de partida sobre o qual buscaríamos respostas. A partir daí, poderíamos prosseguir rumo às possíveis desenlaces aos nossos questionamentos ou soluções razoáveis aos nossos conflitos.

Em suma, desenvolver uma metodologia que fundamentalmente estimulasse e permitisse a absorção do material poético/criativo de todos os artistas envolvidos seria a nossa solução para buscar uma produção criativa diversificada, assim como diversas eram as experiências e as pessoas relacionadas, sem perder de vista a constituição a longo prazo de uma linguagem artística comum. Essas preocupações foram essenciais para o que veremos de agora por diante como motivação ao trabalho que aqui será desenvolvido. O trabalho não é sobre a companhia e menos sobre suas produções, por isso a introdução apenas para contextualizar. Pois, é possível que a exposição teórico-filosófica perca de vista que tudo o que virá é consequência de uma intencionalidade profundamente prática e fenomênica, bem como, servirá, quando sedimentada, para suportar novas camadas conceituais em eventos futuros relacionados com o amadurecimento artístico da nossa cia. teatral.

¹ A Companhia Teatro Latino-Americano CHAMA, ao tempo deste trabalho, está executando a sua primeira jornada latino-americana de teatro, onde seu corpo de artistas foi dividido em 5 elencos em função da montagem das peças: *Í In memóriam*, baseada na obra *ÓCanción de cuna para un anarquista*, do chileno Jorge Díaz; *ÓOs pássaros se vão com a morte* do venezuelano Edílio Peña; *Óí como Ignacio&Maria*, da cubana Nara Mansur; *ÓA terceira parte do mar*, do argentino Alejandro Tantanián e *ÓLigeros de Equipaje* do mesmo autor chileno. As estreias devem ocorrer entre o fim de 2011 e 2012.

1 INTRODUÇÃO

“A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha.”

Gilles Deleuze

1.1 Objetivo Geral.

Investigamos uma forma de se constituir um processo que seja criativo e lúdico, resultando em propostas de novas poéticas teatrais. Isto é, buscamos nesse percurso investigativo responder, mesmo que em fragmentos, a pergunta: como estabelecer uma cultura criativa para um teatro de autorenovação? Um processo que estimule a criatividade coletiva, e a partir do impulso daquilo que chamamos autorenovação, um processo que crie e recrie-se, movimente-se, aperfeiçoe-se e não se prenda à convenção nem à representação².

Para tanto discutimos algumas hipóteses e fundamentos, buscando diálogo e conexões com alguns conceitos já estabelecidos na filosofia, filologia e nas artes cênicas essencialmente.

Com o intuito de responder a pergunta como estabelecer uma cultura criativa...ö iniciaremos por investigar como nascem as ideias. Para entender o pensamento, a gênese das ideias, a matéria prima da criatividade, recorreremos à filosofia, mais especificamente a epistemologia e a ontologia no auxílio à reflexão, criação, compreensão e adaptação dos conceitos aos nossos propósitos. Isso feito, correlacionaremos tais estudos e correntes filosóficas com seus eventuais ecos no teatro, isto é, o como sua influência materializou-se nas artes cênicas.

² A ideia de representação está mais próximo de Platão do que de Josette Ferál, por exemplo, apesar dos conceitos desta última ser profundamente influenciados pelo primeiro no que tange à representar. Representar significa a forma conceitual do idêntico, a relação entre a cópia e o original, a subordinação das diferenças ao senso comum.

Além disso, estudando rapidamente a linguagem, seja verbal/textual ou visual, que permite, dentre outras possibilidades, a manifestação do nosso pensamento, da nossa criação. Nela, objeto de estudo da filologia, verificaremos as influências sobre os conceitos de gênese do pensamento e nossa preocupação em evitar que as palavras se tornem conceitos universais e coagulados.

Nas Artes Cênicas surge uma possibilidade de relacionamento e materialização dessa composição, além de emergir inúmeras tentativas, bem sucedidas em seus anseios, de produzir diálogos com outros campos do saber.

Contudo, em face da exposição de inúmeros conceitos filosóficos que realizaremos a seguir, o estabelecimento do diálogo com essa disciplina expressa outro objetivo nosso: evitar que este trabalho seja percebido como uma obra reflexiva *õsobreö*, isto é, refletir sobre a filosofia, pensar sobre o fazer teatral, sobre a metodologia ou processos de grupos/diretores já consagrados e estabelecidos. Pretendemos, de fato, *õcriarö* e, para tanto, dar um passo atrás do que seja e como se realiza o estabelecimento de uma metodologia *ó* qualquer que seja *ó* e estudar a gênese do próprio pensar com vistas a propor a dinâmica criativa como plataforma metodológica.

Não estamos depreciando a reflexão *õsobreö* algo ou tais temas, mas apenas concordando com o filósofo francês Gilles Deleuze quando afirma que:

Sempre que se está numa época pobre, a filosofia se refugia na reflexão *-sobreö*. Se ela mesma nada cria, o que poderia fazer, senão refletir sobre? Então, reflete sobre o eterno, ou sobre o histórico, mas já não consegue ela própria fazer o movimento. (DELEUZE, 1992, p. 156)

O agenciamento desse filósofo não é por acaso, mesmo que este trabalho não seja do domínio da filosofia, ou por outro, que é uma obra voltada às Artes Cênicas. A afirmação de Deleuze é perfeitamente transponível para o teatro. Resguardando-se as devidas proporções entre a filosofia e o teatro, pretendemos superar o campo da reflexão rumo ao campo reflexivo-criativo, concordando com outra postura deleuziana, manifesta como segue: *õ*De fato, o que

importa é retirar do filósofo o direito à reflexão –sobreø O filósofo é criador, ele não é reflexivo [3]. Quiçá o teórico em artes cênicas perceba-se da mesma maneira.

Para Deleuze essa questão é abordada mais como ressalva à reflexão que implique numa repetição do pensamento em foco, nada acrescentando-lhe de novo além de uma interpretação, do que como uma repulsa à esta tarefa. Assim, ãfazer filosofia é muito mais do que repetir ou repensar os filósofos [4].

O mesmo pode-se dizer quanto àquele que faz teatro. Criar é um ato imprescindível, essencial para que esta como outras artes persistam. Há quem diga que o ato de criar é precedido ou acompanhado da reflexão, como que numa constante avaliação do que se esteja criando. Não parece absurdo pensar assim, aliás, é muito razoável, como o é imaginar que Deleuze tenha afirmado o acima exposto considerando e criticando o ato reflexivo como o único objetivo e não, um deles. Assim, proposta: ãNão há reflexão –sobreø e sim pensamento –a partirø ou melhor, –comø [5] torna-se uma espécie de caminho do meio, reforçando o que acabamos de dizer.

1.2 Objetivos Específicos.

Não falaremos exatamente de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotovski, Robert Wilson, Bertold Brecht, Patrice Pavis ou qualquer outro teórico, diretor ou vulto teatral, nem focaremos numa obra dramática, num dramaturgo ou ator/atriz de renome diretamente. No entanto, suas obras falam em nós. Na realidade queremos fugir do lugar comum de se pensar e fazer teatro, tanto quanto das discussões sobre este ou aquele estilo ou vanguarda. Falaremos de Platão, Kant, Nietzsche e Deleuze, não aleatoriamente, ao contrário, com um fim absolutamente justificável e construindo pontes entre eles e o teatro.

E este é um exercício que realizaremos à exaustão: transpor conceitos da filosofia ao teatro e visualizá-los sobre diferentes perspectivas, utilizando Gilles Deleuze como nosso maior suporte teórico através de sua obra a respeito do pensamento.

³ DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Tradução de Peter Pál Pelbrat. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 156.

⁴ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2010, p. 11.

⁵ Idem, *Ibidem*, p. 18.

Essa transposição pretende seguir outros caminhos que não os habituais, pois não é novidade o quanto a filosofia ocupa-se de temáticas cênicas quando, por exemplo, analisa obras dramáticas, numa clara operação da disciplina crítica, ou elabora conceitos a partir de exemplos do teatro tradicional, como a interpretação, a efemeridade do evento, a representação do mundo, etc.

Deslocaremos essa correspondência filosofia-teatro, do espetáculo ou da dramaturgia para o processo de composição da cena, para os meios de criação teatrais, sem preocupação dramática, tampouco com o produto espetacular enquanto primeira instância investigatória. Dessa forma:

- os sujeitos da nossa investigação não serão os personagens, mas os próprios atores, diretor e auxiliares;
- o contexto não será o da apresentação da peça A ou B, mas o de um elenco em processo criativo, ensaiando ou jogando;
- o objeto não será uma obra dramática ou um produto cultural, mas o processo de criação;
- e nosso objetivo, enriquecer esse mesmo processo trazendo-o à luz da produção filosófica de conhecimento, relacionando-o à conceitos de grande pensadores.

Além disso, pensaremos processos teatrais, em algum momento, que manifestaram conceitos filosóficos, sofrendo-lhes a influência, reforçando-lhes os postulados e reproduzindo-os.

Portanto, dividimos esta obra em algumas partes cujo objetivo é:

- 1) propor um método que estimule a criatividade e a construção de novas poéticas;
- 2) estabelecer uma cultura criativa para um teatro de autorenovação;
- 3) analisar a reverberação de alguns conceitos da filosofia no teatro e transpor outros;
- 4) estudar a gênese do pensar, os elementos que interferem nessa produção, e propor como plataforma metodológica uma dinâmica criativa que relacione e possibilite através do jogo criar e manifestar (expressar) a criação.

Assim, relacionando o pensamento dos mais relevantes pensadores da gênese do pensamento, que maior influência tiveram na obra deleuziana, seja pela concordância ou discordância de conceitos, colocaremos em debate constante os princípios conceituais de Platão, Kant, Nietzsche e Deleuze. Então, chegaremos a vertentes possíveis que respondam, mesmo que de forma diversa, ambígua ou composta, a ontológica pergunta do que seja, interfira, possibilite e estimule o pensar enquanto forma criadora de ideias para, finalmente, propor um método que acolha e potencialize tais respostas na prática cênica.

2 DESENVOLVIMENTO

“O que me interessa são as relações entre as artes, a ciência e a filosofia.”

Gilles Deleuze

2.1 Campos liminares E espaços Riemannianos.

A questão do pensamento, sua origem e dinâmica são da alçada das Artes Cênicas? Alguém poderia dizer que estaríamos fugindo do foco ou entrando em domínios que não nos pertencem, enquanto artistas. Seria apequenar a discussão tentar abordá-lo sem assumir que tal questão é melhor investigada na filosofia desde a muito, do ponto de vista da criação conceitual. E justamente por que não será assim, visto apenas pela ótica das artes cênicas, é que buscaremos, não raras vezes, “invadir” domínios da filosofia.

Para invadir esses espaços é necessário termos ao menos uma ideia de sua extensão, afinal, não basta saber onde “termina” o domínio teatral para dizer-se que a partir de então inicia-se o filosófico. Para isso, é importante determinar do que se ocupa a filosofia, segundo Deleuze: “A filosofia se ocupa de conceitos; ela os cria. A pintura cria um determinado tipo de imagens, linhas e cores. O cinema cria outro tipo de imagens, imagens-movimento ou imagens-tempo.” [6]

Essa questão do domínio de tal ou qual disciplina que Deleuze afirma acima leva-nos a perguntar se o teatro também não criaria conceitos? Reconhecemos evidentemente que criar um conceito em teatro, não é a mesma coisa que fazê-lo em filosofia. As áreas de “gravitação”

⁶ DELEUZE, *Ibidem*, p. 196.

desse mesmo conteúdo modificam-se conforme a vizinhança. ãNesse sentido, é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si.ö [7]

Assim, é possível ampliarmos essa metáfora afirmando que a área a que este trabalho se ocupa não é nem a teatral, artística, nem a filosófica, conceitual, mas o acorde formado por ambas. Contudo, não se depreende qualquer primado dedicado à filosofia, sobre as demais áreas com respeito à capacidade de criação conceitual, a partir da citação acima. Mas isso leva Deleuze a identificar a distinção das formas de criação que caracterizam os vários saberes: ãO verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis, e o objeto da filosofia, criar conceitosö [8]. Contudo, ãhá interferência, repercussão, ressonâncias entre atividades criadoras sem que haja *prioridade* de uma sobre as outrasí ö [9].

É preciso se distinguir o que seja um agregado sensível para Deleuze. Para um filósofo, que vê a arte do ãlado de foraö, sua impressão está costumeiramente relacionada ao resultado ou ao produto, mas dificilmente com o processo. Assim, um filósofo pensa que cria conceitos relativos à sua problemática, contudo um artista não pode ver-se privado da possibilidade de conceitos circunscritos à arte. A arte também necessita de conceitos e o artista pode fazê-lo seja com elementos filosóficos ou criando uma obra de arte cuja finalidade manifeste o conceito que deseje expor. De qualquer forma, um conceito, enquanto elemento discursivo se traduzirá em linguagem que, por sua vez não pode ser caracterizada apenas como pertencente ao domínio desta ou daquela área pela sua proveniência.

Destarte, dizer que na arte se criam agregados sensíveis ou perceptos-afectos, como também referencia-se Deleuze, parece voltar a criação artística ora para o público, isto é, criar um agregado sensível soa como criar uma obra de arte apenas (um poema, uma pintura, escultura, obra cênica, musical, performática, etc.) ora para o artista que deseja apenas expressar sua sensibilidade. Mas quando a arte pensa sobre si e reconstrói sua própria atuação, independente do ãprodutoö ou ãobra de arteö, aproxima-se da filosofia enquanto criadora de conceitos, mesmo

⁷ DELEUZE, *Ibidem*, p. 160.

⁸ *Idem*, *Ibidem*, p. 158.

⁹ MACHADO, *Ibidem*, p. 14.

que destinados à compreensão de próprios mecanismos internos e invisíveis àqueles que incluem-se no número da audiência.

A essa disciplina liminar chamamos estética. Nela, não há privilégio da arte ou filosofia, todas criam, todas são criadoras. Parece plausível crer que, segundo Deleuze, os conceitos são absolutamente como os sons, cores ou imagens, e isso faz com que a filosofia esteja em estado de aliança com os outros domínios, pois lhe interessa o quanto estimulante para a filosofia podem ser a arte e a ciência, isto é, o quanto essas duas últimas áreas podem provocar a filosofia na sua principal incumbência: a criação de conceitos.

Mas o mais interessante, para nós, não está exatamente nessa relação de estímulos, ressonâncias ou interferências da arte/ciência para com a filosofia, mas o caminho inverso. O quanto a filosofia pode reverberar na criação de conceitos nas artes, especialmente nas artes cênicas, sem imposição à medida que os possibilite. Essa composição parece-nos especialmente importante na condução desse trabalho.

Por sua vez, essa relação independe de vigilância ocorrendo naturalmente, motivo pelo qual a observância ou atenção a ela, a ligação e suas consequências, torna-se potencialmente rica. No entanto, corremos um risco de fugir ou parecer fugir do foco justamente por realizar tantos diálogos com entes externos às artes, o mesmo risco a filosofia deleuziana correu ao desenvolver-se dentro de um sistema de diálogos com elementos exo-filosóficos, por isso, é imprescindível que essa relação se estabeleça consciente dos fins a que se propôs, Deleuze pondera da seguinte forma:

Uma disciplina que se desse por missão seguir um movimento criador vindo de outro lugar abandonaria ela mesma todo papel criador. O importante nunca foi acompanhar o movimento do vizinho, mas fazer seu próprio movimento. (DELEUZE, 1992, p.160)

Esse risco, que ora exponho, aumentará quando nos afastarmos daquilo que une filosofia e arte. Isto é, afastando-nos da estética, voltada a se entender e conceituar o processo artístico, pareceremos mais dentro deste ou daquele domínio, pois que essa disciplina é uma região de trânsito. Essa relação de troca visa simplesmente manter cada domínio criando por si, conforme seus instrumentos. Mantendo a área de choque, contato ou interferência entre arte e filosofia como fonte de criação e recriação, mas não como forma de cópia ou representação mú-

tua. Até porque a criação em arte não é o mesmo que criar em filosofia, assim como ter uma ideia em teatro não é o mesmo que ter-se em cinema:

Pensar é ter uma nova ideia. Por outro lado, há especificidade dos saberes, no sentido em que cada um responde à suas próprias questões ou procura resolver por conta própria e com seus próprios meios problemas semelhantes aos colocados pelos outros saberes. Por isso, uma ideia filosófica é deferente de uma ideia científica ou artística. (MACHADO, 2010, p. 14)

O respeito a tais particularidades não impede ou inviabiliza a sua associação, interferência ou repercussão de um sobre os outros domínios, de modo a estimulá-los sem descaracterizar suas especialidades. Um agregado sensível, uma função pode estimular a criação de conceitos na filosofia e, inversamente, um conceito pode estimular a criação nas outras disciplinas¹⁰ [10].

A partir daí, a visão do filósofo torna-se mais clara e não parece contraditório afirmar, por exemplo, que o artista cria conceitos na arte, sem que deixe de ser artista, ou o filósofo que crie funções científicas. Eis o que nos permite aproximarmo-nos do conceito de liminaridade de Bakhtin: Regime de tudo o que vive sob fronteiras no espaço dialógico. A liminaridade diz respeito à dinâmica do sistema que permite trânsito entre o externo e o interno¹¹ [11].

A liminaridade, conforme Bakhtin, apresenta-se como conceito de trânsito, de movimento entre campos distintos. Por outro, liminaridade pode ser tomado como o contrário de inércia ou de estática, pois se trata de uma designação à questões que não podem ser determinadas a partir de um único ponto de vista fixo como, por exemplo: a temática que estamos abordando por ora, a possibilidade de se conceituar e, para tanto, a gênese do pensamento e, em consequência, a geração da ideia, que tem íntimas conexões com o interesse investigatório da filosofia e total relação com a procura artística pelas raízes da criatividade, leia-se, criação de ideias materializáveis de forma sensível. E o ponto de contato entre filosofia, arte e ciência é justamente esse: a ideia é a matéria prima tanto do conceito, do agregado sensível, quanto da função.

A liminaridade não é um conceito estranho à arte, especialmente ao artista cênico, que por si é um ser liminar na execução das suas atribuições da cena, pois que transita entre o universo

¹⁰ MACHADO, R., Ibidem, p. 14.

ficcional e o não ficcional, é e não é o ser fictício. Além disso, esse artista também pode ser um artista-filósofo e, portanto, um artista-criador de conceitos em arte.

Isso para dizer que este trabalho, particularmente, me exigiu por vezes o desenvolvimento desta outra habilidade. Não estamos a defender essa classe de artistas (o daqueles que também são criadores de conceitos) nem qualquer relação de superioridade sobre os demais, mas apenas de explicar que este conteúdo não pertence a esta ou aquela disciplina, mas transita por áreas afins.

Como é possível que elementos tão diversos, conceitos, perceptos-afectos e funções se encontrem já listamos uma possibilidade acima, quando mencionamos o tal ponto de contato, ou disciplinas liminares, mas onde se encontram? Eis uma questão que não é trivial e, além desta, como é possível chamar algum espaço entre essas disciplinas de áreas comuns? Uma boa resposta sugerida por Deleuze vem da matemática:

Existe um tipo de espaço chamado espaço riemanniano. Matematicamente muito bem definido, com relação às funções, esse tipo de espaço implica a constituição de pequenos pedaços vizinhos cuja ligação pode ser feita de infinitas maneiras, o que permitiu, entre outras, a teoria da relatividade. (DELEUZE, 1992, p. 158)

E aqui cabe uma reflexão, quando se diz que tal área é domínio da filosofia, da arte ou da ciência, seria ingênuo ou ilusório achar-se que se trata de áreas contínuas ou contíguas, como países vizinhos, por exemplo. Mas são regiões ou espaços desconexos, cujas ligações podem ser feitas de uma infinidade de maneiras distintas.

Por alguma razão etimológica, tendemos a pensar essas disciplinas como extensões espaciais porque utilizamos os mesmos instrumentos para nos referirmos a elas, abstrações, comumente empregadas em contextos geográficos como: área, espaço, campo, domínio, etc. Esses termos também aludem à conjuntos de conhecimentos agrupados em vizinhanças comuns como, campo ciência, da filosofia, e assim por diante.

O conceito é uma multiplicidade, uma articulação de elementos, de componentes, eles mesmos conceituais, distintos, heterogêneos, mas inseparáveis, intrin-

¹¹ MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica ó A Experiência de Tartú-Moscou para o Estudo da Cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003., p. 160.

secamente relacionados, agrupados em zonas de vizinhança ou de indiscernibilidade. (MACHADO, 2010, p. 16)

Portanto, quando referimo-nos ao *õ*campo da filosofia^õ ou ao *õ*campo da arte^õ é natural imaginarmos uma área física, geográfica, onde encontraríamos no centro, por exemplo, a *õ*arte pura^õ e, à medida que nos afastássemos do epicentro em direção às extremidades, a fronteira, o único ponto de contato com a área vizinha e passível de *õ*contaminação^õ com os domínios alheios.

O que Riemann propõe na matemática é a existência de espaços geométricos que podem produzir infinitos pontos de contato, em planos multidimensionais, com outras regiões. Dessa forma, poderíamos dizer que tudo é fronteira. Essa tese permitiu inclusive o desenvolvimento da teoria da relatividade com sua ideia de espaço curvo, variação do tempo (o tempo não é constante) que pode ser avançado ou retornado, por exemplo.

No nosso caso, não se trata de dizer que no teatro haja uma região próxima ou distante da filosofia e vice-versa, mas se tomamos unicamente a interpretação desse novo espaço: vizinhanças ligadas de uma infinidade de maneiras possíveis, vizinhanças visuais, sonoras, conceituais, funcionais, ligadas de maneiras diversas e possíveis, e não apenas por uma borda imaginária e limítrofe, então estamos num espaço riemanniano onde podemos pensar o conhecimento específico como potencialidades em trânsito entre arte e filosofia, ou mesmo com a ciência, dependendo do impulso que se dê ao movimento do conceito.

Para Deleuze essa conexão é o *de*vir tanto dos elementos de um conceito quanto dos diferentes conceitos em um mesmo sistema conceitual: *õ*É o fato de que os conceitos se coordenam, se conectam, se compõem, se aliam numa determinada filosofia, mesmo que tenham histórias diferentes^õ [12].

Esse conceito harmoniza-se plenamente com a proposta de Riemann, com o movimento proposto por Bakhtin e, mais impressionantemente, nos auxilia a justificar uma ligação mais profunda entre arte e filosofia, ou mesmo teatro e filosofia. Uma relação que se estende além da poética de Aristóteles, ou mesmo dos estudos da estética. Mas, na forma de se pensar o próprio fazer teatral como uma oportunidade empírica e fenomênica de se observar, criar e re-

fletir esse mesmo fazer, conectando e realimentando esse sistema de renovação do pensamento.

2.2 A gênese do pensamento.

Ao longo da história da própria filosofia a arqueologia do saber tem sido motivo de diversos e, por vezes, divergentes acordos conceituais. A esta tarefa, ocupa-se a teoria do conhecimento ou epistemologia, do grego *episteme*, ciência, conhecimento; *logos*, discurso. A epistemologia é um ramo da filosofia que investiga problemas envolvendo a crença e o conhecimento. Estuda a origem, a estrutura, os métodos e a validade (se é verdadeiro e confiável) do conhecimento.

Pela sua importância e correlação com a metafísica, a lógica e a filosofia da ciência, a epistemologia é uma das principais áreas da filosofia. Sua área de interesse compreende a questão da possibilidade do conhecimento, isto é, se é possível ao ser humano alcançar o conhecimento total e genuíno; dos limites do conhecimento, haveria uma distinção entre o mundo cognoscível e o mundo incognoscível?; e da origem do conhecimento. Por quais faculdades atingimos o conhecimento? Haverá, portanto, conhecimento certo e seguro em alguma concepção *a priori*?

Assim, a parte da filosofia que estuda se somos capazes de formular os problemas ideais ou mais adequados para se chegar aos conceitos mais confiáveis é a epistemologia, enquanto que a vertente dedicada a investigar a nossa capacidade conjunta de identificação do conhecimento, pois que compartilhamos de uma faculdade em comum, chamada razão, é a ontologia, em suma, haja vista que a ontologia se ocupa da essência do ser. Sem pretender reduzir, mas apenas para exemplificar, seria como dizer: definir é tarefa da epistemologia, exemplo: o teatro é formado por no mínimo um palco, um ator e uma platéia, já a ontologia trata de afirmar que nós entenderemos essa frase de formas semelhantes porque somos seres com uma raiz comum, guardando características semelhantes.

As perguntas que mais nos importam são: *o pensamento parte de uma concepção anterior, nasce da representação, da imprevisibilidade ou de ambos? O pensamento é uma facul-*

¹² MACHADO, R., *Ibidem*, p. 17.

dade, isto é, movimenta-se por si no ato de criar novas ideias ou depende de movimentos que o obriguem agir?

Através de um estudo historiográfico é possível chegar-se às respostas possíveis às perguntas do nosso real interesse. E nessa pesquisa, verificamos o quanto a epistemologia não apenas investigou a gênese do pensamento, como a moldou. Esse segundo aspecto tornou-se alvo de grandes divergências entre os maiores filósofos da história.

Desde Platão, considerado o pai desse ramo filosófico, até os dias atuais, como nascem as ideias e qual o mecanismo do pensamento, é assunto que desperta grande interesse e instigantes conceituações. Analisaremos algumas delas, com o intuito de colocar em choque algumas das correntes mais fortes quanto ao tema em questão, preferencialmente, expondo suas divergências e convergências. Além disso, nos ocuparemos mais atentamente da origem do conhecimento e pouco da sua veracidade, pois esta também é uma ocupação epistemológica: verificar se o conhecimento nascido é verdadeiro e justificado.

Em se tratando do universo pelo qual observamos e refletimos os conceitos da filosofia, qual seja, o teatral, explicar pela lógica ou por um sistema de conceitos coerentemente interligados, o mundo ou fatos da natureza não é exatamente o que nos interessa. Mas, buscar nessas teses os modos como se explica o nascimento do pensamento, quais fatores que influenciam naquilo que se denomina nascimento de uma ideia, bem como a construção do conhecimento, isso implica algo de extrema relevância na busca de se constituir uma cultura criativa num grupo teatral.

Com relação à questão do conhecimento e dos mecanismos de origem do mesmo notamos as mais correntes posições adotadas pelos filósofos:

• Dogmatismo: atitude filosófica pela qual podemos adquirir conhecimentos seguros e universais, e ter certeza disso.

• Ceticismo: atitude filosófica oposta ao dogmatismo, a qual duvida de que seja possível um conhecimento firme e seguro, sempre questionando e pondo à prova as ditas verdades. Esta postura foi defendida por Pirro de Élis.

Relativismo: atitude filosófica defendida pelos sofistas que nega a existência de uma verdade absoluta e defende a ideia de que cada indivíduo possui sua própria verdade, que é em função do contexto histórico do indivíduo em questão.

Perspectivismo: atitude filosófica que defende a existência de uma verdade absoluta, mas pensa que nenhum de nós pode chegar a ela senão a apenas uma pequena parte. Cada ser humano tem uma visão parcial da verdade. Esta teoria foi defendida por Nietzsche e notam-se nela ecos de platonismo. (BOMBASSARO, 1993)

Esses posicionamentos ocupam posição de destaque no pensamento filosófico, pois muitos filósofos afiliaram-se e defenderam em seus sistemas filosóficos tais correntes.

2.3 Colagem, filosofia e arte: Deleuze.

O grande tema da filosofia de Gilles Deleuze é o pensamento, uma das razões pelas quais estamos dando a este filósofo maior atenção. Nossa investigação principal se direciona a entender a gênese do pensamento em busca de estratégias para se estabelecer um processo criativo num grupo teatral, e nessa busca encontramos em Deleuze questões centrais que orientam as suas obras e que dialogam com nossos anseios, quais sejam: "O que significa pensar?", "o que é ter uma ideia?", "Em que medida é possível dar ao pensamento novos meios de expressão?" na filosofia, nas ciências, nas artes, na literatura. Portanto, o objetivo principal da filosofia deleuziana é investigar o que seja pensar, o exercício do pensamento e a possibilidade de novas formas de movimentar e expressar o pensar. O que move a filosofia deleuziana para o que seja pensar está nas consequências dessa questão, "Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações, e um desses pensamentos não é melhor que outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente pensado" [13].

Quando se ocupa de responder a pergunta "O que faz o pensamento pensar?" Deleuze afasta-se da observação deste procedimento como sendo fruto de uma atividade superior ou

¹³ Deleuze, Guattari, p.254.

exercício transcendente das faculdades. "Pensar não é o exercício natural de uma faculdade" [14].

Deleuze identifica na arte, ciência e filosofia, uma forma distinta e necessária a cada área do que seja pensar e do como se pensa. Para esse e outros filósofos, um cientista pensa da mesma forma como um artista, ambos guardam em comum o fato de serem humanos, por isso, a gênese do pensamento e os mecanismos da produção de uma ideia qualquer obedecem aos mesmos princípios em quaisquer atividades próprias do ser humano. Porém o que diferencia a gênese do pensamento nesses casos não é são os "mecanismos", mas os "instrumentos". Por isso, ao considerar o discurso científico ou as expressões artísticas e literárias, Deleuze está diferenciando a espécie de pensamento que cada qual tem, os cientistas pensam através de funções, como os cientistas da computação pensariam por funções lógicas, por exemplo. Os artistas, por sua vez, pensariam por agregados sensíveis, sendo os cineastas por imagens-movimento, os músicos por sons-sensações, os dançarinos por movimentos-ritmo-sensações, os diretores de teatro por efêmeros-sensíveis [15], os atores paradoxos-sensíveis [16], etc.

Consciente disso Deleuze cria conceitos do que foi pensado em outros domínios, observa com olhos de filósofo as atividades propriamente não conceituais do pensamento existentes e exercitados nas áreas "externas" à filosofia para a partir daí construir um sistema filosófico que encontre ressonância e exemplificação em outros campos do saber. Com isso, é possível refletirmos sobre como os elementos do universo exterior à filosofia, em conjunção própria, podem levar-nos a compreender a filosofia deleuziana em seu exercício de entender a gênese dos conceitos, funções e agregados sensíveis, para posteriormente buscar uma nova imagem do pensamento que, no seu caso, retiraria a filosofia da imobilidade que lhe impõe a filosofia da representação e, no nosso caso, busca propor metodologias que estimulem e dinamizem os processos criativos. `

¹⁴ VASCONCELLOS, Jorge. *A filosofia e seus intercessores, Deleuze e a não-filosofia*. Campinas: Educ. Soc., vol. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./Dez. 2005, p. 1220.

¹⁵ N. do A.: Pensar por efêmeros-sensíveis significa por o pensamento à serviço de se achar soluções que usem da mais intensa característica teatral, seu aspecto presencial e irreproduzível.

¹⁶ N. do A.: Pensar por paradoxos-sensíveis significa alimentar no ator, independente do seu estilo ou propósito, o fundamental da sua atividade, que ele é sem jamais ser. E quais as melhores formas de ampliar essa contradição?

Deleuze, em sua filosofia, estabelece constante diálogo com o universo filosófico e o não-filosófico.

1) No que tange a filosofia, essa investigação, por exemplo, não se trata de uma exposição aleatória de filósofos mas, cuida de expor os principais conceitos dos maiores pensadores da epistemologia com os quais Deleuze manteve diálogos. Por isso, se fez necessária toda uma contextualização de outros filósofos, anteriores a Deleuze, com cuja obra este mantém profícuca relação; outros pensadores ficaram de fora dessa lista, como Spinoza, Humes, Sartre, Heidegger, Descartes e outros, sem comprometimento do objetivo desse trabalho.

2) A não-filosofia, por sua vez, tem uma papel preponderante no pensamento deleuziano não apenas com relação ao estilo de sua escrita ó e aqui nota-se uma influência nietzschiana com seus textos por vezes poéticos e sua ligação pessoal com a arte ó mas essencialmente através da potencialidade que se apresenta a Deleuze nos campos não-filosóficos para constituição de problemáticas que o levem à constituição de novos conceitos. A estratégia de Deleuze é transformar a não-filosofia em oportunidade para fugir da linha da representação clássica e do pensamento, um tanto óbvio para um artista, mas para um filósofo absolutamente razoável. A arte abstrata, por exemplo, não comporta o conceito da representação, por exemplo.

Nessa direção, transitando dos mais consagrados filósofos à grandes artistas e suas obras de arte, o que Deleuze privilegia em seus textos são os encontros entre essas diversas formas de se pensar dando multiplicidade criativa aos seus conceitos.

O que importa a Deleuze não é, por isso, privilegiar a filosofia ou mesmo a não-filosofia (a ciência e a arte), mas afirmar que tanto a arte quanto a ciência e a filosofia são, antes de mais nada, modos de pensar, expressões do pensamento. Em suma, importa tornar possível o pensamento. (VASCONCELLOS, 2005, p. 1218)

Na filosofia de Deleuze encontramos diversas vezes um embate com o conceito da representação e sua tentativa de estabelecer o conceito da *diferença*. A questão da ãdiferençaö em Deleuze é tratada de forma bastante simples de se entender, evitando a redução dos conceitos na relação identidade/representação, o filósofo busca pensar com *e* em vez de *é*. Há nesse procedimento filosófico um propósito importante de afirmação da divergência, a disjunção das séries ó o *ou* como afirmação ó para dar conta da identidade da diferença, legitimando-a.

Pois a filosofia deleuziana não apenas se dedica a combater a representação, mas também o uso das faculdades sob a regra de um senso comum que, por sua vez, implica num outro tipo de pré-formulação ou predeterminação do pensamento. Por isso e contra a filosofia da representação, Deleuze privilegia a disjunção, a diferença como síntese, mas também como reforço da identidade dos diferenciados.

A partir daí, investigaremos um certo esquema fundamental e inerente à gênese do pensamento na filosofia deleuziana. Neste programa, constrói-se um cenário para melhor visualizar a relação entre as ideias, povoa-se tal projeto com figuras ou personagens que possibilitem a ficionalização, ou, exemplificação da aplicabilidade e viabilidade dessas mesmas ideias e, por fim, as criações que daí decorrerem. Esse esquema é formado, portanto, por um projeto ou programa, isto é, um plano; por entidades que simulam a aplicação das ideias e por conceitos que daí emergirem. Esse será o nosso ponto de partida, o que seja um conceito, essa seja a parte mais extensa, porém, imprescindível à elaboração do esquema ora mencionado.

2.4 Conceitos deleuzianos: procedimento de colagem, torções, divergências e convergências.

Para entender o sistema filosófico deleuziano, isto é, de onde nascem os conceitos em Deleuze, é preciso contextualizar uma técnica muito recorrente no seu pensamento, a colagem. A leitura deleuziana é organizada a partir de um ponto de vista, interesse ou perspectiva sobre determinado tema ou assunto, que faz o texto estudado sofrer pequenas ou grandes torções a fim de ser integrado a suas questões. Falar de colagem a respeito do pensamento filosófico significa dizer que o texto considerado é muitas vezes extraído de seu contexto, que os conceitos são utilizados como instrumentos, como técnicas, como operadores, independentemente das inter-relações conceituais próprias do sistema a que pertencem, construindo um novo esquema sobre o qual outros conceitos emergirão, a esses esquemas denominaremos o plano de imanência o qual nos deteremos mais a diante.

Deleuze faz uma leitura orientada a captar os conceitos que podem ser postos a serviço de seu próprio projeto. A torção deleuziana, por sua vez, só é notada ao comparar-se o que ele diz a partir de sua interpretação do texto com o que este diz no seu contexto original. Isso o-

corre como alguém que absorvido por um problema, encontra a solução em contextos totalmente diversos.

Em Deleuze, a técnica de colagem compõe seu principal método de construção filosófica. Assim, a relação entre a filosofia de Deleuze e as ideias de outros pensadores tem basicamente dois aspectos: sua leitura dos filósofos (ou não filósofos) e a constituição/construção de seu próprio pensamento filosófico. Mas não se trata de aspectos necessariamente diferentes, os estudos que realiza são conduzidos por sua problemática filosófica e a filosofia que produz é o resultado das inter-relações conceituais costuradas a partir dessas leituras.

No tocante a algumas convergências conceituais, Deleuze encontra em Nietzsche um grande aliado na busca por novos meios de expressão filosóficos e do próprio pensamento, busca essa que deve ser continuada em relação com a renovação de algumas outras artes, como por exemplo, o teatro e o cinema. Mas, o pensamento deleuziano acredita que essa busca não é uma continuação história, isto é, um seguimento do que até agora está constituído na história seja da filosofia seja da arte.

As colagens que Deleuze realiza lhe permitem compor a partir de concordâncias, discordâncias ou mesmo torções de conceitos alheios. O que esclarece a leitura deleuziana sobre os filósofos da representação é a relação entre termos, ou entre séries. Sua crítica à filosofia de Platão diz menos respeito à existência de uma diferença entre o inteligível e o sensível do que ao privilégio conferido a identidade e à semelhança na relação entre tais termos. No entanto, a crítica da representação justifica-se apenas em função do projeto de uma filosofia da diferença.

2.4.1 O nascimento da representação: Platão, eros e eidos.

Platão foi o primeiro a trabalhar com uma linguagem conceitual própria criada por ele. Em seus escritos, no entanto, sua terminologia não é unificada, talvez porque não precisasse ser ao tempo que foi redigida, e por isso em cada escrito suas ideias quase começam novamente do início.

Criar ideias ou fazer o pensamento mover-se, atualizar-se e multiplicar-se, na filosofia de Platão é colocá-lo em contato, elevando-o, ao mundo das ideias. Portanto, na filosofia platônica, pensar é mover o pensamento de algum modo, mesmo que seja para elevá-lo a um pata-

mar ãelevadoö onde reconhecerá o um mundo verdadeiro. E é aqui que começa *a verdadeira tarefa da filosofia, segundo Platão*, qual seja: ãMostrar que esse padrão existe e como é possível chegar-se a ele, propõe que no mundo das ideias eternas foi estabelecida uma medida do pensar e do agir, que nós podemos alcançar pelo pensamento, como que adivinhandoö [17].

É muito provável que Platão não esteja referindo-se à ideias teatrais ou ao teatro em si, por exemplo. No entanto, traçar um paralelo entre o pensamento de um filósofo da magnitude de Platão e achar que tal conceito não reverberou de alguma forma na arte seria no mínimo ingênuo.

Os objetos da nossa percepção sensorial são meras cópias das formas ideais que compõem a realidade. Por seu turno, o artista copia as formas secundárias criadas pela natureza ou pelos artesãos, empurrando sua obra ainda mais para longe da verdade. Os artistas verdadeiros, diz Platão, estariam interessados em realidades não em imitações, de sorte que repudiam por inteiro a criação mimética. (CARLSON, 1997, p.14)

Se é inegável a influência de Platão ao longo dos séculos que dirá ao seu tempo, quando, por exemplo, ãA posição de Eurípedes, mais moderna, vê a função da arte como a revelação da realidadeö [18]. Com certeza, inúmeros outros dramaturgos viram-se seja no campo dos imitadores, seja no campo interessados na ãrealidadeö. Essa dualidade se justifica partindo-se do pressuposto da real existência de um mundo das ideias, mas se a premissa falhar...

Por outro lado, se para Platão o universo sensível é um obstáculo e não pode ser confiável, do que vale o artista enquanto manifestante de perceptos-afetos ou agregados sensíveis? Além disso, como o conhecimento não pode ser criado, mas atingido ó pois que já existe num plano supra-sensível ó então, não é difícil de entender as razões pelas quais a arte e o artista tem papéis menores no pensamento platônico.

Platão acreditava que só poderia atingir o conhecimento das ideias quem do pensamento fizesse uso como que adivinhando, possuindo assim, um instinto filosófico. Dai a superioridade que esse pensador dá a filosofia sobre as demais áreas, estabelecendo um primado de criação filosófica, apontando inclusive os governantes da sua República como os filósofos. Ao tal ins-

¹⁷ STÖRIG, Hans Joachim. *História geral da filosofia*. Vários tradutores. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 131.

¹⁸ CALSON, Marvin. *Teorias do Teatro ó Estudo Histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997, p. 13.

tinto Platão chamava *eros*, conferindo ao termo, cujo significado original é ãamorö (instinto da procriação) ó o deus do amor também chamava-se Eros ó, um significado mais elevado e espiritual. ãEros é a tendência para passar do sensível ao espiritual; o impulso do mortal para er- guer-se à imortalidade, e ao mesmo tempo o desejo de também despertar nos outros esse im- pulsoö [19].

Podemos verificar a ação desse ãimpulsoö, na alegoria da caverna, em *A República*, onde Platão versa basicamente sobre vida e o conhecimento humano [20]. Nessa, que talvez seja a mais conhecida das parábolas filosóficas e a que melhor sintetiza o pensamento de um filósofo, nossa existência comum equivale a uma prisão reforçada ou instituída pelo emprego e confian- ça total naquilo que os sentidos nos fazem perceber. ãA inteligibilidade de uma coisa, em vez de ser um resultado da violência da sensibilidade, que faz pensar, que força o pensamento, é dada pelo afastamento do sensívelö [21].

O que nos circunda, da forma como é capturado pelos nossos sentidos, equivale a meras sombras ou reflexos do que seria a realidade em si. Já o elevar-se e relacionar-se com as coisas ãalém da cavernaö equivale à subida da alma para o mundo das ideias, o mundo verdadeiro. Dai decorre uma pergunta necessária: o que são essas ideias? ãAceitamos uma ideia quando designamos uma série de coisas isoladas com o mesmo nomeö [22]. ãIdeias ó no grego *eidos* ou *idea*, originalmente significava ãimagemø ó são, portanto, ãformas, gêneros, generalidades do serö, para Platão [23]. Por outro lado, não são meros conceitos gerais ou abstratos que o nosso pensamento constrói quando abstrai do particular a partir de percepções anteriores e re- úne as características comuns das coisas. As ideias são perfeitamente reais, ou mesmo, como também é mostrado na comparação, possuem a única realidade verdadeira, metafísica, isto é, além do físico, do mundo sensível. ãTodo o platonismo é dominado pela ideia de uma distinção entre ãa coisa mesmaø e o simulacroö [24].

¹⁹ STÖRIG, Ibidem, p. 134.

²⁰ PLATAO. *A República*. p. 205-207.

²¹ MACHADO, R., Ibidem, p. 42.

²² ZELLER. Apud STÖRIG, Ibidem, p. 133

²³ STÖRIG, Ibidem, p. 133.

²⁴ MACHADO, R., Ibidem, p. 45.

Assim, Platão se ocupa enormemente de buscar diferenciar o físico do metafísico, o real do simulacro, a ideia da representação. Se o mundo sensível é, por si, um simulacro, para o pensamento platônico o teatro não tem outro papel senão o de simulacro do simulacro. Já no universo filosófico, as coisas individuais são transitórias, mas as ideias, como seus modelos perenes, continuam a existir. O platonismo consiste em distinguir essência e aparência, inteligível e sensível, original e cópia, ideia e imagem, crença e conhecimento [25].

2.4.2 O nascimento da representação.

Ao longo dos séculos as interpretações que são feitas do mundo das ideias vêm sendo operadas de formas diversas da proposta por Platão. O conceito de *ideia* perdura por mais de dois mil anos como palavra-chave da história do pensamento ocidental. Na forma apresentada por Platão, talvez fosse possível traduzir ideia por modelo, ou ainda por ser ideal. O próprio Platão emprega a palavra grega *idea* (interpretada por *eidos* = imagem), modificando seu significado através de relações com outros termos. Cícero, ao difundir e interpretar Platão para o universo dos leitores romanos, foi manifestamente o primeiro a fazer de *idea* uma palavra de uso generalizado.

Poder-se-ia argumentar contra Platão: Por qual razão se admitiria para um objeto (em sentido amplo) captado pela nossa percepção deva corresponder um modelo em uma esfera ideal? Para que esta duplicidade? Mas, que intenção, que motivação se encontra na base desse processo platônico da fundação da representação? A exclusão, a repressão das cópias sem semelhança, os simulacros [26].

Admitir a existência de um mundo formado de modelos ou entes ideais/originais implica na definição do processo criativo enquanto elevação, isto é, para criar/representar o sujeito deveria elevar-se a um plano superior para capturar o que lá já existe criado? Assim, o processo de criação de ideias ou da gênese do pensamento seria apenas o exercício de uma faculdade de elevação que permita representar no mundo sensível aquilo que será imperfeitamente levado aos demais pela falha percepção humana. Aquilo que já existe em estado perfeito e em

²⁵ Idem, Ibidem, p. 41.

²⁶ Idem, Ibidem, p. 45.

essência no mundo das ideias. Quais as consequências da relação entre mundo sensível e mundo das ideias? Dois tipos de similitude definem, assim, a relação entre os dois mundos: a similitude exemplar de um original idêntico e a similitude imitativa de uma cópia mais ou menos semelhante²⁷ [27].

Para Platão, esse termo tem conotação de reprodução, cópia idêntica e em alguns casos, imitação. Portanto, representar significa a forma conceitual do idêntico que subordina as diferenças. Eis, nesse conceito em geral, os fundamentos para a representação, sendo o próprio pensamento e sua gênese, um processo de representação de algo que já existe e não de criação verdadeira, original e independente. Não estamos aqui a abordar o termo representação do ponto de vista linguístico, em sendo a língua (as palavras) uma representação ou materialização de uma ideia, mas de representação enquanto resultado de um processo criativo, de uma relação que se estabelece entre o artista e o seu contexto ou entre o homem e sua realidade, produzindo através desse operador um resultado que reflete a materialização do que já existe num plano ideário e constitui-se de algo sensível representado. Essa tese influenciou por séculos o pensamento filosófico e as demais áreas, dando ao pensamento e ao universo de criação de ideias uma compreensão dogmática e, certo modo, passiva do ato criativo.

Ao se aceitar a filosofia platônica como nosso caminho possível, a representação implica necessariamente andar um passo atrás, isto é, para que algo seja reproduzido, antes é necessário que seja criado. Portanto o representador segue o criador. Assim, ao teatro resta o papel de estar atrás da sociedade, aguardando sua evolução para poder representá-la. Essa literatura deve aguardar a reorganização da sociedade [28]. Algo que não comporta as iniciativas teatrais de criação e recriação, independentemente da representação ou da evolução da sociedade

Deleuze não aceita tais premissas conforme se apresentam. Mas o principal pressuposto da filosofia da representação, aquele que engloba todos os outros recenseados por Deleuze, é o postulado segundo o qual o pensamento é o exercício natural de uma faculdade, concebendo o pensamento como fruto de um exercício. Nesse postulado, o pensamento também é naturalmente bem-dotado para possuir a verdade, e o erro vem de fora, é produto de mecanismos ex-

²⁷ Idem, Ibidem, p.45.

ternos. Deleuze pretende demonstrar que essa concepção implica no sujeito pensante como resultado da concordância ou da harmonia entre as faculdades e na unidade ou a identidade do objeto como subjugando a diversidade dada. O ápice desse pensamento encontra-se em Kant.

2.4.3 A doutrina das faculdades: Immanuel Kant.

Cuidaremos de expor seus conceitos principais, para fundamentar as relações que com eles estabelecia Deleuze.

Parte da obra de Kant se dedica a investigar a capacidade de conhecer-se algo, uma das mais importantes questões que dominam o pensamento de Kant é a questão do conhecimento humano, ou seja, o problema do saber. No ponto de partida da *Crítica da razão pura*, primeira grande obra, Kant já se identifica como um filósofo a serviço da *representação* quando define o conhecimento como síntese de representação:

Do ponto de vista do conhecimento, as representações e as faculdades que lhes correspondem são fundamentalmente duas: a intuição, representação singular que se relaciona imediatamente com o objeto da experiência e tem como fonte a sensibilidade, e o conceito, representação que se relaciona mediatamente com o objeto da experiência ó isto é, através de outras representações ó e tem como fonte o entendimento. (MACHADO, 2010, p. 106)

Importa-nos, tanto quanto entender a gênese do pensamento, compreender quais as formas possíveis de se obter conhecimento. Afinal, aprender e criar, conhecer e ter uma ideia, são atos comuns no processo teatral. Exemplos possíveis de tais afirmativas seriam: como um ator ãaprendeõ a cena? Quais as formas com as quais um artista cênico torna-se conhecedor não apenas um texto, mas de toda uma relação efêmera, instável e irreproduzível a qual participa? Ou mesmo, nossa pergunta principal: como um ator tem ideias? Os kantianos dedicar-se-iam a responder tais questões com seus conceitos, mas, por certo e felizmente, haveria discordâncias.

2.4.4 Das faculdades.

Kant destaca que o homem possui qualidades, faculdades, que o caracterizam como tal, as quais chama *faculdades fundamentais do ser*, que são as fontes principais do conhecimento

²⁸ CALSON, Ibidem, p. 161.

que adquirimos e/ou produzimos, e do relacionamento que estabelecemos com a realidade. Essas faculdades são: a intuição e o entendimento. Em função do uso de tais faculdades é que se constitui a nossa relação com a realidade, sempre de forma sensível:

Sejam quais forem a maneira e os meios pelos quais um conhecimento possa relacionar-se com objetos, o modo pelo qual o conhecimento se relaciona imediatamente a eles, e ao qual todo pensamento visa como a um meio (para atingí-los), é a intuição. (KANT apud PASCAL, 2008, p. 49)

Enquanto a sensibilidade é uma das faculdades do nosso conhecimento, a outra, a completar-lhe, é o entendimento:

Intuição e conceitos constituem, pois os elementos de todo nosso conhecimento, de sorte que nem os conceitos sem uma intuição que de algum modo lhe corresponde, nem uma intuição sem conceitos podem fornecer um conhecimento. (KANT apud PASCAL, 2008, p. 62)

Kant não valoriza ou destaca a superioridade de uma das tais faculdades sobre a outra, para ele:

Nenhuma dessas propriedades é preferível à outra. Sem a sensibilidade, nenhum objeto nos seria dado, e, sem o entendimento, nenhuma seria pensada. Pensamentos sem conteúdo são vazios; intuições sem conceitos são cegas. (KANT apud PASCAL, 2008, p. 62)

Além dessas faculdades Kant investiga os elementos mais puros da intuição e do entendimento. Pois a relação entre tais elementos podem lhe ser úteis quanto à compreensão do mecanismo do *õ*conhecerö e do *õ*pensarö. No caso do entendimento, o filósofo aponta o conceito como uma unidade primária. Assim, através da análise, Kant aponta o entendimento como a faculdade de formar conceitos. Visto que o entendimento é uma faculdade cognitiva não-sensível, ou por outra, uma faculdade de conhecer por meio de conceitos.

No tocante à intuição, Kant lista duas formas puras de intuição: o tempo e o espaço, os quais, obviamente por serem unidades básicas da intuição, independem do raciocínio, isto é, do entendimento. Ambos, o tempo e o espaço, são condições imprescindíveis à experiência como tal, ao fenômeno empírico. Não há experiência sensível que esteja fora do espaço e/ou do tempo.

O espaço e o tempo, com efeito, são as formas em cujo interior se ordena a multiplicidade fornecida pela sensação. O espaço é a forma do *õ*sentido exteriorö,

propriedade que tem nosso espírito de nos representar objetos como existentes fora de nós; o tempo é a forma do sentido íntimo, propriedade que tem nosso espírito de perceber-se a si mesmo intuitivamente, ou, com mais exatidão, de perceber seus estados internos. (KANT apud PASCAL, 2008, p. 52)

Em suma, para Kant, essas duas faculdades, a intuição e o entendimento, nos dão a possibilidade do conhecimento a partir de que um signo cognoscível seja dado no tempo e no espaço, quando da experiência, ou apenas no universo transcendental (longe da experiência), quando se trata de objetos matemáticos, por exemplo. Dessa forma, todos os objetos físicos se nos apresenta num espaço os quais não podem ser concebidos fora de um espaço. Assim, o espaço e o tempo são condições essenciais para a realização de qualquer fenômeno que torne possível a experiência, ãele [o espaço] é considerado como a condição que permite a ocorrência dos fenômenos, e não como uma determinação que dependesse deles [29].

Kant rejeita a ideia de que o espaço e o tempo são meramente relativos, para ele, o espaço nos é dado *a priori*, antes de qualquer coisa, pois não é conceitual, descritivo ou analítico (independe do juízo), ele é a condição da própria possibilidade dos acontecimentos.

O espaço não representa nenhuma propriedade das coisas em si, nem as coisas em suas relações recíprocas, quer dizer, nenhuma determinação das mesmas que interesse aos próprios objetos e que permanecesse, abstração feita de todas as condições subjetivas da intuição. (KANT apud PASCAL, 2008, p. 55)

O tempo, assim como o espaço, segue uma linha diversa da razão, prescindindo do entendimento, do conceito e da lógica, manifestando-se também anterior a qualquer coisa, e como tal, limita os acontecimentos. Se o espaço situa, o tempo limita a experiência sensível onde se produzirá conhecimento.

O tempo é a forma pura de nosso sentido interior, da intuição de nós mesmos, e das nossas condições interiores. Observamos em nós a mais variadas condições de ânimo ó sentimentos, excitações da vontade, representações. Mas tão variadas quanto elas possam ser entre si, uma coisa todas elas têm em comum: elas ocorrem no tempo. O tempo não provém de nenhuma delas, mas ele é a condição sem a qual não podemos ter uma experiência delas. (STÖRIG, 2008, p. 343)

A apresentação desses conceitos é fundamental para a compreensão da teoria do conhecimento puro e empírico, desenvolvidas por Immanuel Kant, as quais estamos resumindo aqui.

²⁹ KANT apud PASCAL, Georges. *Compreender Kant*. Tradução Raimundo Vier. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 53.

Relacionando as faculdades da intuição e entendimento podemos avançar no pensamento kantiano na composição de dois tipos de conhecimento que já citamos acima, mas que agora será situado na obra desse filósofo, um conhecimento é híbrido, através do uso das duas faculdades e o outro puro.

2.4.5 Do conhecimento puro e empírico.

O ponto de partida de um conhecimento na filosofia de Kant é a sensação, isto é, a impressão produzida por um objeto na sensibilidade. A sensibilidade, por sua vez, é essa capacidade que possuímos de ser afetados por objetos. É por meio da sensibilidade que os objetos nos são dados, e só ela nos fornece intuições.

Assim como Platão, evidentemente Kant não escreveu seus postulados pensando no processo teatral, mas na universalidade humana, razão pela qual, tais conceitos podem ser estabelecidos também nas relações que se constituem nessa arte. No que tange às formas básicas do ato de conhecer, Kant distingue duas elementares, quais sejam:

1) O conhecimento empírico (*a posteriori*) - aquele que se refere aos dados recebidos pelos sentidos, ou seja, que é um conhecimento posterior à experiência; que manifestam o uso da intuição e do entendimento para produzir o conhecimento. Exemplo: ãtal parte do figurino é roxoõ onde primeiro é necessário o recebimento do estímulo do sentido para posteriormente conhecimento. õSem entendimento nenhum objeto seria pensado, mas sem a sensibilidade nenhum objeto seria dado. Para haver conhecimento é preciso haver mais do que pensamentoõ [30].

2) O conhecimento puro (*a priori*) - aquele que não depende de quaisquer informações fornecidas pelos nossos sentidos imprecisos, ou seja, que é anterior à experiência ou mesmo distante da experiência, e por isso, transcendental. Ele nasce puramente de uma operação racional, por exemplo: duas linhas paralelas jamais se encontram no espaço. Essa afirmação (juízo) é universal e que para ser válida, não depende de nenhuma condição específica, ou seja, é uma afirmação necessária.

³⁰ MACHADO, R., Ibidem, p. 107.

Construir um conceito significa apresentar *a priori* a intuição que lhe corresponde. Para a construção de um conceito requer-se, pois, uma intuição *não empírica*, que, por conseguinte, como intuição, seja um objeto singular, mas que, no entanto, como construção de um conceito (de uma representação geral), deve expressar na representação algo de universal que se aplica a todas as intuições possíveis que se submetem no mesmo conceito. (KANT apud MACHADO, 2010, p. 122)

Dessa forma, o conhecimento puro conduz a juízos universais ó também chamados de não contingentes ou que não permitem exceções ó e necessários. Esse princípio é o que torna possível a existência das leis da Física ou da Matemática, por exemplo. Mas, como dito, a elaboração de um conceito passa impreterivelmente pela sensibilidade e pelo entendimento, sendo a primeira, faculdade de intuições (*a priori*) e o segundo de conceitos. Assim, o conceito é precedido por uma intuição que o anteceda e permita-lhe o entendimento.

O entendimento, ao revés, não é um poder da intuição. Só pode pensar os objetos fornecidos pela sensibilidade. É um poder não sensível do conhecer; em oposição à receptividade, que define a sensibilidade, ele é uma espontaneidade, isto é, uma faculdade de produzir representações. (PASCAL, 2008, p. 50)

Isso porque até mesmo os sentidos são racionalizados e transformados em significados semânticos. O conhecimento intuitivo não produz entendimento justamente porque o entendimento e a intuição são faculdades básicas, elementares, não possuem uma gênese. Somente a experiência, aquela vivenciada através dos sentidos, ou a interior pelo exercício da auto-observação consciente, é fonte e também limite de nosso conhecimento, pois a experiência sensível, ou fenomenologia sensível, não fornece qualquer fundamento de caráter universalizante e seguro.

2.4.6 Juízo analítico e sintético.

Para Kant, *ö*pensar é julgar, quer dizer, estabelecer relações entre representações, reduzi-las à unidades³¹ [31] onde um *ö*juízo é uma ligação lógica entre sujeito com um predicado³² [32] ligada por análise ou síntese. Desenvolvendo essa ideia, Kant classifica os juízos em dois tipos: analíticos e sintéticos.

- 1) O juízo analítico é aquele em que o predicado já está contido no sujeito.

³¹ KANT apud PASCAL, Ibidem, p. 65.

Analítico significa *õdiluentõ, õdescomponentõ*. Quando digo: *õTodos os corpos são extensosõ, ou: õa esfera é redondaõ, então só expresso no predicado o que já está contido no conceito do sujeito, pois o conceito õcorpoõ contém a característica õextensoõ, e o conceito õesferaõ, a característica õredondaõ. Isso são juízos analíticos. (STÖRIG, 2008, p. 340)*

Basta analisarmos o sujeito para deduzirmos o predicado. O juízo analítico tem por objetivo tornar mais claro, mais explícito o que já se conhece a respeito do sujeito. Por não depender da experiência sensorial, o juízo analítico é universal e necessário. Mas, a rigor, esse juízo é pouco útil, no sentido de que não conduz a conhecimentos novos, pois ele é óbvio.

2) O juízo sintético é aquele em que predicado não está contido no sujeito.

Sintético significa *õconectanteõ, õliganteõ*. Se digo: *õA (esta) esfera é douradaõ, então acrescento algo ao conceito õesferaõ que de maneira alguma já está contido nele ó pois uma esfera de modo algum precisa ser dourada. O que acrescento aqui ó a característica da cor dourada ó, provém da experiência. Se não me convenci através da percepção que a esfera é dourada não posso emitir juízo. (STÖRIG, 2008, p. 340)*

Esse conceito estabelece que só poderíamos elaborar juízos sintéticos *a posteriori*, a partir da experiência. Um juízo elaborado dessa maneira certamente não é universal, pois, conforme o exemplo, uma esfera pode ser de diversas cores. O predicado é uma novidade acrescida ao sujeito nesses juízos. O juízo sintético *a priori*, é anterior e independente da experiência. O primeiro gera conhecimento contingente, onde pode haver exceções e não determinísticos, o segundo tende ao contrário. Dessa forma, os juízos sintéticos multiplicam e enriquecem nossas informações ampliando o conhecimento.

2.4.7 Juízo sintético a posteriori, relação tempo-espaço.

Não nos importa muito o juízo sintético *a priori*, pois, em se tratando de teatro, raros são os conhecimentos universais com os quais trabalhamos, ao contrário da matemática, por exemplo. Assim o Juízo sintético *a posteriori* pela sua direta ligação com a nossa experiência sensorial merece maior atenção. Tem validade e ordenamento de modo bem determinado: em unidade espaço temporal onde se deu a experiência. Isto é, *õo ser pensante pensa sob uma forma passiva ao tempo, pensa agora. O tempo como diferença transcendental que introduz*

³² STÖRIG, *Ibidem*, p. 340.

uma fissura, uma rachadura no sujeito [33]. A maior iniciativa da filosofia transcendental consiste em introduzir a forma do tempo no pensamento [34].

Logo, da mesma forma que a sensibilidade, para Kant, é a capacidade que temos de ser afetados, somos afetados pelo tempo e pelo espaço de formas distintas. O tempo torna-se a forma de atualização do ser, isto é, o tempo introduz a compreensão do ser como ser fenomenal, que só existe na realidade objetiva limitada pelo tempo (eu só existo agora), e a eterna diferença marca esse ciclo constantemente, ou seja, a cada ciclo do tempo (eu existo agora) atualizado e diferente do que passou. Uma diferença que esta marcada entre o agora e o que tempo que acabou de passar.

Para Kant, o tempo era a forma sob a qual o espírito afetava a si próprio, como o espaço era a forma sob a qual o espírito era afetado por alguma coisa: o tempo era, portanto, autoafecção, constituindo a estrutura essencial da subjetividade. (MACHADO, 2010, p. 146)

O espaço, por sua vez, enquanto intuição pura é tido como o quadro em que as sensações nos são dadas e ligadas. Portanto, o juízo sintético *a posteriori*, resultado de um julgamento posterior ao acontecimento, dependendo da apreensão fenomênica e da sua operação lógica no tempo que determina o evento empírico e no espaço enquanto contexto da possibilidade. Além disso, o tempo adquire outra característica, enquanto elemento externo ao ser, sendo comum e compartilhado, nesse caso ele é afetador e determinante, independente do indivíduo. Mas quando o tempo é internalizado no ser, ele se torna auto-afecção permitindo a existência de um sujeito subjetivado, a memória, que torna possível a atualização do ser no tempo. Sem memória, não há aperfeiçoamento, nem atualização, cada ciclo é um reinício.

Pelas razões ora expostas, a crítica de um evento teatral, por exemplo, só pode ser dada por via de um juízo sintético *a posteriori*, isto é, pelo julgamento e operação redutiva de conceitos após o estabelecimento no tempo e no espaço da sua materialidade, após a realidade do mesmo e não antes de sua virtualidade.

Baseados em Kant, poder-se-ia dizer que um ensaio ou uma apresentação teatral não podem gerar juízos analíticos, pois os objetos em questão, quaisquer que sejam não tem a ca-

³³ MACHADO, R., Ibidem, p. 298.

pacidade de conter o predicado em si, haja vista que o teatro depende da conexão com outras artes, sendo essas composições o fundamento do juízo sintético, onde o predicado é aferido ao objeto, alterando-lhe o valor. No caso de uma apresentação, não pode haver juízo sintético *a priori*, anterior ao fenômeno, do contrário não haveria necessidade do evento em si, o evento é imprescindível ao fenômeno teatral.

Resta apenas a possibilidade do juízo sintético *a posteriori*, conforme já dito. No que tange a um ensaio, pressupondo-se um planejamento o juízo sintético *a priori* enquadra-se como mera virtualidade de conhecimento, sem nenhuma validade incontestável. Razão pela qual, o teatro é uma arte que depende do emprego da faculdade intuitiva em adição ao entendimento, acionando o juízo sintéticos para produção de conhecimento *a posteriori*, necessariamente. Essa é uma característica comum no empirismo e na fenomenologia, isto é, em eventos que dependam do universo sensível e encontrem uma localidade no espaço e uma limitação tempo.

2.4.8 Juízo sintético a priori.

É o mais importante, para a filosofia kantiana, por não ser limitado pela experiência, sendo universal e necessário; seu predicado acrescenta novas informações verdadeiras, e, portanto seguras, ao sujeito, possibilitando uma ampliação do conhecimento. Segundo Kant, na matemática e na física, que são disciplinas científicas por trabalharem com juízos sintéticos *a priori*, sobretudo dentro de paradigmas *Newtonianos*, onde encontraremos fartos exemplos, quais sejam: ãA reta é a distância mais curta entre dois pontosö. Este exemplo não é juízo analítico haja vista que o predicado não está contido na noção do sujeito; no conceito de linha reta, não entra necessariamente a ideia de distância. É, portanto sintético e *a priori*, pois advém de deduções lógicas que as permite um caráter de verdade independente da experiencição de tal conceito. Portanto, não é juízo *a posteriori*, pois conhecemos a sua verdade sem precisar medir a distância entre dois pontos. E, assim, torna-se uma verdade estritamente universal e necessária (não há exceções, sem contingências). Logo é *a priori*.

Como se formam os juízos sintéticos *a priori*? Apesar de independeram dos sentidos, de acordo com Kant, tais juízos se fundamentam nos dados captados pelos sentidos num dado

³⁴ Idem, Ibidem, p. 113.

momento do tempo, cujos dados foram organizados mentalmente, seguindo o nosso entendimento. O conhecimento, portanto, é o resultado de uma síntese entre o sujeito que conhece e o objeto conhecido. Uma relação harmônica entre as faculdades de sentir/intuir e de entender/conhecer. Aqui, especialmente, Kant e Deleuze se afastam. Segundo Deleuze, o sujeito não conhece, mas é obrigado a conhecer.

O que se apresenta ao sujeito, o que aparece na intuição, é o fenômeno considerado como diversidade sensível empírica, mas até mesmo a diversidade pura *a priori* dos próprios espaço e tempo, diversidade dos lugares e momentos, dos aqui e agora. Representação significa uma retomada ativa do que se apresenta, implica uma atividade e uma unidade que se distinguem da passividade e da diversidade características da sensibilidade, faculdade receptiva pela qual o sujeito é afetado. Partimos, portanto, da definição do conhecimento como síntese de representações e, em busca de precisão terminológica, chegamos à identificação entre conhecimento e representação: o conhecimento é a síntese do que se apresenta, a síntese do diverso na representação. (MACHADO, 2010, p. 106)

2.4.9 O relativismo kantiano.

Segundo Kant é impossível conhecermos as coisas em si mesmas (o ser em si). Só conhecemos as coisas tal como as percebemos (o ser para nós), dentro de um universo de representações, isto é, da materialidade em objetos das ideias numa relação entre intuir e entender. Apesar de fundado nos domínios da representação, fundada por Platão, esse princípio modifica ligeiramente o foco da investigação do objeto representado para a sua forma de apreensão e entendimento.

Dessa forma, essa posição epistemológica adotada por Kant significa uma adição entre idealismo e realismo, pois, para ele, o conhecimento não é dado nem pelo sujeito nem pelo objeto, mas pela relação que se estabelece entre esses dois pólos. O que podemos conhecer são apenas os fenômenos, isto é, o acontecimento real, não a sua potencialidade estabelecida pelo virtual ou pela possibilidade. Por exemplo, não conhecemos uma peça teatral apenas na leitura pela sua virtualidade, ou não se conhece a potencialidade de um ator com a sua virtual ação, é preciso o fenômeno do ensaio para, a partir de tal conhecimento, sínteses *a posteriori*, formam conceitos mais completos, não necessariamente universais, pois que nesse caso o teatro, por não ser uma disciplina iminentemente científica, não se ocupa de investimentos necessários ou universais.

Portanto, podemos conhecer os fenômenos que nos permitem entrar em contato com os objetos, isto é, os objetos tais como eles aparecem para nós, mas não como eles são em si mesmos. Essa síntese explicita traços de relativismo em Kant, que se aprofundam ainda mais nos tempos atuais quando se chega às conclusões do tipo: o próprio idealismo em si não pode ser determinado, de forma a relativizar esse mesmo conceito.

Mas por que não podemos conhecer as coisas em si? Para Kant, nós percebemos a realidade a partir das formas *a priori*, mas da sensibilidade, como dito, o tempo no espaço. Com isso, não só nossa capacidade de perceber, mas também de representar as coisas se dá impreterivelmente no tempo e no espaço. Essas noções são "intuições puras", com as quais nada empírico lhes está misturado. Existem como representações básicas na nossa sensibilidade, antes dela mesma e que a permite.

De forma semelhante, os dados que são percebidos ou captados pela nossa sensibilidade são organizados pelo entendimento conforme categorias, que são "conceitos puros", pré-estabelecidas, já existentes *a priori* no entendimento, tais como o conceito de causa, de necessidade e outros, que servirão de base para realizações disjuntivas ou associativas sobre a realidade percebida.

A filosofia anterior a Kant, afirmava que a função da nossa mente era capturar a realidade do mundo. Esse conceito influenciou alguns filósofos a considerarem essa operação a mais importante da atividade mental do sujeito, é o que se denominou racionalismo dogmático, enquanto outras correntes ressaltavam o papel determinante do objeto real exterior, o empirismo. O empirismo não como uma teoria segundo a qual o conhecimento deriva da experiência, mas como uma teoria para a qual as relações são independentes dos termos [35].

Através da crítica ao racionalismo, Kant tentou formular a síntese entre sujeito e objeto, entre racionalismo dogmático e empirismo, demonstrando que ao entrarmos em contato com a realidade do mundo também participamos de sua construção mental, isto é, "das coisas conhe-

³⁵ Idem, *Ibidem*, p. 138.

ceamos *a priori* só o que nós mesmos colocamos nelasö [36]. Com isso, Kant quer verificar se são os objetos que devem se orientar ou regular pelo nosso entendimento e não o contrário.

Como dito anteriormente, para Kant, o espaço e o tempo pertencem á condição humana, são-lhes faculdades intrínsecas. Portanto, tempo e espaço tornam-se propriedades da nossa consciência, e não atributos do mundo físico. Por isso, Kant diz que não podemos saber com certeza como o mundo é "em si", mas como o mundo é "para mim" e, dessa maneira, para todos os homens.

A diferença que Kant estabelece entre as "coisas em si" e as "coisas para nós" é a sua mais importante contribuição para a filosofia. Nunca seremos capazes de saber com toda a certeza como as coisas são "em si". Só podemos saber como elas "se mostram" a nós. Em compensação, podemos dizer com certeza como as coisas serão percebidas pela razão humana. (GAARDER, 1995, p. 350)

O que é relativo para Kant é a qualidade com a qual nossas faculdades percebem o mundo, mas não é relativo a existência e a associação dessas faculdades na possibilidade dos juízos possíveis.

2.4.10 O Teatro e Kant.

Não é apenas pela relação das faculdades e juízos que Kant influencia o teatro. Apesar de não influenciá-lo mais do que outras áreas, haja visto que os estudos de Kant se propõem universais. Mas, Kant foi dos filósofos que maior atenção deu à estética, cujas teses influenciaram enormemente todas as artes.

O teatro viu aparecer especialmente tragédias. O romantismo alemão como movimento literário foi inseparável da filosofia à época. Kant teve profunda influência sobre Schiller e toda aquela geração. Para eles, Kant havia dividido sentimento e razão, percepção e entendimento. Conforme Schiller, grande estudioso de Kant, o mais elevado objetivo da arte é representar o supra-sensível, e isso é realizado em particular pela tragédiaö [37].

³⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 13.

³⁷ SCHILLER apud CARLSON, Ibidem, p. 170.

O mundo se divide em dois reinos, o dos sentidos e o da razão; o primeiro é a esfera da aparência e da necessidade, o segundo o da liberdade moral. A arte, teoricamente poderia fornecer uma ponte entre a liberdade e a necessidade, entre o indivíduo e o mundo; e mesmo se uma harmonização última dessas esferas se revelasse impossível, ela nos faria pelo menos conscientes da tensão entre estas e nos daria assim um vislumbre do *õsupra-sensívelõ* que está além tanto do entendimento quanto da razão. (CARLSON, 1997, p. 17)

Apesar de Kant insistir explicitamente na autonomia da arte e em sua desvinculação de todos os fins utilitários, deu-se à sua filosofia uma influência moral nas artes. Assim inúmeros artistas, incluindo dramaturgos contemporâneos ou posteriores a Kant empreenderam uma luta pelo desenvolvimento de obras que atingissem aquilo que a filosofia kantiana chamava de *õsublimeõ*. Para Schiller, o aspecto essencial da arte, o sublime, seria alcançado na inevitável separação entre a percepção, pelo homem, dos fatos físicos do universo e sua incapacidade de apreender intelectualmente a essência desses mesmos fatos.

A separação da sensibilidade e razão tem seus efeitos até hoje, cabe refletir se essa disjunção não é puramente teórica e inviável no mundo prático, apesar do preconceito que gerou entre os que se dizem *õportadoresõ* da sensibilidade, mormente artistas, e os que se julgam *õportadoresõ* da razão, geralmente cientistas, cada qual repelindo-se mutuamente. Na verdade tanto a razão, a lógica, o entendimento quanto à sensibilidade são faculdades imprescindíveis ao artista, pertença a ele a arte que for.

2.4.11 Deleuze e Kant

A posição de Deleuze sobre o pensamento kantiano por vezes parece ambígua, mas no que tange à tese do pensamento enquanto uma faculdade natural é muito clara: raramente se pensa; *de fato* é difícil pensar. Mas qualquer que seja a dificuldade *de fato* de se pensar ou de traduzir a naturalidade com a qual se pensa, a filosofia da representação ignora essa realidade.

O filósofo pressupõe de bom grado que o espírito como espírito, o pensador como pensador, quer o verdadeiro, ama ou deseja o que é verdadeiro, procura naturalmente o verdadeiro. Ele antecipadamente se confere uma boa vontade de pensar: toda sua busca é baseada numa *õdecisão* premeditada. Daí decorre o método da filosofia: de determinado ponto de vista, a busca da verdade seria a coisa mais natural e mais fácil possível; bastaria uma decisão e um método capaz de vencer as influências exteriores que desviam o pensamento de sua vocação e fazem com que ele tome o falso pelo verdadeiro. (DELEUZE apud MACHADO, 2010, p. 134)

As perspectivas da representação e da diferença são contrapostas por Deleuze, conforme segue:

Regra geral, duas coisas só são simultaneamente afirmadas na medida em que suas diferenças são negadas, suprimidas dentro, mesmo se o nível dessa supressão é supostamente incumbido de regulamentar a produção da diferença tanto quanto seu desvanecimento... É geralmente pela identidade que os opostos são afirmados ao mesmo tempo... Falamos, ao contrário, de uma operação a partir da qual duas coisas ou duas determinações são afirmadas por sua diferença, isto é, só são objetos de afirmação simultânea na medida em que sua diferença é ela própria afirmada, ela própria afirmativa. (DELEUZE apud MACHADO, 2010, p. 301-2)

Em Kant, Deleuze toma liberdade para aproximar-se, capturar e negar conceitos. As diferenças se aparecem já nos elementos mais elementares, por exemplo, para Kant as ideias são objeto apenas da razão, não cabe à intuição atendê-las, mas para Deleuze são õinstâncias que vão da sensibilidade ao pensamento e do pensamento à sensibilidade, multiplicidades constituídas de elementos e das relações entre estes mesmos elementos capazes de engendrar em cada caso, segundo uma ordem que lhes pertence, o objeto-limite ou transcendente de cada faculdadeõ [38].

Elementos diferenciais sem forma nem função, reciprocamente determináveis em uma rede de relações diferenciais. As ideias são relações recíprocas entre elementos diferenciais completamente determinados em suas relações. A õideia discordanteõ é, portanto, uma multiplicidade diferencial ó diferenças na multiplicidade e diferenças entre multiplicidades ó que, em vez de representar a diferença, subordiná-la à identidade, a liberta em um sistema de relações[...]. (MACHADO, 2010, p.152)

Com a obra kantiana, Deleuze estabelece torções e distorções, concordâncias e discordâncias. A inclusão do tempo, noção inserida a partir de Kant, enquanto medida modificadora ó o tempo modifica, atualiza, o acontecimento ó interfere diretamente no conceito de *ideia* enquanto elemento virtual, isto é, uma ideia é sempre virtual. Para Deleuze há uma diferença entre o irreal e o possível. O possível opõe-se ao real, é o seu contrário, no sentido de que a possibilidade das coisas precede a sua existência, a sua realidade; além disso, o possível realiza-se ou não e sua realização implica necessariamente uma semelhança e uma identidade. Ora, o virtual deleuziano, de modo algum se opõe ao real; o virtual é independente do real e por isso, imprevisível. õA realidade virtual consiste nos elementos e relações diferenciais e nos pontos

³⁸ DELEUZE apud MACHADO, R., Ibidem, p. 152.

singulares que lhes correspondem. A estrutura é a realidade do virtualö [39]. O processo de realização do possível reforça o conceito da representação onde algo se concretiza a partir de uma possibilidade que lhe permite. Dessa forma Deleuze encontrou na relação entre o virtual e o atual a alternativa que lhe permitia fugir da representação. O virtual não se realiza, mas se encarna, integra, efetua, e o real se atualiza.

Além disso, Deleuze se aproxima de Kant no conceito de empirismo transcendental, apesar de criticá-lo por situar sua filosofia no espaço da representação, por subordiná-la aos postulados da reconhecimento e do senso comum. Para Deleuze, Kant nunca renunciará ao princípio do senso comum, justamente um dos postulados da filosofia da representação; em vez de subverter o senso comum, o que ele faz é multiplicá-lo, formulando o princípio de que o acordo entre as faculdades é capaz de várias proporções que se trate de conhecimento, moral ou estética ó os diversos interesses naturais do pensamento racional.

öPois se é verdade que o senso comum em geral implica sempre uma colaboração das faculdades sob uma forma do mesmo ou um modelo de reconhecimento, por outro lado, uma faculdade ativa entre as outras se encarrega, segundo o caso, de fornecer essa forma ou esse modelo ao qual as outras submetem sua colaboração. Assim, a imaginação, a razão, o entendimento que é aqui a faculdade legisladora e que fornece o modelo especulativo sob o qual as duas outras são chamadas a colaborar. Para o modelo pragmático do reconhecimento, ao contrário, é a razão que legisla no senso comum moral. E ainda há um terceiro modelo em que as faculdades acedem a um livre acordo em um senso comum propriamente estético.ö (DR p. 178, sobre o senso comum)

Enfim, Deleuze agencia conceitos kantianos para chegar na ödiferença transcendentalö entre as faculdades. Uma concepção onde um pensamento öinvoluntárioö e öinconscienteö é formulado através do uso paradoxal das faculdades, que se opõe às teorias kantiana do exercício harmônico e natural das faculdades, segundo a regra do senso comum ou do bom senso. Deleuze defende, contra a ideia característica da filosofia da representação, que as faculdades convergem para o reconhecimento de um objeto, que cada faculdade tem um objeto próprio, específico, só apreendendo o que a concerne exclusivamente, através de um öencontroö.

Na filosofia deleuziana, Kant tem papel de destaque, enquanto colaborador seja na torção, seja na distorção de conceitos. Essa admirável característica tem raízes na liberdade com a qual

³⁹ Idem, Ibidem, p. 153.

outro filósofo dava-se ao direito de discordar das correntes dominantes pelo exercício daquilo que é a arqueologia da filosofia da diferença, trata-se de Nietzsche.

2.4.12 Filosofia da diferença: Nietzsche.

„Quanto mais me elevo, menor eu pareço aos olhos de quem não sabe voar.“ (Nietzsche).

O que se pretende com Nietzsche é expor e discutir alguns dos seus conceitos filosóficos mais importantes e, porque tenham sido tão confusamente desenhados ou poeticamente desenvolvidos, apresentar a relação deste pensador com a função da linguagem na busca pela verdade. Pois não importa como o mundo se parece para mim, mas como o expresse discursivamente. Não é muito fácil descobrir unidade e coesão geral na filosofia de Nietzsche [Störig, 459]. É provável que isso se justifique pela arqueologia do pensamento em Nietzsche:

Nietzsche se confessava (como único) seguidor e com o qual se sentia afim: Heráclito. Para ambos o mundo aparece como um processo infinito do vir-a-ser e perecer, do criar e do destruir ó como um mar, no qual todo o finito se forma, ganhar forma e volta a perecer, diluir-se no qual uma força primordial mantém a si mesma. Heráclito? Um recuo tão distante? Isso deve significar que Nietzsche ignorou tudo aquilo que se passou na história do pensamento entre Heráclito e o século dezanove da era cristã: Sócrates, Platão, Aristóteles, cristianismo e filosofia ocidental? Ele não ignorava essas ideias, mas se distanciava delas, repelia-as. De fato: ele considera um procedimento errado tudo o que ocorreu desde então. Ele desconfia desse período. De uma maneira tão radical como ninguém o fizera antes, ele procura destruir o tradicional e recomeçar. E é claro que ele não pode servir-se da linguagem conceitual construída por essa tradição ó ele chega até mesmo a combatê-la! (STÖRIG, 2008, p. 460)

Eis uma possível razão para a dificuldade de um mapeamento terminológico ou a constituição de um sistema filosófico equiparável ao constituído por Kant, por exemplo. Ocorre, como exposto, que a própria forma de fazê-lo, para Nietzsche, o levaria à erros anteriormente repetidos no campo da epistemologia ou da moral. Vários conceitos nietzschinianos aparecem dispersos em obras aparentemente sem grande detalhamento argumentativo, na forma poética que imprime sua literatura ou condensados em frases de efeito. O que importa saber, é que Nietzsche é o mais famoso anti-platonista, o mais radical filósofo e crítico de Kant.

Até mesmo a um sistema conceitual ou uma definição de termos pelos quais melhor pudesse expor suas ideias o filósofo abriu mão. Para ele, a linguagem é considerada como uma metáfora das coisas externas, do de-fora. A partir daí, uma das principais questões da sua filo-

sofia é: a linguagem pode nos auxiliar na busca pela verdade, isto é, no conhecimento seguro e certo das coisas?

Os homens não têm acesso direto à realidade, pois nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem. Afirma Bakhtin que não se pode realmente ter a experiência do dado puro (Bakhtin apud FIORIN). Isso quer dizer que o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo. (FIORIN, 2010, p.167)

O que para Bakhtin é o estabelecimento de uma relação semiológica, isto é, do homem para com a realidade a partir dos signos que dela se captura e são transformados em afetos ou palavras, para Nietzsche ganha outra conotação, a da ilusão. Pois o homem crê acessar e relacionar-se com a realidade em si, quando na verdade dialoga com o recorte ínfimo que reconhece dela.

2.4.13 A importância da linguagem na busca pela verdade.

Nietzsche percebe, assim, a importância da linguagem e quanto esta afeta a busca que o homem empreende pela verdade, pelo original e não pela cópia (representação); pelo conceito, a ideia, o verdadeiro. Para ele, a linguagem não apenas reforça, mas é por si mesma uma representação, as palavras aludem à coisas sem sê-las de fato. Assim, pensar ou ter uma ideia ocorre em parte de forma discursiva, e se a linguagem é uma ilusão, talvez seja uma agente da representação.

Apesar de o intelecto ser o maquiador da realidade, a fonte do disfarce, fazendo aquilo que é ser percebido como o que não é, ainda assim o homem tende para a verdade. Para o filósofo essa inclinação pela verdade é admirável e paradoxalmente, transcorre concomitantemente ao conceito de que os sentidos não são capazes de nos fornecerem acesso absoluto à realidade. Os sentidos humanos são precários, incompletos, falhos, não há universalismos, certeza ou determinismo naquilo que nossos sentidos nos trazem. Portanto, a percepção humana não é fonte confiável de captação de informações, que nos permita acesso ao conhecimento verdadeiro. Sua única saída é criar sua própria realidade e relacionar-se com ela de forma alienada, como sendo a única possível, ou compartilhada, como sendo mais uma forma possível de realidade.

Aliás, nem sobre si mesmo o homem é capaz de conceituações completas de validade universal, como princípio imutável e verdadeiro. Se se pedisse a um indivíduo que definisse o tudo sobre si próprio, certamente que a resposta, se existisse, seria incompleta. Mesmo assim, Nietzsche se questiona: de onde neste mundo viria o impulso à verdade. Essa pergunta não deixa de ser uma crítica a Kant, para quem a razão é o fundamento da verdade e produz por si juízos válidos universais. Esses mesmos juízos, frutos da razão, são aceitos pelos demais que se reconhecem neles, enquanto seres racionais que também o são. Nietzsche critica o conhecimento enquanto fruto da observação *individual* da realidade pelo indivíduo, pois, por exemplo, as cores não são um conhecimento válido para os cegos de nascença e, no entanto, eles não deixam de ser racionais.

Assim, voltamos à pergunta platônica: como podemos conhecer a verdade possuindo sentidos incapazes de nos apresentar a realidade como tal? Para desenvolver uma resposta possível a este questionamento, Nietzsche conclui que isoladamente o homem não sabe mais do que aquilo que produz para, disfarçar-se, enganar a si mesmo. Por isso, o filósofo acredita, também como decorrência da lei natural de auto-preservação, que o homem deseja viver em sociedade. Enquanto o indivíduo, em contraposição a outros indivíduos, quer conservar-se, ele usa o intelecto, em um estado natural das coisas, no mais das vezes somente para a representação [í] [40].

Para Nietzsche, é inegável que o intelecto humano seja capaz do conhecer, mas não se trata de um conhecimento de fato, ou puro como diriam Platão e Kant. A partir de seus sentidos imperfeitos e da relação ilusória que estabelece com o mundo o homem conhece com uma espécie de imperfeição. E esse conhecimento assemelha-se a uma estratégia de natural de sobrevivência, como uma característica desenvolvida pela raça humana para compensar sua fragilidade diante dos demais animais. Isto é, a natureza não deu ao homem aptidões que o permitam dominar a realidade do seu habitat e por isso, o homem cria a sua própria realidade.

Enquanto Platão e Kant lutam contra a ilusão, manifestando o senso comum como representação da verdade e buscando-a, Nietzsche reconhece nela nossa maior aliada na perpetuação da espécie. Graças ao engano, à ilusão (inimiga da verdade), nos foi possível inventar a

⁴⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. São Paulo: Abril cultural, 2005, p. 54.

imaginação, o sonho, parte da arte, etc. Dessa forma, a maior realização do intelecto é criar a ilusão, o engano, o disfarce, tal qual a capacidade que desenvolvem os seres mais fracos, que se camuflam, disfarçando-se, para perpetuarem-se, sobreviver, continuarem a existir; já que não são dotados de couraças, pelos, força, garras ou chifres.

Auto-conservação e auto-defesa levam o homem a empenhar e desenvolver seu intelecto no emprego e aperfeiçoamento do engano. Essa evolução ou adaptação do instinto de preservação humano avançaria até os dias atuais, de uma sociedade moderna onde já não existem predadores selvagens, na qual a realidade é camuflada inclusive como forma de se suportar outros predadores mais abstratos, como a solidão, a depressão, etc.

Não temos o olfato de um tubarão branco ou a audição de um lobo, isto é, não possuímos sentidos apuradíssimos (ainda que limitados) como outros animais; as nossas percepções são individuais e não podem ser comparados à de outros indivíduos. A única coisa que podemos saber dos outros é por suposição, a partir de similitude de sensações, ou por análise das reações expressas pelos demais indivíduos. Mas, da mesma forma que o objetivo natural da preservação é atingido, um mecanismo de freio é acionado, o referido impulso pela verdade. Por que reside nessa tendência a gênese da inquietude, do inconformismo e do desconforto com a própria vida.

Portanto, o conhecimento não é o resultado da faculdade e do exercício do entendimento das coisas enquanto tais, mas sim, fruto do entendimento dos meios que tornam possível perceber o que é como o que não é, ou por outra, naturalmente o instinto do homem é sobreviver a qualquer custo através ilusão e da mentira.

Nietzsche admite que os seres se agrupem em comunidade por necessidade. Essa reunião ao mesmo tempo em que atende à necessidade de agrupamento social ó para ampliar o conhecimento da realidade a partir do coletivo, da somatória das partes ó, faz com que a busca pela verdade seja constantemente sabotada por esse mesmo agrupamento, afinal os homens enganam-se incessantemente, iludem-se, alienam-se e, portanto, afastam-se daquilo que é um dos fins principais pelos quais a natureza lhes dotou do instinto de comunidade. Mas, enquanto o ãde foraõ da espécie (o predador) nos mantém juntos, como um bando, o ãde dentroõ (potenciais competidores pelo domínio territorial) nos inspira o afastamento. Logo, essa dualidade

infinita, isto é o objetivo e ao mesmo tempo a barreira, do homem é a busca pela verdade através do agrupamento social.

Agora, com efeito, é fixado aquilo que doravante deve ser verdade, isto é, é descoberta uma designação uniformemente válida e obrigatória das coisas, e a legislação da linguagem dá, também, as primeiras leis da verdade: pois surge aqui pela primeira vez o contraste entre verdade e mentira (NIETZSCHE, 2005. p. 54).

Através da linguagem os homens se entendem e estabelecem formas de comportamento dentro do rebanho o qual pertencem e chamaram de sociedade. Por outro lado, o instinto socializador não impede que o homem queira e regozije com a ilusão, o que lhe incomoda são os efeitos nocivos da quebra do pacto, das convenções.

Mas, retornando das unidades da linguagem, para Nietzsche as palavras são: estímulos nervosos figurados em sons, ou como dito, a causa, mas também o resultado, para quem aprende, da produção dos sons que representam o de-fora, é um efeito originário de estímulos físico que chegam ao corpo, são transformados em estímulos elétricos por meio do sistema nervoso, re-traduzidos em sentido e essa afecção é figurada pela palavra. A partir desse princípio é inegável a impossibilidade de conhecimento, visto que nossa relação com a realidade se estabelece a partir de causas originariamente externas o que fere o princípio da razão, fundamentalmente defendido por Kant.

A coisa em si (tal seria justamente a verdade pura sem consequências) é, também para o formador da linguagem, inteiramente incaptável e nem sequer algo que vale a pena. Ele designa apenas as relações das coisas aos homens e toma em auxílio para exprimi-las as mais audaciosas metáforas (NIETZSCHE, 2005. p. 55).

As coisas em si, isto é, a verdade em si, não está acessível ao intelecto humano. O que Nietzsche defende não é diferente das ideias de Bakhtin, apesar deste ser mais recente, para quem a linguagem expressa as relações das coisas com o homem. Portanto ao homem só cabe servir-se de metáforas, a própria linguagem só pode ser definida por metáforas, isto é, [1] um estímulo nervoso, primeiramente transposto em uma imagem [41]; ou [2] a imagem, por sua vez, modelada em som [42].

⁴¹ Idem, Ibidem, p. 55.

⁴² Idem, Ibidem, p. 55.

Num mundo com o qual nos relacionamos de forma discursiva, cabe questionar: o que é a linguagem? Para Nietzsche, convencionou-se que o ar articulado mecanicamente, de maneira *sui generis*, pressionado, friccionado, ressoado por ossos, músculos e outras cavidades corporais, sendo expelido com a junção ou não de distintos orifícios, designam determinadas sonoridades cuja frequência, altura e volume, atinjam significância, aludindo às coisas presentes no mundo exterior. Tais sonoridades se dividem ou compõem-se, formando desde unidades simples à complexas, em organizações sintáticas e semânticas, podendo, enquanto alusões que o são, serem expressas através de uma segunda alusão, esta pictográfica, chamada escrita. Assim, a linguagem oral, para Nietzsche nada mais é do que um processo mecânico, animal, que associa sons às coisas. Para expressar tais sons, convencionou-se ao longo dos séculos a utilização de certas figuras correspondentes a cada som.

O estímulo nervoso, como dito, é provém de uma excitação externa, e suas consequências não são causadas pelo homem, mas o homem é refém destas, é tomado por estas. Eis outra crítica Kant, criador do conceito de juízos sintéticos *a priori*, isto é, juízos universais e necessário produzidos independentemente dos sentidos. Para Nietzsche os juízos sintéticos *a priori* são um engano do intelecto. A linguagem é uma metáfora das coisas em si, muito aquém de designar o que elas são de fato. Assim, o que julgamos como sendo verdade são apenas um engano oriundo da memória e da imaginação, como forças complementares, mas não a essência das coisas. Por não poder conhecer a verdade, não sabemos de onde vem o impulso para a verdade. Para Nietzsche conhecemos a realidade das relações que se estabelecem a partir da linguagem, mas não exatamente o que as linguagens apontam de fato, e assim, o homem continua a disfarçar-se,

[í] mente, pois, da maneira designada, inconscientemente e segundo hábitos seculares ó e justamente por essa inconsciência, justamente por esse esquecimento, chega ao sentimento da verdade. No sentimento de estar obrigado a designar uma coisa como õvermelhaö, outra como õfriaö, uma terceira como õmudaö, desperta a emoção que se refere moralmente à verdade: a partir da oposição ao mentiroso, em quem ninguém confia, que todos excluem, o homem demonstra a si mesmo o que há de honrado, digno de confiança e útil a verdade. (NIETZSCHE, 2005. p. 57).

A linguagem é uma artimanha da raça humana que, pela convivência em rebanho afasta-se da vida selvagem, dedica-se a abstrações e projetos conceituais que o iludem da detenção da verdade. õ[í] o que se passa com aquelas convenções da linguagem? São talvez fruto do co-

nhecimento, do senso de verdade: as designações e as coisas se recobrem? É a linguagem a expressão adequada de todas as realidades?ö [43].

Mas, esse ponto de vista puramente animal/selvagem ou naturalista do que seja a linguagem tem implicações morais também, e é exatamente isso o que interessa a Nietzsche. Não está no centro das atenções do filósofo a correspondência signo-significante, mas nas consequências, nos acordos e convenções que se constituem a partir do uso da linguagem. Por exemplo, se o homem usa dos signos linguísticos válidos, dos termos dentro das regras pré-estabelecidas, ele fala a verdade, mas se por outro lado ele distorce, relaciona-se incorretamente com as palavras, ou contraria as convenções estabelecidas, ele mente. E o próprio desejo do homem de continuar vivendo em sociedade pelos motivos acima expostos torna-se um forte impulsionador para a anuência com as regras representativas. õEle faz mau uso das firmes convenções por meio de trocas arbitrárias ou mesmo inversões dos nomes. Se ele o faz de maneira egoísta e de resto prejudicial, a sociedade não confiará mais nele e com isso o excluirá de siö [44].

Dai a conclusão que as convenções determinam a verdade e o falso de forma moral, dogmática. Logo, pouco importa como o mundo de fato é ou se nos apresenta, se não for expresso respeitando-se as convenções da linguagem. Dessa forma, ter uma õboaö ideia ou õbemö pensar, dentro do paradigma dogmático, não é outra coisa que respeitar as convenções, segundo a filosofia nietzschiana. Um exemplo é o próprio Nietzsche que abdicou do uso de um sistema de signos que sistematicamente expressassem sua filosofia, além de muitos outros artistas que, por não darem à sociedade aquilo que se esperava deles e foram vistos como artistas menores ao seu tempo.

Portanto, a linguagem também é convenção, regra social, reforço ou transgressão de dogmas. Assim, inspirado em Nietzsche, o pensamento deleuziano dá especial importância à ideia dessa violência que força a pensar, da linguagem e do pensamento enquanto características humanas submetidas ao nosso processo de perpetuação da espécie.

⁴³ Idem, *Ibidem*, p. 55.

⁴⁴ Idem, *Ibidem*, p. 54.

Para Deleuze, essa violência hoje não é oriunda do possível encontro com predadores, mas com signos que nos obrigam a interpretá-los para levar-nos a juízos. Isso coloca em extremidades Nietzsche e Platão. No seu procedimento de colagem com outros filósofos agenciados, Deleuze investe na dualidade entre esses dois filósofos, Platão foi o primeiro a criar a imagem dogmática e moralizante do pensamento, mas do lado de fora do espaço da representação, como expoente máximo de uma orientação do pensamento inteiramente diferente, encontra-se Nietzsche e sua crítica radical dos pressupostos e postulados da imagem do pensamento como sendo essencialmente morais.

Quando Nietzsche se interroga sobre os pressupostos mais gerais da filosofia, diz serem eles essencialmente morais, pois só a Moral é capaz de nos persuadir de que o pensamento tem uma boa natureza, o pensador, uma boa vontade e só o Bem pode fundar a suposta afinidade do pensamento com o Verdadeiro. Com efeito, quem mais senão a Moral e o Bem que dá o pensamento ao verdadeiro e o verdadeiro ao pensamento...? Assim, aparecem melhor as condições de uma filosofia isenta de pressupostos de qualquer espécie: em vez de se apoiar na Imagem moral do pensamento, ela tomaria como ponto de partida uma crítica radical da Imagem e dos postulados que ele implica. (DELEUZE apud MACHADO, 2010, p. 137)

Combater e superar essa imagem dogmática do pensamento é a tarefa da filosofia de Deleuze. Para o filósofo francês, Nietzsche foi quem reverteu através da sua filosofia essa imagem moral do pensamento, isto é, uma imagem condicionada à busca da verdade e transitando entre o falso e o verdadeiro e deu início a um projeto que permitia a criação conceitual a partir da diferença em vez de subordiná-la a representação.

Diante disso, Deleuze propõe uma alternativa à representação: um empirismo transcendental, inspirado em Nietzsche que buscava uma filosofia da diferença como alternativa à representação e à imagem moral do pensamento. Tal alternativa soa como uma colagem de Hume e Kant. Essa proposta pretende superar não só a representação como os conceitos que dela advém.

Empirismo é o movimento filosófico que acredita na experiência como única formadora de ideia, já o transcendental fundamenta-se de que a formação das ideias estende-se além daquilo que materialmente acessamos, ou seja, o transcendental não está no campo das experiências, mas afastado do homem. Transcendental designa, então, o princípio em virtude do qual a experiência é necessariamente submetida a nossas representações. Logo, um empirismo transcendental soa como um caminho do meio, sem relegar a importância da experiência nem ignorar

os desconhecidos limites pelos quais se expandem e atuam a consciência humana. Em suma, Deleuze se interessa pelas consequências da prática real, mas também pela virtual, na gênese do pensamento.

Empirismo transcendental considera o pensamento como involuntário e inconsciente e se define como uma teoria do uso paradoxal das faculdades. São três os aspectos mais importantes dessa teoria.

1) Cada faculdade tem um objeto específico, singular; cada faculdade só apreende o que a concerne exclusivamente, diferencialmente, e não pode ser objeto de nenhuma outra.

2) A relação entre as faculdades é do tipo de um esforço divergente, de um acordo discordante, de um desregramento em que o encontro contingente e violento com o que força a pensar produz a necessidade de um ato de pensamento.

3) As ideias são uma multiplicidade, uma coexistência virtual das relações entre elementos diferenciais intensivos que referem ao diferente e se atualizam, se encarnam, se efetuam por um processo genético de diferenciação qualitativa e quantitativa.

Por essa razão, tanto o pensamento filosófico quanto o artístico acabaram por reverberar o pressuposto implícito de uma imagem do pensamento, pré-filosófica e natural, tirada do elemento do senso comum. A partir dessa imagem que cada um sabe, ou pelo menos se presume que saiba, o que significa pensar e como estimular o pensamento. Pouco importa, então, que a filosofia comece pelo objeto ou pelo sujeito, pelo ser ou pelo ente, enquanto o pensamento permanecer submetido a esta imagem que já prejulga tudo, tanto a distribuição do objeto e do sujeito quanto do ser e do ente [45].

Em função disso, Deleuze combate em toda a sua obra tais postulados fazendo fulgurar o tema da imagem do pensamento e as possibilidades para o exercício do pensar. Para ele, a tarefa da filosofia do porvir deveria ser colocar movimento no pensamento oriundo da representação, reconhecimento e faculdades naturais, é imóvel. Para Deleuze, pensar é garantir ao pensamento sua possibilidade mais radical: criar conceitos, funções ou perceptos-afectos, criar e não, representá-los imitá-los. Conceitos, funções ou perceptos-afectos, que possam,

contextualizados, ancorados ou estabelecidos num plano de imanência, criar diálogos com o extra filosófico e fomentar uma violenta onda que nos force pensar. Para Deleuze, a boa vontade no pensar não dá conta da necessidade que se manifesta anteriormente ao nascimento de um conceito.

Na verdade, os conceitos designam tão-somente possibilidades. Falta-lhes uma garra, que seria a da necessidade absoluta, isto é, de uma violência original feita ao pensamento, de uma estranheza, de uma inimizade, a única a tirá-lo de seu estupor natural ou de sua eterna possibilidade: tanto quanto só há pensamento involuntário, suscitado, coagido no pensamento, com mais forte razão é absolutamente necessário que ele nasça, por arrombamento, do fortuito no mundo. O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a filosofia; tudo parte de uma misosofia. Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar. (DELEUZE apud VASCONCELOS, 2005, p. 1222)

Em *Diferença e repetição*, Deleuze privilegia, por fim, três faculdades quando procura responder a questão *o* que significa pensar?*o*: a sensibilidade, a memória e o pensamento. Por isso, o *empirismo transcendental*⁴⁵ anteriormente mencionado: a sensibilidade como faculdade que permite a experiência dentro do fenômeno do agora; a memória que relaciona o *agora* com o passado, suas possibilidades e, assim, atualiza-se; e o pensamento que movimenta-se pelo confronto e a violência gerada por tais faculdades.

Em suma, Deleuze apresenta o *empirismo transcendental* como alternativa à *teoria da representação*; cria o conceito de *virtual* em oposição ao *possível*; e insere dentro do que se compreende por apreensão pela sensibilidade o importante conceito de *intensidade* do encontro com o *signo*. A importância que Deleuze dá aos signos *ó* e depois à intensidade *ó* deve-se a que eles forçam o pensamento a pensar em seu exercício involuntário e inconsciente. Tal exercício é disparado pelo encontro com o signo e aciona nossas faculdades de maneiras distintas e diferentes, após o encontro o mecanismo não necessariamente cessa num tempo determinado, pode concluir-se muito além, como por exemplo, depois de muito tempo quando uma interpretação se atualiza num encontro com outro objeto no futuro.

⁴⁵ VASCONCELLOS, Ibidem, p. 1222.

2.4.14 Os signos.

Para Deleuze, o que é natural no pensamento é o seu estupor, a inércia e não a sua movimentação. Assim como para Nietzsche a linguagem é o desenvolvimento de uma característica física, animal, destinada à perpetuação da espécie, Deleuze adota o mesmo princípio para designar o pensamento. Se pensar fosse fácil todas as espécies, ou pelo menos algumas outras, pensariam, mas, ao contrário, foi a humana que desenvolveu essa característica e ainda hoje a aperfeiçoa dentro dos mesmos parâmetros de sobrevivência e diferenciação dentro do bando, do agrupamento social. E o que inicialmente rompe com a passividade do pensamento é justamente a necessidade de se criar estratégias para sobreviver e perdurar.

Essa gênese ocorre em função de algo que violenta o pensamento, que o remova da sua inércia, da sua imobilidade. *“Pensar é romper com a passividade, é sofrer a ação de forças externas que o mobilizem. Pensar é, além disso, interpretar. Dito de outro modo, pensar é explicar, desenvolver, decifrar, traduzir signos”* [46].

Segundo a interpretação deleuziana, Proust contrapõe à imagem dogmática do pensamento uma nova imagem, que terá como componentes determinantes as forças externas com as quais se relaciona e que obrigam o pensamento a sair da sua inércia, provocando encontros, intercessões.

Esses encontros ocorrem tendo o signo como objeto e a produção do significado como resultado, sendo um *“empurrão”* ao pensamento. Na nova imagem do pensamento desenvolvida em Proust e os signos, Deleuze apresenta as relações entre signos, pensamento e criação:

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; ele é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. (DELEUZE apud VASCONCELLOS, 2005, p.1220)

A essa relação entre signo e sensibilidade a filosofia deleuziana acrescenta um importante elemento: a intensidade. *“A intensidade é a forma da diferença como razão do sensível”* [47].

⁴⁶ Idem, Ibidem, p. 1220.

⁴⁷ MACHADO, R., Ibidem, p. 155.

Isso significa que, considerado como signo ou intensidade, o objeto da sensibilidade não é propriamente o ser sensível, mas o ser do sensível, isto é, não propriamente o dado, mas aquilo que faz com que o dado seja dado. O acionamento da sensibilidade depende da *intensidade* com a qual um signo se manifesta. A intensidade é aquilo que só pode ser sentido. Isto significa que é ela, e só ela, que dá a sentir, que faz sentir, que força a sentir, sem poder ser objeto de nenhuma outra faculdade. A intensidade é a razão suficiente do fenômeno, a condição do que aparece; ela cria, produz a sensibilidade nos sentidos. Intensidade é aquilo que só pode ser sentido como objeto diferencial do ãexercício transcendenteö da sensibilidade transcendental, e, portanto é insensível, ou é aquilo que não pode ser sentido, do ponto de vista do ãexercício empírico.ö

É esse encontro violento com o que força a pensar que produz a necessidade de um ato de pensamento e não uma boa vontade natural. Fazendo violência ao pensamento, através da imposição através dos signos da obtenção de um significado que disparamos processos de pensamento, isto é, o encontro com um signo que desencadeia nossa busca inconsciente e transcendente ó que vai além do ato presente ó pelo significado, pelo sentido. Logo, aprender é interpretar, e interpretar é explicar ou explicitar o signo enunciando ou sentido, e essa busca inconsciente se conecta e reverbera na arte, e mais especificamente no artista quando seus encontros, interpretações e produções de signos resultam em e de perceptos-afectos.

A perfeita unidade ou adequação entre signo e sentido, que caracteriza a boa interpretação, só existe na obra de arte, que transforma o tempo perdido em tempo redescoberto e possibilita conferir a cada tipo de signo a verdade que lhe é própria. Esse ponto de vista superior, artístico, é a diferença. (DELEUZE apud MACHADO, 2010, p.149)

Em Proust e os signos, Deleuze defende é o uso dislógico ó sem a determinação da lógica, da razão ó e disjunto das nossas faculdades, as quais nunca dispomos de todas ao mesmo tempo, além disso, a inteligência vem sempre depois enquanto capacidade de movimentar o inerte pensamento e não, condição prévia a este.

Por fim, estes são os elementos que permitem à filosofia deleuziana criar conceitos: as relações que este pensador mantém com filósofos pregressos, suas obras e o entendimento daquilo que cada um propõe sobre a origem do pensamento para se chegar ao nascimento de um simples e mero conceito.

2.5 Plano de Imanência ou Plano de Composição.

Pode-se dizer que o plano de imanência é o lugar onde os conceitos distribuem-se sem romper-lhe a integridade, a sua continuidade. É o habitat do conceito, contendo sua zona de vizinhança, ou por outra, o espaço riemanniano entre diversos signos que resultam num conceito. Além disso, como o próprio nome sugere, plano está relacionado com um projeto, isto é, um conceito é gerado a partir de um projeto que o possibilite.

Em *Diferença e repetição*, pode-se notar que os postulados do que chama filosofia da representação, são construídos através de sua técnica de colagem que estabelece ressonâncias entre filósofos de diferentes épocas e de projetos diversos. Em função da qualidade intelectual de Deleuze não se pode reduzir a compreensão da sua técnica de colagem que aproveita conceitos de outros pensadores mesmo que fora de um conceito determinado à simples distorção dos mesmos. O estabelecimento de tais relações, desses diálogos, não ocorre fortuitamente, mas expressa uma aproximação com um estilo de pensamento que privilegia a identidade, a originalidade e não a representação. Com isso, Deleuze está buscando criar um espaço ideal que substitua a imagem do pensamento, superando uma imagem definida ou inspirada noutra já existente.

Segundo o plano de imanência instaurado por Nietzsche, pensar não é mais buscar o verdadeiro: pensamento é criação e não vontade de verdade. Mesmo assim, talvez agora ainda com maior ênfase e furor, planos de imanência seguem-se, sucedem-se e competem na história, numa palavra, os primeiros filósofos são aqueles que instauraram um plano de imanência como um crivo estendido sobre o caos [48]. Para Deleuze e Guattari nenhum plano de imanência daria conta sozinho da filosofia como um todo já que nenhum abraçaria todo o caos sem nele recair, e que todos retêm apenas movimentos que se deixam dobrar juntos [49].

Cabe ainda perguntar qual o lugar do conceito no plano de imanência? Qual a relação entre conceito e plano de imanência? Dentro da filosofia de Deleuze e Guattari um plano sempre responde a um conceito e vice-versa. Assim, a criação de conceitos, enquanto um ato da filosofia, necessita da instauração de planos de imanência para que os conceitos sejam criados.

⁴⁸ DELEUZE; GUATTARI, *Ibidem*, p.60.

Porém, um não deve ser confundido com o outro, pois ãos conceitos e o plano são estritamente correlativos, mas nem por isso devem ser confundidos. Por conseguinte, o plano de imanência não é um conceito, nem o conceito de todos os conceitosö [50].

É uma das características do fazer filosófico de Deleuze e Guattari que precisa ser destacado: o construtivismo, os autores em questão afirmam que ele ã(í) tem dois aspectos complementares, que diferem em natureza: criar conceitos e traçar plano. Os conceitos são como as vagas múltiplas que se erguem e que se abaixam, mas o plano de imanência é a vaga única que os enrola e desenrolaö [51].

Analisando sob esse prisma, o que vimos fazendo nesse trabalho em particular é construir um plano de imanência para a edificação de alguns conceitos importantes ao que seja pensar, o que faça um artista pensar e como metodificar a possível resposta. De outra forma, se uma imagem do pensamento fosse estabelecida para responder essa questão, todos os elementos dessa paisagem deveriam ser definidos, detalhados e produzidos, justificando assim uma teoria da representação, além de afastar um sem número de possibilidades contidas no plano, mas é exatamente isso que se está combatendo.

Diante disso, concluimos que construir e criar são ações conjuntas e talvez inseparáveis. A partir da noção de plano de imanência e com relação às questões acima, pode-se dizer que um conceito tem como pretensão permear ou orbitar seu plano correspondente, situá-lo ou referenciá-lo. O que se pode afirmar é que o conceito tem por finalidade preencher todo o plano, uma vez que para cada plano de imanência existe um conceito. Por conseguinte, ele tem por função responder ao problema ali colocado.

Portanto, o que significa um ãplano de imanênciaö na filosofia deleuziana? O plano de imanência é fundamental para a criação filosófica, portanto ele é o solo e ao mesmo tempo horizonte da produção de conceitos. Mas, não se pode confundir os dois, pois só há conceito no plano e só há plano povoado por conceito. ãOs conceitos são acontecimentos, mas o plano é o

⁴⁹ Idem, Ibidem, p. 68.

⁵⁰ Idem, Ibidem, p. 45.

⁵¹ Idem, Ibidem, p. 45.

horizonte dos acontecimentos, o reservatório ou a reserva de acontecimentos puramente conceituais [52].

O plano de imanência resulta num relativismo que pode ser indesejado, afinal, como ficará a filosofia a partir de agora se cada filósofo cria o seu conceito dentro de seu próprio plano de imanência? Para Deleuze não se pode falar de uma verdade que seja universal. É uma questão relevante, mas que não nos propomos a tentar responder, apenas apresentá-la já significa mostrar que talvez, apesar de interessante, tal princípio apresenta suas fragilidades conforme se entenda indesejável ou não o caráter do relativismo. Em realidade, Deleuze e Nietzsche subvertem a busca platônica e kantiana que estabelece a qualidade do resultado do encontro (sujeito-signo) como a verdade. Para Deleuze a verdade possível está na causa e não da consequência, isto é, no encontro e na intensidade com a qual este se formula e reverbera nas demais faculdades do sujeito. É uma mudança de foco que dá todo um novo horizonte às investigações deleuzianas.

Por fim, já vimos que a filosofia se ocupa de conceitos e estes possuem o plano de imanência como habitat, mas se a ciência se ocupa de funções e a arte de perceptos-afectos, então pode-se depreender a existência de um plano correspondente à tais entidades. E há, os agregados sensíveis, ou perceptos-afectos, residem no plano de composição, que por analogia possui a mesma definição do plano de imanência, porém, sendo dedicado à composição de ideias artísticas. No tocante à composição de uma metodologia para estabelecer-se uma cultura criativa num grupo teatral necessitaremos retornar ao plano de composição.

2.6 Personagem Conceitual ou Figura Estética.

Encontramos dentro da gênese do pensamento deleuziano a trilogia plano de imanência, personagem conceitual e conceito, um ser ficcional que permite a dramatização do conceito. A este ser, Deleuze designa personagem conceitual para a filosofia, figura estética para a arte e observadores parciais para a ciência.

⁵² Idem, Ibidem, p. 46.

Os personagens envolvidos com a filosofia são aqueles que, de uma forma ou de outra, aos solavancos, participam dos movimentos do pensamento, contribuindo na distribuição dos conceitos durante a vida. Esses personagens criam conceitos, como entes fictícios, personagens filosóficos.

Até agora, todos os filósofos que apresentamos nesse trabalho nada mais são do que personagens conceituais, pois não se pode afirmar que o Platão listado aqui seja o mesmo que de fato tenha existido, faltam-nos elementos e evidências de que o que fora exposto a respeito do filósofo grego corresponda à realidade. Dessa forma, o Platão citado não é outra coisa que um personagem conceitual, que serve para condicionar o conceito do que seja ideia num ambiente ficcional, dramatizado, que pode ou não ter sido verídico, mas que contextualiza o pensamento que daí nasce.

No tocante à Deleuze, sua obra é repleta de outros entes fictícios, quais sejam os filósofos com os quais sua filosofia dialoga. Assim, esses personagens nada mais são do que figuras simbólicas de certos filósofos ou não (sobretudo na filosofia deleuziana) oriundas da interpretação de quem os agencia no seu pensamento. Noutro exemplo, Sócrates foi um personagem filosófico de Platão, afinal se o Sócrates presente na obra platônica não é senão o heterônimo de Platão ou uma terceira pessoa, não se pode definir, muito provavelmente seja as três coisas, em parte o próprio Sócrates a partir de elementos colhidos por Platão na convivência que teve com seu mestre, o *auter-ego* de Platão e uma figura imaginada. Essa construção está presente ao longo da filosofia, Zaratustra foi outro personagem conceitual de Nietzsche; e Deleuze cooptou personagens da filosofia e fora dela, sobretudo da arte, cuja principal função foi dramatizar as problematizações que culminavam e justificavam os conceitos delas advindos.

Essa dramatização se refere justamente à elaboração de uma situação onde o conceito e o personagem conceitual possam agir de forma ficcional ou não. Na realidade, pouco importa a veracidade dos fatos, mas a lógica dos resultados. Nessas circunstâncias, os personagens conceituais fazem os movimentos absolutos dos pensamentos e participam na instauração do plano de imanência.

Com respeito à arte, uma figura estética pode ser vista como uma *õmusaö*, um ente inspirador ou mesmo um personagem fictício que *öbifurcamö*, dividem perpetuamente, movimentando o pensamento, fazendo pensar. No teatro, uma figura estética pode ser tanto o drama-

turgo, um personagem dramático ou um teórico em abstrato. Por isso, os tipos psico-sociais são geralmente os personagens conceituais ou figuras estéticas mais comuns que dão plano de fundo ãhistórico socialö dos acontecimentos.

O objetivo da trilogia plano de composição, agregado sensível e figura estética, não é o de gerar um agregado sensível, pode sê-lo. Assim como na filosofia, um conceito não é o objetivo final, dentro do mesmo conjunto, a resultante pode ser tanto outro plano de imanência, quanto um novo personagem conceitual/figura estética. Assim, se um espaço não se estabelece significativamente sem os objetos nele contidos um plano de imanência não se constitui sem seus personagens conceituais. Além disso, uma figura estética tanto quanto um personagem conceitual podem ser intercessores, mas nem todos os intercessores serão figuras estéticas. Planos de imanência/planos de composição podem interceder pela solução de problemas e ansiarem por conceitos/agregados sensíveis também.

2.7 Intercessores Ë forçando o pensamento a pensar.

Além do problema da imagem do pensamento, proponho como eixo interpretativo à obra de Gilles Deleuze a ideia de intercessores. Os intercessores são quaisquer encontros que fazem com que o pensamento saia de sua imobilidade natural, de seu estupor. Sem os intercessores não há criação. Sem eles não há pensamento:

A filosofia nasceu no momento em que o amigo da sabedoria, o amigo do conceito, que procurava a sabedoria, mas não a possuía formalmente, isto é, a possuía em potência, mas não em ato, substitui, na Grécia, o sábio proveniente do Oriente, que pensa por figuras. E mesmo se o personagem conceitual não aparece explicitamente, ele está presente em toda filosofia e deve ser reconstruído pelo leitor, pois é o verdadeiro sujeito de uma filosofia, o verdadeiro agente, de enunciação. Ele é o intercessor do filósofo, seu heterônimo, diz Deleuze. ãO personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o inverso: o filósofo é apenas o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofiaö [53].

⁵³ MACHADO, R., Ibidem, p. 342.

Como expresse acima, o personagem conceitual, ou figura estética, no caso da arte, é a figura ou signo que produzirá o encontro, sendo o maior responsável pela relação entre as forças externas que fazem o pensamento sair de sua imobilidade.

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Podem ser pessoas ó para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas ó mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores [54].

Na verdade, os intercessores atuam no plano de imanência da filosofia deleuziana como um conceito, isto é, eles propiciam condições de resolução do problema colocado: um conceito conectando conceitos nesse esquema, dando origem a outro conceito. Assim, os intercessores constituem-se, assim, em um conceito da filosofia de Gilles Deleuze, um dos mais poderosos conceitos do pensamento deleuziano. Estamos diante de um conceito que somente se manifesta de modo plural: tratam-se sempre de intercessores.

Interessante notar que o conceito de intercessores pode ser empregado no processo criativo de qualquer domínio, por exemplo, a música que ao se perguntar "O que é ter-se uma ideia em música?" O músico vai em busca de seus próprios intercessores, assim como acontece com suas pesquisas acerca da literatura, do teatro e da pintura, domínios os quais, neste sentido, também podem ser identificados como intercessores da filosofia da diferença deleuziana. Quando Deleuze se propôs a dialogar com a não-filosofia, o que estava em jogo eram questões e problemas de orientação filosófica. Contudo, agora na filosofia deleuziana identificamos diversos intercessores ao processo teatral. Por outro lado, o procedimento deleuziano de reivindicar literatos, escritores, poetas, músicos e artistas em geral, como intercessores de seu pensamento, é uma das atividades mais marcantes da sua filosofia.

Em todas as intercessões com domínios extra filosóficos, o que importa a Deleuze fundamentalmente não são as análises feitas sobre as obras ou as artes em questão, mas os conceitos que essas mesmas obras e artes liberam à sua filosofia. Nosso caminho é o inverso, o que importa são os conceitos que a filosofia libera às artes, em especial ao teatro. Não se trata de perceptos-afectos, mas de conceitos de fato, afinal, como anteriormente, Deleuze compreende

perceptos-afectos ou agregados sensíveis como a função da arte enquanto produção de arte, mas estamos buscando conceitos em arte que sirva ao processo de produção de arte.

Deleuze mesmo o diz: um pintor não precisa de um filósofo para pensar sobre a pintura, assim como um matemático não necessita recorrer à filosofia para problematizar questões que são próprias à matemática. Esses artistas ou cientistas pensam por si, valendo-se de questões e problemas colocados por seus próprios domínios. O conceito de *intercessores* é fundamental para o pensamento deleuziano. Através dele podemos relacionar filosofia e arte, criação de conceitos e invenção de perceptos-afectos, a questão fundamental do pensamento é a criação: pensar é inventar o caminho habitual da vida, pensar é fazer o novo, é tornar novamente o pensamento possível [55]. Portanto, pensar é produzir ideias, não no sentido platônico ou da representação. A criação depende de uma ideia, os criadores criam, antes de mais nada, ideias. De um cineasta a um matemático, passando por um filósofo, é de ideias que tratam suas criações [56]. Assim, temos no conceito de *intercessores* a chave para a pergunta que orienta o nosso trabalho, como estabelecer uma cultura criativa?

Por fim, para Deleuze, a filosofia, a arte e a ciência têm por finalidade principal a criação e recriação, e a reflexão não é outra coisa que manutenção do atual. E o que permite a condições para que ocorram as criações filosóficas, científicas ou artísticas é o estabelecimento de um plano, como se fora um projeto, um plano de imanência em cuja ordem ou desordem, conectem-se conceitos para resultarem em novos. Numa metáfora simples seria como colocar todos os ingredientes num caldeirão, mexê-los e produzir-se uma iguaria. A iguaria é o conceito novo; os ingredientes, conceitos que formavam a área de vizinhança e cujo encontro foi responsável pela gênese do novo conceito. O caldeirão cheio pode ser equiparado ao plano de imanência; o cozinheiro, ao personagem conceitual, aquele que produz os encontros.

2.7.1.1 Intercessores É taxonomia.

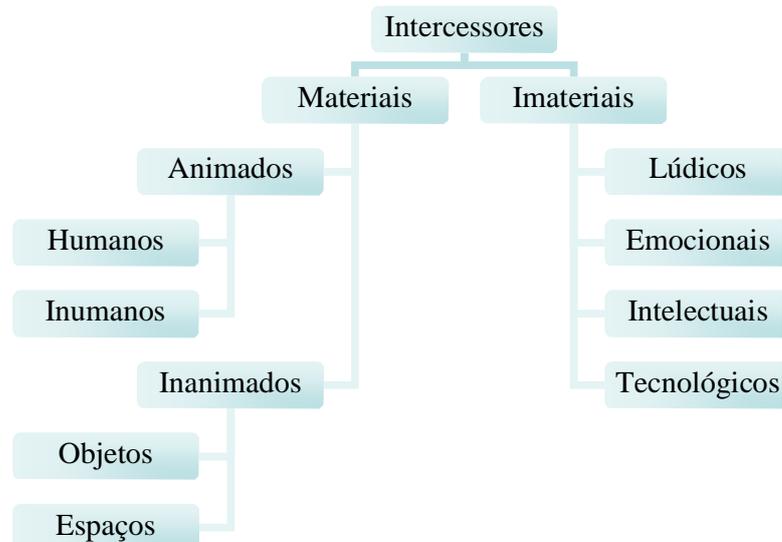
Como dito, *intercessores* são elementos que forçam a pensar, que produzem encontros e provocam resultados inesperados. Os encontros em si são processos mentais disparados a par-

⁵⁴ DELEUZE, *ibidem*, p. 156.

⁵⁵ DELEUZE, *Ibidem*, p. 161.

tir do que os intercessores promovem, forçam. Portanto, apenas para não deixar dúvidas, intercessores e encontros não são a mesma coisa, mas o segundo decorre do primeiro, e da intensidade do encontro, depende a intensidade da força promovida pelos intercessores.

Mas no sentido de melhor determinar o que sejam os intercessores, vamos propor uma taxonomia que não pretenda exclusões, mas apenas facilitar catalogações destes provocadores:



Observa-se acima uma classificação dos intercessores em grupos, para melhor identificá-los em possíveis estudos da cena, e potencializar seus efeitos nesses estudos ampliando os resultados. Partimos de algumas premissas para se obter a categorização que merecem esclarecimentos mais detalhados.

Os intercessores são provocadores, disparadores de processos criativos que podem ser materiais ou imateriais, ou seja, manifestados empírica ou transcendentalmente. Material ou imaterial referem-se ao tipo de intercessores, mas a relação oriunda desse encontro pode ocorrer experienciadamente, de maneira empírica ou afastadamente do uso dos sentidos. Os intercessores materiais podem ter vida ou não, sendo animados ou inanimados, os animados podem ser humanos ou inumanos, e dentre os inanimados, objetos e lugares. Isso porque há pessoas, animais, objetos e/ou localidades que provocam encontros sîgnicos dentro de certos contextos, planos de imanência, que propiciam a movimentação do pensamento.

⁵⁶ VASCONCELLOS, *Ibidem*, p. 1223.

Essa categorização tem função puramente didática na identificação daqueles que fazem o pensamento mover-se. Mas não há a possibilidade de se planejar o uso de qualquer deles individualmente, porque, intercessores apenas agem no plural, de forma combinada, por exemplo, um lugar, um espaço só se estabelece juntamente com objetos nele dispostos.

Nos intercessores imateriais há os emocionais, que poderiam ser apontados como consequência do encontro com outros intercessores, isto é, um problema familiar, uma contingência de relação pessoal, etc. Mas na impossibilidade de se determinar a origem de um estado emocional que tenha provocado a criação de algum conceito interessante, interceptamos as emoções em si enquanto intercessoras possíveis, pois numa situação de criação õinspiradaõ ou movida pelo estado emocional, foi ele quem forçou o pensamento na direção para o qual se movimentou. No teatro, por exemplo, é provável que um ator encontre o caminho para a solução de uma cena intensamente dramática se lhe ocorrer alguma tragédia pessoal. A esse respeito o psicologismo realista já apontava caminhos, o que importa nesse caso é apenas identificar que os intercessores emocionais õtambémõ apontam soluções.

Da mesma forma, também encontramos intercessores intelectuais, os quais podem ser fruto de um pré-planejamento, de uma intencionalidade consciente, mas também de uma operação lógica, dando menos espaço à imprevisibilidade e depende menos da experiência sensorial, transcendental. Além disso, podem ser fruto de um agente intelectual externo, um poema, uma canção, uma música, um conto, enfim, o produto de uma criação intelectual e, nesse caso, dependem da experiência, seja da leitura, da audição, da fruição de uma forma geral, não transcendendo.

Há os intercessores tecnológicos, que são oriundos de experiências com softwares diversos, uso da internet, elementos midiáticos ou virtuais que provocam e estimulam a criação de ideias, independentemente dessas mesmas ideias contarem ou não com a tecnologia. Por exemplo, um aplicativo online, um õavatarõ, um site de relacionamento pode provocar a gênese de uma ideia sem que esta necessite usar qualquer elemento digital.

Por fim, há o mapeamento dos intercessores lúdicos, os quais são manifestados por sistemas ficcionais ou jogos, cujas circunstâncias produzem estados psicofísicos, corporais e emocionais apropriados para a criação de ideias. Um jogo teatral é um exemplo adequado para esse intercessor.

Da mesma forma que os intercessores materiais os imateriais também não se apresentam isoladamente, ambos necessariamente aparecem em conjunto, isto é, intercessores lúdicos se estabelecem num espaço, onde existem objetos, com outras pessoas, emoções, juntamente com textos teatrais, poemas, músicas, etc. Porém, é preciso reafirmar que essa taxonomia apenas cataloga quais são os intercessores, o que eles provocam já foi expresso no capítulo anterior, já a forma de lhes operar, isso diz respeito à metodologia, tema do nosso próximo capítulo.

2.8 Metodologia de Pesquisa e Metodologia de Processo.

Resgatando fundamentos inicialmente abordados, tais como liminaridade e plano Riemanniano, onde um conceito se caracteriza pelo seu trânsito e pelas inúmeras fronteiras e pontos de contato que possa ter, podemos afirmar que a metodologia é uma disciplina que se enquadra nessas características, sobretudo, nesse estudo, relacionando arte e ciência. Apesar disso, esta não é conduzida da mesma forma nas duas áreas.

Estamos diante de duas reflexões sobre duas propostas metodologias para fins distintos. A primeira diz respeito à metodologia de pesquisa científica em artes cênicas, que orienta e fundamenta esta obra. A segunda concerne à metodologia artística, aplicada aos processos criativos da companhia teatral que nos serve de exemplo, e também será abordada no escopo desse texto pela importância que desempenha na busca por uma resposta à pergunta que nos orientou até este momento. Sobre essas metodologias, a segunda está sendo concebida a partir da primeira, isto é, o processo artístico está nascendo do método de pesquisa científica, logo, os dois procedimentos guardam outras afinidade além do nome.

A diferença de uma metodologia de pesquisa em artes cênicas e de uma metodologia de processo em artes cênicas não parece óbvia, mas é bastante simples. Método de pesquisa, se ocupa da composição de procedimentos e análises relacionados a pesquisa e fundamentados na fenomenologia do ensaio, no empirismo e na fenomenologia teatral, isto é, no ato real e irreproduzível da experimentação cênica, tendo por objetivo final a geração do conceitos filosóficos que daí emergirem. Conceitos, enquanto coleções de ideias do ponto de vista filosófico, que mesmo dedicados ao campo das artes tem papel essencial na compreensão do fenômeno estudado, na sua posterior pedagogia e num eventual aperfeiçoamento.

A segunda, a metodologia de processo, dedica-se à composição e análises de procedimentos de criação artística, fundamentados na fenomenologia do ensaio, no ato real irreproduzível, ou da experimentação cênica conjuntamente com o empirismo que nesse evento ocorre, tendo por objetivo final a geração de agregados sensíveis ou perceptos-afectos por um lado e na definição e melhoria das atividades que envolvem a própria fenomenologia em si.

Em suma, enquanto a metodologia de pesquisa em artes cênicas se dedica à geração de conhecimento a metodologia de processo em artes cênicas se dedica à produção de agregados sensíveis. Estabelecer uma metodologia de pesquisa justifica-se para validar conjuntos conceituais elaborados a partir de processos mais ou menos definidos, como é o caso deste trabalho. A sua validade acadêmica depende não apenas dos resultados, mas da maneira pelas quais foram obtidos e analisados. Além disso, essa mesma metodologia se torna viável pelo que resulta do encontro com a ciência, naquilo que já é feito ordenadamente naqueles domínios, e que proporcionam reverberações nas pesquisas em artes. Apesar de que não encontrará ressonância na arte uma metodologia válida na ciência que se fundamente em conceitos matemáticos universalmente aceitos, e exija práticas laboratoriais reproduzíveis dentro de condições controladamente iguais. Esse não é o objetivo nem está no escopo da arte, razão pela qual uma metodologia científica dessa ordem não encontraria paralelo na nossa área. Por outro lado, uma disciplina esvaziada de juízos sintéticos a priori não encontraria validade na ciência, cuja confiabilidade metodológica determina certos resultados.

As incompatibilidades não impedem outras aproximações possíveis, caminhos na busca por uma metodologia de pesquisa em artes que tornem-se possíveis mais pelos paralelos e ecos na ciência do que pelas diferenças e incongruências.

A metodologia de pesquisa desse trabalho pode ser delineada nas seguintes linhas gerais: leituras ó essencialmente de textos filosóficos e de teoria teatral ó, diálogos, reflexões e adaptações dos conceitos apreendidos, experimentações em contextos mais ou menos predeterminados nos ensaios da Cia. Teatro L.A. CHAMA, por fim, posteriores reflexões avaliativas.

Essa dinâmica permitiu avançarmos na questão da gênese do pensamento sem cair-se em discussões abstratas quase místicas, termos clichês e pobreza retórica, ainda não raramente encontrada na forma de expressão de alguns artistas, assim como na religião, que fatalmente decorre das carência de terminologias adequadas nas metodologias de pesquisa. Felizmente essa

não é uma afirmação generalizadora, mas um alerta ao que ocorre em alguns casos. É certo que numa área iminente prática o teatro convida ao *ōfazerō* e como na nossa cultura o aprender está associado ao trabalho mental (leitura, estudos, etc.) e a sensibilidade separada da razão, corre-se o risco dessas deficiências conceituais. Sua manifestam ocorre de formas variadas nas atividades que mais exigem qualidades adquiridas pela junção prática e teoria na construção do método. Pois é disso que trata um método, estabelecer as ligações entre a teoria e a prática, parecendo ser a própria prática, enquanto suporta a mesma, a partir de fundamentos teóricos previamente edificados.

Assim é possível imaginar um método de pesquisa fundamentado e coerente, isto é, que suporte expressar, sustentar um conjunto de conceitos que possam ser posteriormente reproduzidos, testados e ensinados. Mas o objetivo final da arte é a produção de perceptos-afectos, ou seja, criação agregados sensíveis. Como vimos até agora, a nossa sensibilidade não produz conceitos universais tanto quanto a razão, que pode conduzir a resultados a partir de eventos virtuais, que prescindam da experimentação, mas a sensibilidade necessita do fenômeno real.

Na ciência, os métodos servem como colunas a suportarem toda uma sobreposição de conceitos; abaixo, os fundamentos fortes são os objetivos da obra. Tais colunas conduzem e permitem que a edificação se eleve a patamares cada vez mais distantes do ponto inicial, resultando ao término em algo aparentemente sólido. Mas na arte não ocorre assim, o que é compreensível por um lado, afinal a ciência tem por finalidade criar funções, elementos lógicos, muitos dos quais formados por juízos sintéticos a priori, formando conceitos universais.

Se, a partir disso, imaginarmos que os fundamentos artísticos de uma pesquisa podem ser os mais fortes possíveis, os conceitos os mais interessantes, mas as colunas (o método) mutantes, é de se esperar que tais edificações não se sustentem ou pelos menos modifiquem-se ao longo do tempo. E é bem possível que uma metodologia de pesquisa em artes nem se preste a tal finalidade: edificar uma construção conceitual uniforme, universal e, portanto, imutável.

Por fim, tendo uma metodologia tem por objetivo, quaisquer que seja sua utilização, a constituição de um conjunto de procedimentos a partir dos quais determinados resultados são alcançados, justifica-se a reflexão sobre uma aplicação dessa natureza em arte. Do contrário parece haver um descrédito sobre a capacidade da arte, isto é, dos pesquisadores em arte, de gerir numa especialização metodológica cujos resultados podem ir além do poético. Dessa

forma, o que pretendemos é reforçar a defesa, largamente realizada ao longo de inúmeros outros trabalhos, da metodologia de pesquisa artística, fazendo coro a uma obra em curso através desse mesmo projeto.

2.8.1 Uma metodologia possível de processo em artes cênicas.

A construção de uma metodologia de processo em artes cênicas, especialmente relacionada ao escopo desse trabalho, torna-se uma tarefa especialmente delicada e a isso nos dedicaremos nesse capítulo.

Conforme a filosofia deleuziana, um conceito é composto, isto é, gerado dentro de um contexto definido sem, todavia estar fechado ou determinado. O plano de imanência, os personagens conceituais e os próprios conceitos em si são o citado contexto, o definem, o compõem e resumem a forma do pensamento e seu confronto com o caos. Apesar de definido, percebe-se que esse panorama não determina um conceito, ou seja, é perfeitamente harmônico com o caos, com a imprevisibilidade dos resultados advindos dessa relação, potencialmente superando a tese da representação.

Em se tratando da arte, os termos modificam-se, mas permanece a ideia, plano de composição, figura estética e agregado sensível tornam-se os parâmetros desse contexto. Dessa mesma relação, o resultado é tão imprevisível quanto desejável para o estabelecimento de um processo de estímulo verdadeiramente criativo num grupo teatral. E é justamente nessa questão que localiza-se o ponto sensível do estabelecimento de uma metodologia.

Uma metodologia conduz à composição de uma sequência de passos ou atividades orientadas a uma finalidade. Quanto mais detalhada a metodologia maior a definição dos objetivos pretendidos e menos a abertura à imprevisibilidade, ao resultado que desestabilize e leve a um novo conceito tão interessante quanto aquele que fora planejado. Dessa maneira, se o emprego de intercessores que desencadeiam novos encontros significantes, movimentam nosso pensamento, provocando uma violência, um distúrbio na relação passiva e discordante entre as faculdades movidas pelo plano de composição, seus agregados sensíveis e figuras estéticas, fazem-nos ter ideias. Então, uma metodologia que pretenda planejar e controlar esses encontros agirá contrariamente à proposta original. Em suma, uma metodologia não deve surgir como sufocadora daquilo a que ela se pretenda, isto é, estimular a criatividade, como que anulando

os resultados que busca. Mas, fomentar a criatividade dando-lhe liberdade de ação e abdicando do controle, do poder, que muitos artistas, filósofos ou cientistas, buscam ao utilizar suas metodologia.

O que queremos será um fator determinante na escolha ou criação do método que melhor se adéque ao pretendido. Assim quando buscamos uma plataforma de trabalho por vezes damos mais atenção ao método em si do que ao resultado esperado, sofrendo algumas dificuldades em decorrência disso ao longo do tempo. Isso demonstra que o método não pode ser visto como algo acabado, pronto e, portanto impedido de aprimoramentos ou adaptações. Além disso, a escolha de um método não deveria ser vista como a definição da melhor forma de trabalho, guardando compromissos com a vanguarda, com esta ou aquela ideologia, mas uma escolha muito mais comprometida com o grupo e a realidade onde se dará o trabalho. A escolha de um método, por exemplo, de teatro colaborativo, não deveria ser resultado de uma crença de que essa forma é a salvação do mundo, nem a mais moderna, mas sim, fruto de uma reflexão cujo resultado fosse: esse é o método que me permite atingir os melhores resultados possíveis com as ferramentas que possuo.

Por isso, parece que uma metodologia se estabelece após e/ou conjuntamente aos objetivos de um trabalho, sendo um erro adotá-la antes mesmos de se ter uma definição clara do fins para que se lhe escolha. Ou seja, um método está subordinado aos objetivos que lhe justificam o emprego, se tais finalidades se aliam à manutenção do poder, abstratamente falando, por exemplo, ao controle específico dos resultados, o uso de intercessores não é recomendado, inclusive porque sua maior proposta, a imprevisibilidade, não será usufruída na sua plenitude, até porque nesse panorama não há criação, mas indução. Contrariamente, se o objetivo primeiro é constituir um verdadeiro ambiente criativo, provocando e estimulando os participantes, através de um método que esteja tão definido quanto não interfira nos resultados, maior a possibilidade de sucesso.

Além do mais, um método que assim se comporte, fará surgir nos intercessores, taxonomicamente listados acima, uma qualidade imprescindível nos mesmos que movimentará ainda mais o processo criativo, qual seja, a desestabilização. Esse desequilíbrio é dos maiores ganhos e benefícios num procedimento que tenha por finalidade a gênese do pensamento, construindo um ambiente criativo. Portanto, a instabilidade, desequilíbrio não são tipos de intercessores, mas qualidades relativas ao seu emprego, à intensidade com a qual os intercessores ajam no

movimento do pensamento, permitindo verdadeiramente a manifestação do caos e, por isso, da imprevisibilidade.

Assim, a construção do nosso método está associada ao estabelecimento de uma cultura criativa no grupo teatral, onde estimula-se constantemente a gênese de ideias, o emprego de intercessores enquanto elementos provocadores, dentro de um ambiente que abdique do controle, da condução ou indução de ideias e possibilite a sua expressão. Nossa metodologia deve estar orientada por essa utilização e pela investigação que daí resultam, ou seja, utilizar intercessores levando em consideração que quando o resultado provém do imprevisível é necessário do diretor, condutor do processo e/ou do participante em si, uma sensibilidade e atenção aos efeitos criativos, que brotem das relações intercessoras, para que tais resultantes não se percam; bem como, uma espera-se uma percepção de que o resultado criativo pode ser material poético de cena tanto quanto a manifestação de um conceito artístico importante.

Dai a afirmação de que esse método produz material poético e material investigativo, cada qual aperfeiçoando e, por consequência, autorenovando o domínio no qual foi empregado, o teatro.

2.8.2 Huizinga e o Jogo É Intercessores, Atores e Público.

Para sair do campo reflexivo argumentativo e desenhar um cenário viável e possível do emprego de uma metodologia que baseie-se nos intercessores como provocadores criativos e esteja atenta às consequências daí advindas, encontramos no estudo do que seja intercessores uma possibilidade. Enquanto elementos provocadores do pensamento, os intercessores atingem sua finalidade quando estabelecem relações entre indivíduo e os signos com os quais entra em contato. Essa relação, também chamada de *õencontroõ*, é um ponto de contato interessante com o conceito de Jogo, de Huizinga.

A relação que se estabelece entre provocadores/intercessores e ator pode ser encarada como um *õjogoõ* e, durante seu percurso outros intercessores podem surgir além dos previamente fornecidos, produzindo encontros imprevistos. Mais do que isso, um jogo pode ser um *õmetaintercessorõ*, pois que ele mesmo é um intercessor que contém outros intercessores.

Desdobrando essa nova percepção do que seja um jogo, e de que o mesmo realimenta a provocação e a investigação posterior, podemos desenvolver a metodologia de utilização dos intercessores dentro do contexto lúdico, enquanto ambientação possível. Mas não apenas pela familiaridade existente entre a palavra relação e o acontecimento inerente ao jogo (uma relação entre jogadores e regras), mas sobretudo em virtude de dois objetivos iniciais já definidos e reportados aqui, o primeiro é o do estabelecimento de uma cultura criativa através do estímulo da criatividade, e o segundo, intensamente relacionado com o jogo, é o da expressão das ideias geradas. Não basta que o grupo seja criativo, que os indivíduos tenham ideias, elas de nada servirão enquanto forem pura virtualidade, e para torná-las realidade precisam ao menos ser expressadas ou corporificadas.

Essa mesma expressividade esbarra em bloqueios mentais que filtram, seja por razões morais, intelectuais ou psicoemocionais, o produto da criatividade. O que se pretende com o jogo é o estabelecimento de um ambiente lúdico que facilite a manifestação das ideias como parte do evento, ou que crie condições sobre as quais os participantes sintam-se a vontade para expressarem-se mesmo que a ideia esteja fora do contexto, o que equivale a dar liberdade criativa ao grupo.

A liberdade é, inclusive, uma das principais características do jogo, segundo Huizinga, como podemos ver abaixo:

1) o jogo é livre, é ele próprio liberdade.

Jamais é imposto pela necessidade física ou pelo dever moral, e nunca constitui uma tarefa, sendo sempre praticado nas horas de ócio. Liga-se a noções de obrigação e dever apenas quando constitui uma função cultural reconhecida, como no culto e no ritual. (HUIZINGA, 2008, p. 11)

2) O jogo não é a vida corrente nem vida real. O que implica numa ficcionalização ou dramatização do evento, uma evasão da vida real para uma esfera temporária de atividade com orientação própria, onde os participantes assumem papéis definidos e importantes para a manutenção do jogo. É o vulgo *õfaz de conta*.

3) Há ênfase no fato do jogo ser desinteressado, isto é, por não pertencer a vida comum, o jogo situa-se fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos, ao con-

trário, interrompe esses mecanismos. Ele tem uma finalidade autônoma e temporária e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste na própria realização.

4) É isolado e limitado (limites de tempo e espaço). Eis uma das razões que distinguem o jogo da vida comum, o fato de ser jogado até ao fim, dentro de certos limites de tempo e de espaço. O jogo inicia-se e, em determinado momento, acabou. Enquanto está decorrendo tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação.

5) Capacidade de repetição, que não se aplica apenas ao jogo em geral, mas também à sua estrutura interna. Os elementos de repetição e de alternância constituem uma importante característica que justifica a limitação temporal do jogo em conjunto com a modificação dos papéis no jogo.

6) Há a consciência do jogo. Os participantes sabem que é um jogo, levam em consideração sua ficcionalidade e investem nela pelo tempo que durar o evento.

7) O jogo cria ordem, é ordem. Por seu afastamento do caos da vida real, o jogo estabelece-se sobre regras implícitas ou explícitas, que determinam papéis, limites, durações e objetivos.

Todas essas características, existentes no jogo, podem ser especialmente tratadas e observadas para o bom estabelecimento de uma atividade lúdica. Nesse caso, não se trata da criação de um jogo em especial onde existam intercessores, nem da criação de algo novo. Na realidade todo jogo possui intercessores, e em verdade o novo muitas vezes é apenas uma ótica diferente sobre algo já existente. Portanto, qualquer jogo já desenvolvido, seja de Viola Spolin, Grotovsky, Barba, etc., podem ser reempregados, mas dentro de uma ótica do encontro com intercessores e num panorama lúdico.

Dentro da perspectiva do jogo a figura do diretor não é mais a de centro da criação, mas a de um espectador-facilitador do processo criativo. O principal e audacioso objetivo do encenador é que não precisem dele. Afinal, qual o papel de um juiz num jogo? O de iniciar e encerrar a atividade, coisa que um cronômetro pode realizar, e o de intervir no evento quando as regras foram infringidas, quando um jogador interrompeu a dinâmica do jogo. O encenador deve apenas permitir e estimular a atividade, mas estar atento para colher e auxiliar na síntese dos resultados provenientes do jogo. Em suma, juiz, facilitador e sintetizador são funções requisitadas

do encenador nessa dinâmica. Assim como o encenador assume um papel importante no jogo, todos os demais participantes e elementos são absorvidos pelo ambiente lúdico a partir do qual se produz o jogo e onde ocorrerão os encontros e suas resultantes.

O jogo em essência não é razão, mas sentidos, quer dizer, não se trata de julgar, mas de jogar, e, portanto, de sentir prazer, tal qual ocorre com os animais quando jogam/brincam. E sem julgar, a expressividade é conduzida não mais razão, mas pela criatividade.

E nessa estrutura de método como se concilia a técnica de aperfeiçoamento corporal, vocal, de interpretação, etc.? Como técnica e não como fim. A utilização dessas atividades serve justamente para aperfeiçoar o jogador, afinal o jogo também testa as habilidades do jogador e as reforça.

Embora o jogo enquanto tal esteja para além do domínio do bem e do mal, o elemento de então lhe confere um certo valor ético, na medida em que são postas à prova as qualidades do jogador: sua força e tenacidade, sua habilidade e coragem e, igualmente, suas capacidades espirituais, sua honestidade. Porque, apesar de seu ardente desejo de ganhar, deve sempre obedecer às regras do jogo. (HUIZINGA, 2008, p.14)

Logo, o jogo que relaciona intercessores e jogadores, colocando a prova e aperfeiçoando suas técnicas, resultando em melhoria na expressividade no campo psicoemocional e no estímulo à criatividade através dos encontros ocorridos é o fundamento do nosso método de processo artístico.

2.8.3 Companhia Teatro Latino Americano CHAMA.

Para contextualizar e comentar a metodologia de processo artístico que se está conformando e moldando a partir das premissas aqui estabelecidas, vamos descrever um pouco sobre o trabalho realizado na nossa companhia teatral.

Essa é a nossa realidade, portanto, todas as afirmativas que daí surgirem dizem respeito ao nosso contexto e não à pretensão de se estabelecer novas diretrizes ao processo teatral mundial. Cabe citar ainda que o jogo enquanto elemento da prática metodológica além dos resultados previstos acima também fortalece o próprio grupo enquanto companhia teatral:

A comunidade de jogadores geralmente tendem a tornar-se permanentes, mesmo depois de acabado o jogo. É claro que nem todos os jogos de bola de gude, ou de

bridge, levam à fundação de um clube. Mas a sensação de esta ãseparadamente juntos, numa situação excepcional, de partilhar algo importante, afastando-se do resto do mundo e recusando as normas habituais, conserva sua magia para além da duração de cada jogo. (HUIZINGA, 2008, p. 15)

Por um lado, o jogo acaba sendo um grande benefício ao próprio grupo, fortalecendo-o enquanto comunidade. O maior interesse nessa manutenção de jogadores está no ãinvestimento que se realiza no aperfeiçoamento dos jogadores que inevitavelmente se reiniciaria quando da saída de um ente para a entrada de outro. Contudo não é indesejada essa rotatividade quando se observar nela uma oportunidade também de refazimento do jogo a partir de novos jogadores, que dinamizam o próprio jogo evitando a sua cristalização. As duas possibilidades tornam o grupo mais maduro, a primeira pela construção cultural que se realiza e a segunda pelo enriquecimento e se obtém com novos jogadores.

2.8.3.1 Aquecimento.

O aquecimento é um rito de *início de transição* e não de *passagem*. Não há passagem alguma para onde se possa ir e voltar-se ao término do ensaio. Essa nomenclatura, advinda da religião, faz todo sentido naquele contexto, mas no nosso, um ator não é um sacerdote e não buscamos a passagem de um estado de consciência para outro (superior ou que o suceda). Mesmo que assim o ocorresse, a passagem é sempre sucedida de micro interrupções mentais, pois que não existe uma imersão que beire ao transe, isto é, uma passagem total.

Por outro lado, o aquecimento, não é o espaço do fitness, do atletismo, tampouco acreditamos na exaustão física como única forma de quebrar obstáculos psicofísicos. As atividades de preparação muscular são necessárias, mas a serviço do nosso objetivo principal em aquecer.

Nossa busca, portanto, é em transformar o aquecimento num ritual de *início de transição*, isto é, do *início do estado de liminaridade* que é a interpretação, atuação, ou por outra, aquecimento é a preparação pro jogo. Na composição de outro ente ficcional, o ator buscará um estado de liminaridade que o permita acessar e sair dos estados psicofísicos que melhor lhe garantam domínio sobre suas técnicas.

E como buscamos isso? Através de intercessores de diversas naturezas, inicialmente comunicando ao grupo esse intuito e com isso tornamo-nos intercessores também, à medida que provocamos a equipe com questionamentos até então não realizados sobre o que se pretende

como o aquecimento, mas também com o auxílio de textos sobre o assunto, fazendo uso de intercessores intelectuais, além de na discussão dessa questão transformar uns nos intercessores dos outros. Isso porque, não consideramos que os exercícios de aquecimento em geral estão errados, apenas consideramos que muitas vezes o foco se lhes deturpa. Assim, os mesmos exercícios comumente aplicados no cotidiano de qualquer companhia são empregados por nós, contudo, vistos sobre outra perspectiva que possa lhes potencializar os resultados com o emprego de intercessores. Além disso, com outra fundamentação conceitual para uma tarefa, adaptações e ideias diversas poderiam surgir para favorecer o aperfeiçoamento do trabalho de forma geral.

Por isso, não se trata de trocar os meios pelos fins, isto é, de defender essa ou aquela técnica como a mais eficiente num aquecimento (ou mesmo num ensaio), mas estabelecer um objetivo claro quanto ao que se quer quando se realiza um aquecimento e um ensaio para então conduzir as técnicas nesse sentido. Isso, para que o leitor não espere encontrar dicas dessa ou daquela técnica especificamente nesse trabalho.

Atingido o *estado de transição*, espera-se do ator algumas qualidades para o melhor estabelecimento do trabalho do grupo, quais sejam, alto estado de concentração, prontidão, atenção, dedicação, entrega e expressividade. Mas, assim como pensar não é uma faculdade natural para Deleuze, atuar (leia-se esse termo como referente a todas as atividades do ator) não é uma condição natural do ator, é preciso uma violência que o tire do seu estupor natural, muitas vezes é preciso obrigá-lo a fazer suas tarefas. E assim, outro grande objetivo do aquecimento é iniciar a quebra de bloqueios expressivos, psicofísicos que não lhe permitem expressar a sua criação e, em segunda instância, possibilitem materializar o fruto de suas criações mentais. Nesse aspecto o aquecimento passa a necessitar de técnicas outras que não apenas aquelas relativas ao condicionamento muscular, mas ao condicionamento mental (psicoemocional) através da provocação de encontros que resultem em ideias, em matéria-prima poética a ser utilizada na cena. Eis quando o uso de intercessores lúdicos, isto é, os jogos teatrais atingem grande êxito nas provocações.

2.8.3.2 Os Estudos de cena - Ensaio.

Estudos da cena, iminentemente voltados para uma peça, ou ensaios, é assim que denominamos nossos encontros, cujo objeto central é o resultado e o próprio processo.

A repetição inerente e necessária ao aperfeiçoamento tende ao resgate do estágio alcançado anteriormente, para que não se inicie do zero, contudo sem cristalizá-lo, isto é, com liberdade suficiente para se construir alternativas abandonando a em curso. No entanto, paradoxalmente, essa repetição é vista como a capacidade de se criar o novo a cada oportunidade, conforme Huizinga. Sendo uma das características formais do jogo, a capacidade de repetição. Porém, esse estágio buscamos com maior intensidade quando chegamos numa solução que consideramos adequada para o problema proposto, haja vista, que ao se atingí-la o objetivo de aperfeiçoamento tende ao desgaste e o ator corre o risco de conduzir a repetição para a mecanização. Nesse estágio, possivelmente nos encontraremos em fase avançada de recursivas apresentações ou em etapa final de um longo e produtivo tempo de ensaio.

Por tudo isso, nas fases iniciais do percurso dos ensaios buscamos encarar a repetição como oportunidade de aperfeiçoamento da gramática teatral desenvolvida e dos instrumentos que melhor lhe operam e suportam. Mas nas fases avançadas, perto da estreia ou após muitas apresentações realizadas, o foco muda e a repetição não é mais apenas aperfeiçoamento, mas a criação do novo a cada etapa. A esse auxílio retomamos em maior intensidade a ideia de jogo, anteriormente tratada, como um *õarquétipoö* de metodologia possível, onde os jogadores enquanto entes que interferem, relacionam-se e estimulam-se mudam conforme a partida, nesse caso, o fenômeno teatral, espetáculo, ocupação, etc.

Essa retomada da ludicidade se dá pela seguinte argumentação, o jogo é composto por alguns jogadores, tais como os atores, eventualmente técnicos, intercessores inumanos e o público. A audiência, enquanto jogador, mudará a cada jornada (nem que seja de estado de espírito), dando características originais, ineditismo, a cada jogo que, por sua vez, jamais se reproduzirá dentro das mesmas condições. Assim, um jogo ou um fenômeno teatral se enquadra perfeitamente na filosofia de Heráclito, para quem nunca o mesmo homem entra duas vezes no mesmo rio.

Por fim, empregando os conceitos até agora abordados, o que a Cia. Teatro L.A. CHAMA vem fazendo é transformar seus ensaios em:

- planos de composição, isto é, projetos que materializem e englobem conceitos e/ou agregados sensíveis (não apenas, mas sobretudo) relacionados ao projeto de trabalho

(seja uma montagem específica ou um treinamento escolhido), colocando os atores/atrizes envolvidos em contato com

- personagens conceituais e/ou figuras estéticas que lhes permitam visualizar a aplicação e o uso da matéria-prima criativa com a qual estiverem trabalhando, por exemplo, Grotovski pode ser o personagem conceitual que auxilie um determinado ator à melhor definir um conceito de performatividade em cena, enquanto Marina Abramovic pode ser uma figura estética, agenciada por outro dos nossos atores, que melhor expresse a materialização de um agregado sensível no que se refira à execução de um exercício performático.
- Finalmente, o emprego de intercessores que dinamize a relação atores, seus personagens conceituais ou figuras estéticas e o plano de composição.

Contudo, esse esquema não funciona normalmente, pois ele considera não apenas o ator como figura central nesse processo, como também a proatividade e desejo do ator em produzir. Infelizmente como não podemos esperar essa característica como uma faculdade natural num ator, isto é, a boa vontade para o trabalho e para a criação, foi necessário estabelecer o jogo enquanto estratégia para camuflar esse esquema, jogo este que impõe regras, cobra resultados e obriga o jogador a jogar. Além disso, há artistas naturalmente tímidos ou com dificuldades em expressar seus sentimentos até que se sintam seguros para tanto, e por isso, o ambiente lúdico também age implicitamente como desbloqueador dos canais expressivos. Afinal, não basta ter uma ideia, é preciso que esta seja compartilhada, pois de nada adianta montar todo um processo criativo se os frutos de tal processo permanecessem invisíveis na mente de quem dele participou por mera timidez, sobretudo no teatro onde se algo não foi visto, não aconteceu. O jogo é uma estratégia para fazer acontecer aquilo que possa ter sido criado. Não há como controlar se tudo o que foi criado aconteceu, mas é importante buscar fortalecer à máxima potência esse canal interior/exterior do ator, através de um ambiente que o permita sem que o ator perceba. É preciso forçar o ator (sem que ele saiba) a expressar sua criação, relacionar-se com ela, expressar as consequências, recursivamente.

Eis como pretendemos um ensaio e quais elementos acabam por influenciá-lo, a partir de toda uma construção filosófica que o tornou possível.

3 CONCLUSÃO

Não é um percurso fácil fugir do senso comum ou do lugar corrente ao se propor uma reflexão sobre o fazer teatral e até mesmo uma metodologia possível que lhe permita agenciar a filosofia em vez de autores conhecimento. Também é difícil construir um plano de imanência, que assemelhe-se muito mais a um projeto conceitual onde os conceitos localizar-se-ão de forma justificada e compreensível, em vez de elaborar uma dissertação que empregue mais a poesia do que a retórica argumentativa. Certamente, foi exaustivo e Platão, Kant, Nietzsche e Deleuze não foram aprofundados minimamente conforme a densidade que suas obras permitiriam, mas não era esse o foco.

A construção desse grande plano de imanência foi possível mais pelos objetivos poéticos ao seu término do que pelo emprego das colagens filosóficas, na verdade. Isso não implica na inutilidade da filosofia aqui, ao contrário, fortalece ainda mais o conceito de plano riemanniano dando-lhe um caráter não previsto por Riemann, qual seja, uma finalidade poética quando se trata de conectar arte e filosofia, arte e ciência. Riemann definiu seu plano como um projeto geométrico que permitia uma infinidade de fronteiras possíveis, mas com fins na sua ciência. Na nossa utilização, esse emprego foi feito com vias conceituais e poéticas, isto é, com vistas a se criar conceitos que auxiliariam na composição do nosso plano de imanência, bem como na criação poética possível por meio dos contatos feitos.

Em Deleuze encontramos uma ponte, afinal todo o pensamento deleuziano foram pontes estabelecidas da filosofia para os diversos campos exo-filosóficos que lhe interessava, e foram essas pontes que nos permitiram percorrer o sentido contrário, da arte para as outras regiões. Sua filosofia incorpora conceitos de filósofos que considera aliados, transforma em conceitos elementos não conceituais de cientistas, literatos e artistas que podem servir de intercessores.

Os conceitos deleuzianos foram imprescindíveis para o nosso projeto, quais sejam os estabelecidos na filosofia da diferença, na violência através da qual se movimenta o pensamento, na identificação dos intercessores enquanto violentadores do pensamento, na intensidade enquanto força potencializadora dos encontros possíveis, os personagens estéticos, entre outros.

Meu objetivo mais ambicioso foi apresentar essas correntes filosóficas com as quais Deleuze dialoga para construir seus conceitos a respeito da gênese do pensamento, ou seja, foi edificar um plano de imanência utilizando alguns dos mesmos filósofos enquanto meus personagens conceituais para chegar a resultados similares ainda que voltados para a minha arte. O que se sucedeu foi resultado do duplo fim a que me propôs esse trabalho, um fim teórico e outro prático, neste a constituição de um método intencionalmente abstrata, apenas com linhas mestras definidas, mas sem detalhamentos específicos são essenciais para induzirem a resultados poéticos potencialmente ricos, em função da imprevisibilidade. Afinal, do contrário, a metodologia sufocaria a ação do grande tesouro encontrado, os intercessores. E por que tanta ênfase na imprevisibilidade? Porque previsibilidade é o que você prevê, imprevisibilidade é todo o resto.

Por fim, como se estabelecer uma cultura criativa para um teatro de autorenovação? Simples, NÃO se estabelece. Seria um paradoxo após todo o exposto ó que o pensamento não é uma faculdade natural, que nosso pensamento não se move por boa vontade ó dizer que uma cultura criativa se *estabelece* de tal ou qual forma. Assim como a linguagem e o pensamento são estratégias do campo da evolução das espécies para perpetuar nossa raça, ao invés de faculdades que foram se estabelecendo com o tempo, um ambiente criativo também é uma estratégia que se obriga a existir se quisermos sobreviver enquanto artistas. Esse objetivo não se estabelece, se conquista e essa conquista está constantemente em perigo de perder-se pela inércia que, esta sim, é uma faculdade natural do ser. Respondendo à questão *caput* deste trabalho, uma cultura criativa num grupo teatral não se estabelece como um acontecimento que se dá, mas se conquista como uma qualidade que se busca num acontecimento que é forçado a ocorrer.

Por isso, assim como o movimento no pensamento é feito pela intensidade de um encontro provocado com um signo, uma cultura criativa só existirá pela imposição desse mesmo constante movimento, pela força, pela violência, mas também pela obrigatoriedade. A manutenção dessa cultura apenas se dera pela permanente necessidade de se conquistá-la, muitas vezes tra-

vando-se uma luta com os próprios atores para que estes saiam da confortável posição de esperar a criação vir de um ente externo (diretor, dramaturgo, etc.) e apenas representá-la, para colocá-los em movimento, em evidência, em avaliação (afinal criar implica em avaliar se a criação é adequada à cena que se busca, por exemplo) e na frágil e desconfortável posição de responsáveis pelo que criarão. Apesar de essa ser outra discussão, um artista é necessariamente um ser frágil por estar exposto e se não estiver não nos interessa manter a máscara protetora da arte teatral, mas irrompê-la, sair da zona de conforto e proteção, essa é a maior conquista de um ambiente criativo.

4 BIBLIOGRAFIA

BOMBASSARO, Luiz Carlos. **As fronteiras da Epistemologia**. Petrópolis: Editora Vozes, 3a. Ed,1993.

CALSON, Marvin. **Teorias do Teatro ó Estudo Histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

Companhia Teatro Latino Americano CHAMA. Disponível em <<http://teatrolachama.blogspot.com>>. Acessado em 16 de nov. de 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações (1972-1990)**. Tradução de Peter Pál Pelbrat. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Portrait du philosophe en spectateur (1983)**. Entrevista por Hervé Guibert, [trad. minha]. Paris: *Deux régimes de fous*, Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1997.

FIORIN, José Luiz. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. Beth Brait, (org.). São Paulo: Contexto, 2010.

GAARDER, Jostein. **O mundo de Sofia**. Tradução de João Azenha Jr., São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valério Rohden e Udo Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica ó A Experiência de Tartú-Moscou para o Estudo da Cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. São Paulo: Abril cultural, 2005.

PASCAL, Georges. **Compreender Kant**. Tradução Raimundo Vier. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

STÖRIG, Hans Joachim. **História geral da filosofia**. Vários tradutores. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

VASCONCELLOS, Jorge. **A filosofia e seus intercessores, Deleuze e a não-filosofia**. Campinas: Educ. Soc., vol. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./Dez. 2005.