

SABDABOX - CAIXA DE PALAVRAS

OU

NÃO UM DICIONÁRIO DE DEFINIÇÕES, MAS
DE CINTILAÇÕES

JÚLIA PEREDO SARMENTO

SABDABOX - CAIXA DE PALAVRAS

OU

NÃO UM DICIONÁRIO DE DEFINIÇÕES, MAS DE CINTILAÇÕES

FORTALEZA

2015

SUMÁRIO

1 RISCADO NO CHÃO - PALAVRA ESCRITA	6
1.1 Tradução e cintilação	6
1.1.1 Esgarçar a palavra - operações de acúmulo	6
1.1.2 Delimitar a palavra - operações de retirada	11
1.2 Substantivo ou adjetivo?	13
1.2.1 Shanta e a lógica do Neutro	20
1.3 Terminologia	24
1.3.1 Afeto, estado, sentimento, emoção → sabor	24
1.3.1.1 Sentimento e emoção	25
1.3.1.2 Afeto e 'afecto'	26
1.3.1.3 Estado, estado emocional e estado psicofísico	29
1.4 Escrever sobre o Rasaboxes no Rasaboxes	30
2 FALADA NO AR - PALAVRA NA BOCA	34
3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A PALAVRA	39

R	A	S
A	B	O
X	E	S

Confiar nas palavras. Elas não são ferramentas. (Diário de bordo, 2 de outubro de 2013)

Olhar a palavra no *Rasaboxes* é um desafio. Ao mesmo tempo em que ela nomeia, ela inquire; ao mesmo tempo em que é estrangeira, é familiar; ao mesmo tempo que dispara, ela nos furta uma experiência corporal. Que palavras são essas no tabuleiro? O que elas detonam? Será que elas são apenas meios linguísticos para levar o jogador à uma condição corporal específica? A palavra escrita no chão e a palavra falada, a palavra como traço e como som. A palavra pronunciada pelo ministrante e construída pelo jogador são os objetos de reflexão dessa caixa.

A palavra no *Rasaboxes* tem papel especial, pois é a partir dela que se tem contato com o conceito de sabor proposto no termo *rasa* e onde o trabalho intelectual e corporal do jogador se torna uma única e mesma experiência complexa. Pela palavra o jogador acessa uma informação linguística que terá de realizar no corpo e isso é um dos principais treinamentos oferecidos pelo *Rasaboxes*. Essa informação linguística pode ser encarada por alguns vieses e Derrida (1998), através dos procedimentos de enlouquecimento, ajudará a vasculhar o subjétil desse texto, a palavra.

Parto da análise da palavra "subjétil" para começar a entender por onde a palavra no tabuleiro pode se deixar enlouquecer.

Por um lado a palavra 'subjétil' não permite tradução. Com toda a parentela semântica ou formal, de subjetivo a tático, de subposto, suporte ou súcubo a projétil etc., ela jamais atravessará a fronteira da língua francesa. Por outro lado, um subjétil, ou seja o suporte, a superfície ou o material, o corpo único da obra em seu primeiro acontecimento, *no nascimento*, aquilo que não se deixa repetir, aquilo que se distingue tanto da forma quanto do sentido e da representação, também desafia a tradução. [...]. A menos que seja importado intato, tal qual um corpo estranho. (DERRIDA, 1998, p.29. Grifo do autor)

Ao investigar as implicações etimológicas promovidas por Artaud ao cunhar a palavra 'subjétíl', Derrida percebe dois movimentos de recusa da tradução, de recusa da construção de sentido.

O primeiro movimento é a recusa das traduções semânticas, da fricção com similares em outras línguas.¹ A palavra 'subjétíl' permanece encerrada na língua francesa por ser composta de fragmentos de outras palavras francesas, mas, com a mesma força, desafia sua maternidade, se mantendo estranha a ela por recusar ser unicamente 'subjetivo' ou 'projétíl'. "Um subjétíl parece intraduzível" (DERRIDA, 1998, p. 29) porque desafia e recusa qualquer tradução, se mantendo no entre. Talvez Artaud tenha se utilizado dessa palavra incomum para fisgar nossa atenção e sinalizar algo que está na ordem do indizível, ou pelo menos do intraduzível².

O segundo movimento diz respeito a intraduzibilidade do subjétíl como obra, como conjunto de materiais que torna possível uma obra. Recusar a traduzibilidade de uma obra é recusar sua reprodução e sua representação, já que uma vez traduzida, a obra ganha sentido definido e um espaço dentro do mundo das categorias e das classificações. Derrida expõe que a natureza "*nem / nem* do subjétíl (*nem* submisso, *nem* insubmisso) situa portanto o lugar de uma *dupla coerção*: e como tal ele se torna irrepresentável". (DERRIDA, 1998, p. 45. Grifos do autor).

Os dois movimentos recusam traduções para a língua-mãe. Sem tais traduções não há como criar correspondências que gerem representações estáveis tanto para a palavra quanto para a obra. Ou seja, tanto a palavra subjétíl quanto a palavra que designa a obra composta de subjéteis flutuam em campos móveis de representações que não se fixam frente às tentativas de traduções. Mas o que isso tem a ver com o *Rasaboxes*?

¹ Ao longo do livro *Enlouquecer o Subjétíl*, Derrida (1998, p. 32) se pergunta como ficaria tal ou tal expressão na língua alemã pois, a princípio, o livro não era destinado ao público francês. O livro precisava "oferecer uma sutil resistência à tradução" para permanecer ontologicamente estrangeiro e nada melhor para isso do que publicá-lo em todas as línguas que não a de seu autor. Derrida toma para si a aventura de Artaud de lutar contra o francês, contra a língua mãe que é ferramenta do Juízo de Deus.

² Derrida esclarece que a palavra subjétíl não foi criada por Artaud. "A noção pertence ao jargão da pintura e designa o que está de certo modo deitado embaixo (*sub-jectum*) como substância, um sujeito ou um súcubo." (1998, p. 26. Grifo do autor).

A palavra no *Rasaboxes* é um subjétel poderoso e difícil de enlouquecer porque diz respeito a dois movimentos quase simultâneos, aquele de nomeação dos afetos trabalhados no tabuleiro, seja em sânscrito, português ou inglês; e de nomeação do processo de corporificação desses mesmos afetos. Vejamos o primeiro movimento.

Schechner faz questão de incluir e manter os termos em sânscrito dentro do tabuleiro. Na medida em que propõe a importação intata da língua indiana, ele também, de certa forma, recusa traduções definitivas para as *rasas*, assume a estranheiridade da palavra e o jogo de traduções provisórias que constitui o momento de aproximação do tabuleiro.

Para mim a razão tem sido de ajudar os alunos – nenhum dos quais já foi fluente em sânscrito – a inventar seus próprios equivalentes para as *rasas*. É por isso que o exercício começa com a escrita de palavras e o desenho de figuras. Para usar o inglês (ou qualquer língua que os participantes conheçam) desde o começo, seria despersonalizar e limitar o leque de significados/sentimentos associados com as *rasas* em particular. E duplamente se a tradução fosse minha própria. O meu 'sringara' não é o seu 'sringara' e é importante para mim que durante o exercício o seu 'sringara' encontre o seu lugar. Além disso, o exercício é exploratório. Você não pode saber o que é 'sringara' até passar pelo processo de escrevê-lo, se mover por ele, valorizá-lo, etc. Finalmente, o seu 'sringara' de hoje pode não ser, e certamente não será, o seu 'sringara' de amanhã. (SCHECHNER *apud* COLE e MINNICK, 2011, p.8-9).

Percebem-se aqui os dois movimentos de recusa da tradução. Schechner refaz o caminho de compreensão da palavra sânscrita quando propõe, a cada novo começo de trabalho a invenção de palavras equivalentes concernentes a experiência do grupo. Schechner sabe que se trazer as traduções prontas (suas ou de outra fonte), acabará por 'despersonalizar e limitar o leque de significados/sentimentos associados com as *rasas* em particular' e empobrecerá parte da experiência de buscar corpos para as *rasas* que é construir seus próprios nomes para cada uma delas. A experiência corporal passa pela experiência com a língua. Uma linguagem pré-estabelecida para nomear as *rasas* muito provavelmente produzirá corporeidades pré-estabelecidas que dificultarão o aspecto exploratório do exercício, fixando os corpos à significados que eles não criaram, mas ao qual terão que se referir, o que nos leva à discussão do segundo movimento - a intraduzibilidade da obra.

Nesse caso, a obra são as produções corporais dentro do tabuleiro³. Schechner explicita a precariedade das formas atribuídas a *srmgara*. A obra que se busca construir, ao explorar *srmgara* é sempre precária e diferente de si mesma. Diferente porque é feito por você e não por mim, diferente hoje do que foi feito ontem. Isso torna *srmgara* virtualmente representável ao infinito e ao mesmo tempo irrepresentável, já que o exercício de criar traduções para as *rasas* é virtualmente infinito e nunca definitivo.

Enlouquecer é deslocar as coisas do senso comum. É tornar antinaturais as forças que vivem domesticadas nas coisas. É fazer essas forças produzirem, de forma independente, outros sentidos que não estejam mais atreladas às ideias supostamente originais de onde saíram, pois não há um original a qual se submeter ou se referir. E isso produz uma abundância, pois liberta a produção de sentidos. Liberar as forças da palavra no tabuleiro acaba ocasionando, no campo semântico, um sem números de traduções, de transcrições, e no campo fisiológico, novas "danças bucais", novos esforços físicos produzidos de outras ações vocais e corporais (ver ZUMTHOR, 2007, p.84).

Foi parte da minha aventura "rasabóxica" na prática dos tabuleiros de sinônimos, buscar traduções, aproximações, pistas para a complexidade sensorial do sabor em nossa língua ou em outras. Me deparar com uma transposição sempre precária e, ao mesmo tempo abundante desse exercício de tradução, abraçando essa mesma precariedade para o trabalho de investigação corporal.

Nesse box chamo a palavra para destaca-la de um "texto" já assimilado (o enunciado geral do *Rasaboxes*), para fazê-la criar um universo de evocações que surja desse destacamento. O sânscrito se mantém presente em sua intraduzibilidade e atrai palavras irmãs, primas, vizinhas. É importante ressaltar que apesar de sua intraduzibilidade, o sânscrito aqui não corresponde ao significante supremo⁴ que,

³ São muitas as produções no tabuleiro. Em *Angambox* - Caixa de corpos analiso as produções corpóreas e em *Antarabox* - Caixa de espaços analiso as produções corpóreo-espaciais e plásticas do *Rasaboxes*.

⁴ "Eis que o Significante se anuncia como elemento transcendente, Supremo, Despótico, e acima de tudo, Vazio. Enquanto o Significante era apenas portador de um significado, ainda não podíamos notar sua verdadeira potência. Mas eis que ao criar autonomia ele se revela como a verdadeira face do Deus Supremo, como a potência expropriante que ganha sua força exatamente como um elemento ausente do discurso." (FORTES, 2009, p. 112). O significante em nosso caso é a palavra sânscrita que dispara a produção de traduções e, que se for encarada como núcleo produtor de todos os significados em seu campo semântico, se converterá em ausência de significado e passará a remeter todas as palavras a si, num silêncio despótico. "É despótico pois submete toda a cadeia a uma única via, condenando todos os

apesar de vazio comandaria a produção de sentido no tabuleiro. A pesquisa começa no sânscrito, mas se multiplica infinitamente sem ter que prestar contas a um suposto sentido original de *srmgara*, por exemplo, ou a uma forma específica (e talvez próxima das performances indianas) de realizar *srmgara* no corpo. Os sinônimos trabalhados nos tabuleiros durante o laboratório prático⁵ têm sentidos independentes, mesmo que tenham sido disparados por uma *rasa*. A ligação entre a palavra em sânscrito e seus oito sinônimos em português é de construção de um composto multiséntico. Ou seja, um composto que não procura definir a palavra em sânscrito, mas tatear palavras possíveis de um território afetivo composto não só por palavras, mas também imagens, texturas, ritmos, enfim, sensações.

Diante de tantos elementos é preciso proceder com o bisturi. Rasgar a palavra e perceber o que daí sai ou se expõe entre camadas. Tomo a palavra em duas instâncias: riscada no chão (e tomada com os olhos), e falada no ar (e tomada com os ouvidos).

signos a se conformarem a seus fundamentos. É o próprio Verbo que deve ser encarnado por todos os signos materiais. Ele é o vértice do triângulo, a ponta da pirâmide que faz com que tudo que circule em seu volume ou superfície, abaixo de si, seja arrastado para este topo." (FORTES, 2009, p. 113).

⁵ Laboratório realizado entre setembro e dezembro de 2013 onde elaborei e investiguei corporalmente oito tabuleiros preenchidos com palavras sinônimas daquelas normalmente usadas no tabuleiro de *Rasaboxes* original. As regras de ocupação do tabuleiro não mudaram. (ver Introdução, "Entre setembro e dezembro de 2013"). A lista das palavras usadas em cada um dos tabuleiros está em Caixa de recordações, p. 28 - 29.

1 RISCADA NO CHÃO - PALAVRA ESCRITA:

1.1 Tradução e cintilação:

"Arte = prática fina da diferença: não tratar os objetos do mesmo modo: tratar o aparentemente mesmo como diferente." (BARTHES, 2003, p. 68). Pela palavra corrente, pelo alfabeto, fazer surgir os sinônimos que exponham as diferenças nas palavras. A partir de uma tradução geral, criar "não um dicionário de definições, mas de cintilações." (BARTHES, 2003, p. 25). Fazer a palavra cintilar suas diferenças e produzir multiplicidades, para que seja possível descobrir sua potência de precariedade. Fazer enlouquecer a gramática. Nojo não é simplesmente nojo, é também duvidoso e questionável. Amor não é só amor, é também suculento, ardente. Já que a *rasa* é um sabor escrito no chão e os sabores se mostram complexos no corpo, traduzir em palavras tais sabores é tão complexo quanto vivê-los em ação no tabuleiro. Traduzo para viver mais intensamente a complexidade dos sabores. Tal complexidade se apresenta não por haver tabuleiros com sinônimos para cada *rasa* e ter que dar conta deles corporalmente, mas por insistir em não nomear definitivamente tais experiências. A complexidade se apresenta na manutenção do território "*nem/nem*" do enlouquecimento derridiano e do "e...e...e" rizomático⁶ de Deleuze e Guattari (1995, p. 37), pois o tabuleiro do nojo é nauseado e abominável e duvidoso e questionável e repugnante... e ao mesmo tempo não é nem nauseado, nem abominável, nem duvidoso, nem questionável, nem repugnante... ele é busca da sensação que está entre nauseado, abominável, duvidoso, questionável, repugnante... Por vezes a sensação opera com o acúmulo para a corporificação das *rasas*, e às vezes opera com a retirada.

1.1.1 Esgarçar a palavra - operações de acúmulo:

⁶ "Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo 'ser', mas o rizoma tem como tecido a conjunção 'e... e... e'." (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37. Grifo do autor).

O que é *raudra*? O que compõem o entendimento de *raudra*? *Raudra* é raiva e também aborrecimento, ultraje, fúria, ira, inflamado, indignado, aporrinhado, constrangido, enervado, rabugento, ranzinza, birrento, chateado, aflito, perturbado, importunado⁷... Talvez, a partir de tantas traduções, se torne possível compreender / corporificar o que compõe *raudra*. Talvez se possa driblar o clichê dos dentes e punhos cerrados por uma composição corporal mais complexa e que aceite vetores contraditórios no corpo. Unir tantas palavras sob um mesmo fazer exige que o jogador esteja pronto para explorar tanto a fúria quanto o ranzinza. Exige que o jogador mergulhe na invenção de uma realidade corporal que abrace palavras que até então pareciam pertencer a campos semânticos diferentes. Esse mergulho proporciona uma percepção mais plástica dos afetos e dá ao jogador a dimensão "que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria [...]." (ARTAUD, 1999, p. 154).

Mas o exercício de traduções tem um fim? É possível chegar à definições para as *rasas*? Até onde vão os limites dessa criação gramatical? Será que existe um momento onde já não é mais possível a tradução? Durante as experimentações do dia 27 de setembro de 2013 me pus a refletir sobre os limites de exequibilidade do tabuleiro. Em que condições os elementos componentes do *Rasaboxes* se mantêm em suas condições materiais e físicas? Até quando a palavra pode ser enlouquecida sem se transformar em simples letras? Existem os limites físicos, que são tratados em *Antarabox* - Caixa de espaços, e existem os limites dos signos linguísticos, as palavras, postas no chão.

E se eu alternasse estados e cores ou cores e gostos? Estaria lidando com representações mais subjetivas se introduzisse gostos e cores. A questão é treinar algo que seja compartilhado e reconhecido por todos para quando o outro jogar comigo, tenha capacidade de reconhecer e se relacionar com o que lhe apresento. E se minha perspectiva não for a do improviso em dupla? Se for o exercício solitário de construção

⁷ Palavras retiradas da lista Rasa e Tesouros das Emoções (tradução Bianca Walsh) que se encontra na Caixa de recordações (p. 12 - 14). Algumas dessas palavras foram usadas para compor o tabuleiro usado nas investigações práticas.

de sensações ou gestos ou expressões no espaço com certos marcos nominais formais?

Se eu estabeleço que amarelo é uma coisa e a aprimoro e assim sucessivamente com mais oito cores, posso usar o tabuleiro. A questão é atribuir um nome a um território gestual e rítmico reconhecível pelo menos para mim. Para que eu não me perca nas múltiplas possibilidades que a própria palavra "amarelo" pode me transmitir. Eu preciso criar as correspondências, correlações físicas estáveis para de fato promover o atletismo afetivo, seja de onde ele vier. O afeto pode se desenvolver a partir da palavra "amor", assim como do gosto doce, assim como da cor rosa-choque, mas me parece que é preciso sempre haver correspondência para que a repetição seja possível, para que a repetição se difira.

REPETIR, REPETIR, ATÉ FICAR DIFERENTE. REPETIR É UM DOM DE ESTILO. (Manoel de Barros, Livro das Ignorâncias)⁸.

Em Kandinsky pode-se encontrar indagações sobre as correspondências entre cor e som na pintura de sua época. Ele queria aprimorar tais relações na esperança de desenvolver um estilo de pintura cujas obras atingissem todos os sentidos do público sem que tivesse que recorrer ao objeto, ao figurativismo.

O amarelo, por exemplo, tem a capacidade especial de 'subir' cada vez mais alto e atingir alturas insuportáveis para o olho e o espírito: o som de um trompete sobe cada vez mais alto, tornando-se cada vez mais 'pontigudo', fazendo mal ao ouvido e ao espírito. (KANDINSKI *apud* CHIPP, 1996, p. 352).

⁸ Anotação no diário de bordo de 27 de setembro de 2013.

Me parece até o momento que, se mudassem as palavras e substituísse por outras, ainda assim o jogo se manteria caso os jogadores compartilhassem das correspondências - amarelo / trompete - para assim praticá-las, criando um arsenal próprio de correspondências entre significante e significante.

Kandinsky deslocou a palavra de suas relações sígnicas habituais - amarelo / sol, por exemplo - e passou a usá-la sob outras lógicas que não aquelas estabelecidas pela gramática ou pelo senso comum na tentativa de driblar a percepção que tende ao figurativismo. No exemplo citado o amarelo não seria mais usado como elemento de calor e alegria, mas como algo perturbador, que "faz mal". Uma lógica exterior, casual e puramente relacional passa a trabalhar - a correspondência de uma cor com os sons de um determinado instrumento. A palavra passa a servir ao jogo de desenvolver uma lógica, afirmá-la e esgotá-la. O jogo não traz mais a palavra como enunciado, mas como elemento relacional do próprio jogo. No caso do *Rasaboxes* a aproximação realizada pelos jogadores - *srmgara* / melancia, por exemplo - pode ser testada no tabuleiro para que o grupo de jogadores possa perceber e se utilizar da mesma lógica caso queiram. Isso garante uma performance relacional, sem compromissos com interpretações que possam vir a se formar nesses jogos⁹. A questão é a possibilidade da repetição e o quanto ela se difere nela mesma, quanto ela cria a partir de um elemento comum.

Ao longo das práticas cheguei a constatação de que não há limites para a tradução, pois ela sempre apresentará um novo aspecto da *rasa* traduzida, multiplicando-a¹⁰. Esse exercício infinito produz um tipo de palavra, nomeada por Barthes (2003, p. 25), de cintilação, que não carregaria tanto um valor

⁹ Grande parte dessas reflexões partem do experimento cênico que realizei com o Coletivo Escambau, formado por estudantes - atores do curso de Licenciatura em teatro da UFC. Foi realizado um workshop de aprofundamento no *Rasaboxes*, visto que o coletivo já havia experimentado o exercício em disciplinas anteriores com o professor Tiago Fortes. Entre 18 e 25 de outubro de 2013 foram realizados experimentos cênicos onde pedi que cada um construísse seu próprio tabuleiro preenchendo-o com os seguintes elementos: uma música (reproduzida mecanicamente, cantada, escrita), um objeto, um texto (prosa ou poesia, criado ou existente), uma ação e quatro *rasas* a escolha (nomeando-as com seu nome sânscrito ou um sinônimo). Eles determinariam a disposição de cada coisa no tabuleiro e improvisariam sobre ele. Qualquer jogador poderia entrar e se relacionar com o que estava estabelecido.

¹⁰ As infinitas traduções das *rasas* é problematizada sob outro viés em *Antarabox* - Caixa de espaços a partir do exercício de multiplicação e divisão dos espaços físicos do tabuleiro.

semântico, mas uma força que a remeteria para um território de sensações. Esse território de sensações não diz respeito somente às traduções e cintilações advindas de cada *rasa*, mas da palavra *rasa* em si. A cada nova tradução para o termo *rasa*, essa se complexifica, ganha outros contornos. Arrisco dizer que *rasa* é um conceito, a partir da compreensão de Deleuze e Guattari (1997, p. 27):

Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem portanto uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual. Não há conceito de um só componente: mesmo o primeiro conceito, aquele pelo qual uma filosofia 'começa', possui vários componentes [...]. Todo conceito é ao mesmo tempo duplo, ou triplo, etc. [...]. Todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes. É por isso que, de Platão a Bergson, encontramos a ideia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição. É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário.

Rasa é um conceito porque é uma composição de partes, é uma multiplicidade que demanda ser corporificada para que se compreendam às dimensões de suas articulações, cortes e superposições. Num primeiro momento os jogadores creem que as *rasas* são um todo homogêneo. No decorrer do treinamento os jogadores começam a perceber o investimento intensivo que as *rasas* evocam e passam a explorar cintilações e outras conexões, criando experiências fragmentárias, heterogêneas e surpreendentes. Talvez isso se dê sempre que encararmos algo como um subjétil, pois a partir do momento em que algo é deslocado de seu senso habitual emergem seus componentes, suas articulações complexas.

Nesse lugar acredito que não faça mais sentido falar em tradução como busca por palavras equivalentes para um determinado termo (com sentido supostamente homogêneo), mas palavras-componentes do conceito, já que toda palavra surgida nesse horizonte trabalha sob a perspectiva da "articulação, corte e superposição" com o que já existe e é comum à experiência coletiva.

"é próprio do conceito tornar os componentes inseparáveis *nele*: distintos, heterogêneos e todavia não separáveis [...]." (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 31. Grifo do autor). Ou seja, melancia pode ser componente de *srmgara*/amor para um jogador, porém como "cada conceito remete a outros conceitos,

não somente em sua história, mas em seu devir ou suas conexões presentes. Cada conceito tem componentes que podem ser por sua vez, tomados como conceitos [...]."(DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 31). Assim, para outro jogador melancia corresponderá a *adbhuta*/surpresa, pois a palavra melancia se tornou tão conceito quanto os conceitos *adbhuta* e *srmgara*. Melancia pertence a uma zona de vizinhança entre os dois afetos.

Os desdobramentos da exploração rásica passam a ganhar uma dimensão criadora pessoal, mas não particular, já que as palavras-conceito guardam coerência sgnica entre aqueles que a testemunham, na medida que são corporificadas com mais clareza e identificadas por quem vê a improvisação. Melancia comporá perfeitamente minha corporificação em *srmgara*/amor, mas também comporá corporificações em *adbhuta*/surpresa se melancia for componente/conceito de *adbhuta*/surpresa para outro jogador. O jogador afirma sua construção conceitual corporalmente e quanto mais apurada ela for, mais evocativa para os demais ela será. Ou seja, quanto mais precisa for a corporificação de uma *rasa*, mais claros estarão os componentes/conceitos em articulação tanto para o jogador quanto para seu parceiro de improvisos no tabuleiro ou para os jogadores fora do jogo.

Permaneço na dúvida sobre a qualidade das palavras. Se haveria boas e más palavras para o tabuleiro. Se algumas palavras, submetidas ao tabuleiro, suportariam a repetição, o trabalho de corporificação e vocalização, permitindo a construção de um campo psicofísico complexo. Durante minhas experiências com os sinônimos percebi que alguns deles não se "encaixavam" no conceito da *rasa*, mas não sei ao certo se isso se deve às evocações sugeridas pela palavra ou pela minha compreensão psicofísica dela no dia em que a pus em jogo. Em todo caso não as retirei do tabuleiro, encarando-as a cada vez que faço a demonstração técnica.

1.1.2 Delimitar a palavra - operações de retirada:

O fato de algumas palavras não "funcionarem" em determinadas *rasas* indica que o exercício de tradução é infinito, que as correspondências são infinitas, mas têm limites.

"Um conceito está privado de sentido enquanto não concorda com outros conceitos, e não está associado a um problema que resolve ou contribui para resolver." (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 103). Não basta a criação de palavras-conceito ao infinito, seja por tradução ou correspondência, se elas colocarem a perder o contorno do conceito que tentam construir. Os mesmos Deleuze e Guattari (1996, p. 22) aconselham prudência na criação corpórea de conceitos¹¹ para que haja consistência nesses mesmos conceitos e para que eles, de fato, se liguem aos problemas que pretendem resolver.

No caso do *Rasaboxes*, o conceito-*rasa* não vem responder a um problema detectado na vida. Ele surge, e este é o ponto de vista que se propõe neste estudo, como funcionamento enlouquecido de um subjétil, seja da linguagem, do corpo ou do espaço. A partir do momento que ele para de fazer funcionar o enlouquecimento, ele já não serve para o que se propôs. Portanto é preciso atenção tanto às operações de acumulação quanto às de retirada das palavras para que a economia de componentes sirva aos propósitos do enlouquecimento do *Rasaboxes* e não para sua destruição.

Parte dessa prudência se desenvolve por uma educação do instinto do jogador, um elemento externo a criação do conceito-*rasa*, mas que está diretamente ligado à produção de sensações para a realização de afetos no/pelo corpo. O instinto é o elemento que escolhe algumas dentre tantas sensações da produção intensiva do corpo, aquelas que dão melhor contorno ao conceito-*rasa* naquele dia de trabalho, aquelas que "mantém de pé sozinho" uma corporificação rásica, para usar as palavras de Deleuze e Guattari (1997, p.214). O instinto bem treinado do jogador percebe quando as proliferações de sensações e palavras começam a tornar turvo o contorno daquilo que se deseja construir e rapidamente seleciona, retira e delimita o campo da sensação. As relações entre instinto e sensação são tratados mais longamente em *Angambox* - Caixa de corpos.

Outro modo de testar e desenvolver a prudência é através de processos de criação a partir do *Rasaboxes* que possam criar mecanismos eficientes e rigorosos de retirada de palavras para a delimitação dos conceitos-*rasas*, pois, ao responderem às exigências de uma criação artística, os jogadores se relacionam com uma demanda em comum que exige precisão na delimitação de opções e recortes do campo experimental, coisa que não é necessária na experimentação livre do tabuleiro.

¹¹ Nesse caso eles se referiam à construção de um corpo sem órgãos.

1.2 Substantivo ou adjetivo?

As traduções mais utilizadas para as *rasas* são substantivos (amor, surpresa, riso, coragem, raiva, medo, nojo, tristeza). Na medida em que o exercício de tradução dessas palavras aconteceu nas pesquisas práticas, com a ajuda das listas de intensidades das *rasas*, surgiram problemas.

Uma percepção de que já não estava tratando da experiência do sabor, mas de sua nomeação mais adequada, me invadia. O mesmo percebo acontecer em sala de aula com aqueles que se interessam em investigar o tabuleiro. Eu devo sentir nojo ou fazer algo nojento?; Devo ser o riso ou fazer algo engraçado? - A questão da corporificação passa necessariamente por uma nomeação¹². Chamo de nomeação o primeiro passo para experimentar o tabuleiro, e que é o momento de debate sobre os termos em sânscrito e a definição de traduções para eles. Nesse processo percebo nos jogadores uma impressão de que os afetos serão tratados de forma um tanto simplória para que se encaixem em categorias visando um certo trabalho. Essa impressão não é errada, pois, de fato, num primeiro momento, achar traduções para uma palavra desconhecida em sânscrito parece um exercício de simplificação e adequação para o português de uma realidade estrangeira complexa. Essa impressão não deve ser desprezada, pois no incômodo de estar simplificando uma realidade se pode investir na complexidade. Portanto é preciso assumir um caminho de complexidade crescente que envolva esforço mental, intelectual, imagético, mnemônico e corporal para a nomeação de cada box. Lidamos com um processo de nomeações complexo. O que movimenta a confusão em torno dos nomes dados aos estados psicofísicos? Seria possível atenuar ou desfazer tal confusão?

Antes de mais nada é importante afirmar a nomeação "rasaboxicamente". Cada *rasa* reúne sob um nome outros nomes, imagens, sensações, memórias em simultaneidade, portanto se trata de um

¹² Em paralelo aos esforços de nomeação da matéria afetiva tratada no *Rasaboxes*, me deparo com os esforços de nomeação da matéria afetiva no trabalho do ator de modo geral. Muitas vezes é perceptível e mesmo verbalizado ao longo dos treinamento de ator, um movimento de recusa da nomeação da experiência motivada pela impressão de que, porque a linguagem não abarca todo o fenômeno psicofísico, essa não deve ser nomeada, apenas vivida, como se isso pudesse preservar a complexidade do vivido.

acúmulo. Esses acúmulos traduzem, transcriam e multiplicam o nome, e quanto mais se deriva o nome, mais esse acúmulo se diferencia em si mesmo.

Sringara → *vanglória* - *êxtase* - *extático* - *arroubo* - *arrebatado* - *gozo* - *emocionar* - *embevecer* - *arrebatar* - *encantamento* - *fanático* - *devoto* - *zeloso* - *fervoroso* - *ardente* - *acalorado* - *entusiasmado* - *apaixonado* - *devotado* - *triumfante* - *jubilante* - *exultante* - *exultar* - *enaltecer* - *intoxicar* - *inebriar* - *inspirar* - *estimular* - *despertar* - *excitar* - *nachos* - *satisfeito* - *contente* - *gratificado* - *ambrosia* - *suculento* - *saboroso* - *iguaria* - *suntuoso* - *delicioso* - *gostoso* - *apetitoso* - *dar água na boca* - *atiçado* - *próspero* - *alegre* - *radiante* - *deleitoso* - *adorável* - *agradado* - *regozijar* - *entreter* - *divertir* - *ditoso* - *feliz* - *amigável* - *afável* - *solícito* - *amável* - *prazeroso* - *agradável* - *aprazível* - *divertido*¹³.

A *rasa* é um acúmulo linguístico e corporal que repousa no espaço delimitado de um box. Porque o tabuleiro é um acúmulo de boxes, o *Rasaboxes* é um acúmulos de acúmulos linguísticos e corporais. Definir tais acúmulos pode ser reduzi-los, mas nomea-los é chamá-los a coexistência. Essa coexistência só é percebida no *Rasaboxes* quando se dá a corporificação da *rasa*. Muitas vezes é preciso viver uma para perceber a outra. É comum, em sala de aula, o participante confundir *bibhatsa*/nojo e *bhayanaka*/medo. As sensações físicas vividas antes do *Rasaboxes* muitas vezes não bastam para distinguir os dois afetos. Parece que a informação mental, aparentemente clara se confunde com o jogo e mistura as duas, como se uma fizesse parte da experiência que constitui a outra. Quando se experimenta a necessidade de distinguir medo de nojo no corpo, passa-se a perceber as pequenas diferenças que compõe cada um dos afetos também em seu âmbito linguístico. Temos a dimensão corpórea do pensamento em ação. Quando isso acontece os jogadores conseguem nomear melhor as experiências passadas. Percebem

¹³ Ver Caixa de recordações, p. 22 - 27.

o quanto confundimos os dois afetos em nosso cotidiano - "eu tenho medo ou nojo de barata?" - causando a mistura das quantidades de energia e ritmos de cada uma, trazendo para o espaço essa confusão. Por diferenciação é possível sentir e ver a confusão e inventar sobre ela diretamente. *Srmgara*/amor e *shanta*/paz¹⁴, *bhayanaka*/medo e *karuna*/tristeza, *raudra*/raiva e *vira*/coragem são alguns encontros que também expõem confusão corporal advinda de uma certa ideia que se atribui a cada uma dessas palavras e que se materializa no espaço com ritmos ambíguos.

Aqui temos outro bom exercício de prudência para com a acumulação de palavras. Quando precisamos distinguir medo de nojo corporalmente, nos deparamos com palavras-conceito de um misturados ao campo conceitual do outro, criando um ruído no ritmo da sensação de ambos. Tanto a nomeação quanto a corporificação colaboram para fazer escolhas, retirar palavras, reposicioná-las em seus campos conceituais.

A questão esteve presente ao longo dos quatro meses de pesquisa prática individual, onde lidava com sinônimos aparentemente iguais entre si. Era pelo percurso e pela repetição do percurso que eu reunia em mim as palavras adequadas, as pequenas diferenças perceptivas que compunham uma corporeidade para "temeroso" e "apreensivo" (em *bhayanaka*/medo) ou "asco" e "repulsa" (em *bibhatsa*/nojo). Era preciso viver as palavras como diferenças, apesar do senso comum apontar para a igualdade, e a melhor forma de fazer isso era vivendo a linguagem no corpo.

Tanto em sala de aula quanto na experimentação individual, o que se poderia chamar de conhecimento da *rasa* se fazia pelo tatear, pela comparação e pelo acúmulo de sensações que formam uma gramática. Não uma gramática normativa, mas um compêndio de sensações, "uma memória do corpo" (ZUMTHOR, 2007, p. 79), que se atualiza no jogo. É portanto impossível falar de palavra sem falar também de corpo. A linguagem necessariamente se faz corpo e o corpo se faz linguagem no *Rasaboxes*. Mas quais são as características dessa linguagem tão atravessada e atravessante?

Roland Barthes (2003, p. 18 - 19) desenvolve no livro *O Neutro*, a figura da linguística de mesmo nome.

¹⁴ A aproximação entre paz e amor se deu pela observação da utilização ativa da paz nos treinamentos com o Coletivo Escambau.

A) Defino o Neutro como aquilo que burla o paradigma, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma. Pois não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é o Neutro.

Paradigma é o quê? É a oposição de dois termos virtuais dos quais atualizo um, para falar, para produzir sentido.

O Neutro portanto não é uma coisa, mas uma atitude diante do paradigma. É uma categoria "que permeia a língua, o discurso, o gesto, o ato, o corpo etc." (BARTHES, 2003, p. 19) e que assenta sua força não na afirmação de um ou outro termo para a criação de sentido, mas na abertura de um caminho entre os termos. "gênero nem masculino nem feminino, e verbos (latim) nem ativos nem passivos, ou ação sem objeto [...]" (BARTHES, 2003, p. 19). Aquele não toma partido, a "flor neutra" que contém os dois órgãos sexuais, "abelhas operárias" assexuadas, corpos eletricamente neutros, "sais neutros". (ver BARTHES, 2003, p. 19). Todos são figuras do Neutro.

Ao recusar atualizar um ou outro termo virtual, o Neutro recusa produzir sentido. É por isso que Barthes faz a ressalva: 'não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome'. Ao definir algo se faz necessariamente uma escolha de termos que produzem um sentido. Se Barthes definisse o Neutro estaria lhe atribuindo qualidades, predicativos que lhe confeririam sentido e o situariam num quadro conceitual específico. A tentativa de Barthes, no entanto é reunir sob um nome tudo aquilo que faz funcionar campos de termos ambivalentes ou sem valência para suspender o sentido e dar passagem às forças intensivas desses mesmos termos virtuais e de todos os outros termos que não eram cogitados porque não realizavam oposição. Temos portanto uma luta do Neutro com a predicação:

"[...] B) Cerne dessa ambivalência: o predicado, a relação entre o Neutro e o predicado → o Neutro queria uma língua sem predicação, em que os temas, os 'sujeitos' não fossem fichados (postos em fichas e pregados) por um predicado (um adjetivo); mas, por outro lado, para abolir o paradigma sujeito / predicado, ela recorre a uma entidade gramatical espúria, o adjetivo substantivado: espécie de categoria cuja forma mesma resiste à predicação: difícil 'fichar' o úmido a não ser com a umidade →

o Neutro alimenta-se de uma forma (desde que possível) impredicável; em suma o Neutro seria isso: o impredicável.

Por isso, estenderemos o objeto 'adjetivo', eventualmente, a substantivos, desde que concebidos pelo locutor como espécies de qualidades absolutas, impredicáveis [...]" (BARTHES, 2003, p. 113)

A linguagem, para Barthes, sofre do mal do paradigma sujeito/predicado e para abolir tal paradigma o Neutro inverte os papéis e atribui ao predicado caráter de sujeito - o adjetivo substantivado. Uma vez substantivado, o adjetivo ganha vida própria e um campo intensivo onde faz circular suas forças - 'o úmido', no exemplo acima, não está a espera de predicados, pois ela já tem dentro de seu campo virtual todas as possibilidades que a palavra umidade oferece. Acredito que aqui Barthes põe em funcionamento uma operação de enlouquecimento da linguagem, não pela desconstrução dos sentidos semânticos das palavras em si, mas pela desvinculação de uma palavra com outra. Pensar num sujeito sem predicado é um desejo que o Neutro não consegue realizar, porém ele dribla tal relação invertendo-a e inventando o adjetivo substantivado, liberando o sujeito de ser 'fichado' em alguma categoria ou qualidade e elevando o predicado a partícula autônoma. Barthes (2003 p. 112.) realiza ainda outra operação de desconstrução de sentido na língua:

[...] na tradição filosófica grega, o adjetivo se une ao Neutro (ao artigo: *tò*) [em grego, *tò* é artigo do gênero neutro] para visar o ser; frequente em Heráclito: o seco, o úmido etc., retomado constantemente nas línguas românicas (com artigo): o verdadeiro, o belo etc. [...] Em suma, quando quer exprimir o Neutro da substância, a língua (com artigo) não encontra o substantivo, mas o adjetivo, e ela o desadjetiva com um artigo neutro: ela combate o adjetivo com o substantivo (criado pelo artigo), e o substantivo (o que segue o artigo), com o adjetivo..

Pela adição do artigo, tanto antes do substantivo quanto do adjetivo, o Neutro consegue driblar o paradigma da predicação produzindo o mesmo efeito visto no exemplo acima, e mais, dá, tanto a um quanto a outro, um caráter intensivo - o seco, o úmido, o verdadeiro, o belo - onde tudo que compõe cada

um desses conceitos pode circular livremente. As palavras não estão mais subjulgadas a relações de predicação. Elas ganham peso de conceito, com "articulação, corte e superposição" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 27) de componentes.

Voltando ao *Rasaboxes* e à confusão que envolve a nomeação dos boxes. Barthes, ao negar o paradigma e a produção de sentidos, abarca todos os termos que antes deveriam ser postos em oposição e os faz funcionar sem submissão ou oposição. O acúmulo de palavras que o exercício de tradução das *rasas* produz não deve, segundo a lógica do Neutro, ser interrompido para a escolha e fixação de algumas palavras. Toda tradução deve ser precária, temporária, provisória para fazer jus ao campo de intensidades ao qual ela se refere. Portanto todas as palavras que surgirem, sendo elas substantivos ou adjetivos, são partes componentes do trabalho de corporificar *rasa*. Nojo e nojento, amor e amoroso, raiva e raivoso seriam modalidades de trabalho com características singulares e que evidenciam aspectos diferentes de *bibhatsa*, *srmgara*, e *raudra* respectivamente. Nesse sentido o *Rasaboxes* é uma máquina de Neutro, pois tem a capacidade de produzir palavras ao infinito sem atribuir-lhes oposição, e sim coexistência no/pelo corpo do jogador que se depara com essa multiplicidade a cada dia de trabalho.

O *Rasaboxes* também é máquina de Neutro porque a realização do jogo não trata sobre a predicação da ação do jogador, já que a ação é consequência da instauração de um estado psicofísico complexo, mas sim dessa instaurar a cada box de uma nova instância corporal, sempre diferente. Em outros termos: o que está em jogo não é definir se a ação realizada pelo jogador é nojenta, é convidar o jogador a corporificar o nojo, o nojento, o abominável, o asqueroso, o desdém, o desprezo e tudo o mais que ele conseguir produzir num dia de trabalho. Portanto não há oposição entre substantivos e adjetivos no *Rasaboxes* e sim coexistência e modalidades de trabalho que evocarão por sua vez, outras palavras com força de Neutro.

Porque o Neutro é uma vontade, "é uma atividade ardente, candente." (BARTHES, 2003, p. 19), ele é um movimento artificial de dobramento da linguagem, portanto um exercício ativo de negação da formação de sentidos. Ele é ao mesmo tempo operação de acúmulo e retirada de palavras no conceito-*rasa*. Ele fornece a prudência necessária à acumulação de palavras porque nem tudo pode caber em coexistência na *rasa* e o jogador pressente isso. Algumas palavras necessariamente cairiam em oposição a outras e demandariam uma escolha definindo de sentido geral da *rasa*. Para manter o funcionamento Neutro de uma *rasa*, certas palavras precisam ser necessariamente excluídas.

O Neutro realiza uma operação anti-dramática, já que o drama se constrói no conflito, no empate de ações e desejos dos personagens. Mesmo a ideia de representar um personagem como o movimento de descobrir as qualidades de uma personagem, já não fariam sentido. A lógica do Neutro, ao recusar a predicação, lança o ator no desafio de construir ações surgidas da coexistência de tensões¹⁵ e forças das mais diversas, e não mais de ações surgidas das oposições psicológicas ficcionais demandada por um papel. O mesmo se poderia dizer de uma encenação. Os elementos que a compõem passam a trabalhar como forças para a instauração de uma sucessão de eventos que não tem por compromisso contar uma história, mas convidar o espectador à uma sequência de atmosferas.

Acredito por fim que, em parte, a confusão entre nomeações e corporificações das *rasas* se dê pela forma de enunciar os objetivos do *Rasaboxes*: "Normalmente começamos com posturas que incorporam cada rasa no seu extremo. O mais importante é que a rasa seja plenamente fisicalizada, da cabeça ao dedo do pé, todo o corpo engajado na sua expressão." (MINNICK; COLE, 2011, p. 11). O que é incorporar a *rasa* no seu extremo? Extremo para quem, em relação ao quê? E qual é a medida do pleno engajamento do corpo?

O jogador precisa lidar com essa questão ao longo de todo o seu trabalho no tabuleiro. Ele precisa criar parâmetros para esse engajamento, porque normalmente as palavras no tabuleiro remetem à predicações, à qualidades da ação. As predicações acontecem naturalmente na vida, pois no cotidiano os afetos estão misturados, mas no *Rasaboxes* a tentativa é de despredicar. O desejo de despredicar, assim como o desejo de Neutro evocado por Barthes é uma busca delicada, mas violenta do entre das coisas. Por ser busca nunca tem fim, nunca é saciada e se multiplica em diferenças como visto acima. A despredicação poderia ser lida como uma tentativa de purificar as *rasas* para chegar ao seu suposto centro, à sua verdadeira expressão no espaço, sua essência. Pela própria natureza exploratória do *Rasaboxes* e por compreender que o Neutro não é definição de nada e sim busca do entre, sabemos que essa leitura não é possível, porém existe uma exceção que merece ser vista de perto. Essa exceção é *shanta*.

¹⁵ Em *Angambox* - Caixa de corpos, a palavra tensão surge novamente no contexto do trabalho do ator nos estudos de Guillermo Cacace, diretor e professor de Teatro na Argentina.

1.2.1 Shanta e a lógica do Neutro

"É uma *rasa* de limpeza, sem expressão, ou formas espalhafatosas, o que acabou tornando a paz o contrário das outras *rasas*. Enquanto se busca o 100% em todas as caixas, a paz é o 0% e isso é o seu 100%. Mas o que é o 100% de uma *rasa*? "¹⁶ Essa suposta tautologia - 0% e 100% ao mesmo tempo - aponta uma operação dupla típica do discurso místico de remoção do adjetivo, que Barthes (2003, p. 125 - 126) nomeia por

1. Método afirmativo, ou *catáfase*: [afirmação] de polinímia: nomes divinos, numerosos e volumosos: Deus considerado como causa universal [...];

2. depois, método negativo ou *apófase*: anonímia: método breve: contenta-se em visar à essência divina negando, dela, sucessivamente, os nomes mais distantes e depois os mais próximos; ultrapassa então o plano da causalidade.

Existe portanto um movimento de inundação de palavras que tenta dar conta da amplitude dos atributos e ações divinas e, ao mesmo tempo um movimento de retirada sucessiva de tudo que ligue o divino às predicções mundanas. Esses movimentos são claramente transplantados para o tabuleiro e criam a percepção corporal tautológica citada acima.

a) na Índia, via seguida por Sankara [filósofo hindu] e sua escola. O Ser Universal definido de maneira negativa: *neti... neti...*: não é nem isso nem aquilo (\neq de coisa visível) [...].

¹⁶ Trecho da carta de Bruna Pessoa (Coletivo Escambau) em 11 de outubro de 2013 em Caixa de recordações, p. 55. A pergunta "mas o que é o 100% de uma *rasa*?" é pertinente e será analisado por outro viés em *Angambox* - Caixa de corpos.

b) O Tao é incognoscível porque, se o conhecêssemos, cairíamos no domínio do relativo, e ele perderia seu caráter de absoluto. → 'Nada se pode dizer a seu respeito porque, se algo fosse dito, ele se tornaria sujeito à afirmação e à negação.' Como se sabe, Tao não é uma religião (é mais uma magia e/ou uma ética): sem Deus. → O 'sem-Deus' do Tao e o 'Deus' da mística (sobretudo negativa) confundem-se na via da apófase, da rejeição à predicação [...]. (BARTHES, 2003, p. 126. Grifos do autor).

A partir da citação, Barthes fornece uma pista para compreender a problemática corporal da paz através de sua característica linguístico discursiva. A paz, assim como o Tao, não poderia ser conhecida, pois se o for, estará ao nível do sujeito, caindo no domínio da predicação e perdendo seu caráter absoluto. *Shanta* até produz traduções - paz, graça, equilíbrio - e nenhuma delas tem o caráter predicativo, o que afirma sua força de Neutro, porém ela inspira um ritmo que é, não a efetiva investigação de um ritmo rásico, mas a tentativa de excluir ou incluir todos os demais ritmos do tabuleiro na tentativa de conhecer algo de sua natureza. A busca em *shanta* não é pela corporificação de um ritmo/afeto no corpo, é a busca pela compreensão do que comanda os mecanismos de corporificação de qualquer *rasa*. O que se busca portanto é a síntese de todo corpo e de toda palavra.

A ideia da palavra síntese, palavra que contenha todas as palavras ou melhor, *rasa* que contenha todas as *rasas*, produz o fenômeno interessante da ausência de palavra no box do centro. Se *shanta* contem todas as demais *rasas* então se intui que ela teria que transbordar de palavras das mais diversas, mas o que se percebe é que, por ser tão abundante *shanta* se reduz ao nada. José Gil (HAMSA - UPANISHAD, 16-20 *apud* 1997, p. 99-100. Grifos do autor) percebe o mesmo fenômeno na recitação de mantras na cultura iogui.

Podemos assim realizar o som / repetindo o mantra dez milhões de vezes, / o Som manifesta-se então das dez maneiras que se seguem: primeiro som 'cin', / depois, em segundo lugar 'cinicini'; / a terceira sonoridade é a de sino; / a quarta a de uma concha; / a quinta a de uma corda; / a sexta a de um címbalo; / a sétima a de uma flauta; / a oitava a de um tambor; / a nona a de um grande tambor; / por fim, a décima, a de um trovão. / É preciso negligenciar / as nove primeiras sonoridades / e concentrar a atenção / sobre a décima que é a do trovão. / À primeira sonoridade / o corpo do adepto soa *cin - cin*, / à segunda isso desaparece; / à terceira o lótus do coração está

trespassado; / à quarta a cabeça treme, / à quinta cresce água na boca, / à sexta bebe-se ambrosia, / à sétima vê-se o mistério, / à oitava ouve-se a palavra, / à nona o corpo torna-se invisível / e abre-se o olho divino sem mancha / transforma-se em *brahman* na décima / realizando a união da Alma e do *brahman*.

A recitação passa por diversas etapas, produzindo inúmeras sensações, porém elas devem ser negligenciadas em nome da última etapa que contém todas as demais. O processo se repete e se depura, gerando uma síntese que contém e ao mesmo tempo não contém, todas as etapas do processo. O mantra é ao mesmo tempo "a realidade simbolizada e o signo simbolizante". (GIL, 1997, p. 99). Ou seja, diz simbolicamente de uma realidade e é ao mesmo tempo aquilo que deve ser simbolizado. Ele é toda a realidade e os símbolos advindos dela. É metáfora e metonímia da realidade ao mesmo tempo. A depuração do mantra se reduz num fonema - *OM* - que é vazio e contém todo o sentido. "O que é o sentido do Todo? É o Nada, o Vazio [...]." (GIL, 1997, p. 99).

O vazio semântico da *rasa* central é antes o Vazio simbólico da busca do sentido do Todo. Mas se o *Rasaboxes* tem em seu centro o Vazio que reúne o Todo, então ele pode ser reduzido a esse centro e a essa busca, como no mantra? Se o objetivo do *Rasaboxes* fosse corporificar o Todo, a resposta seria sim, porém "o mais importante é que a *rasa* seja plenamente fisicalizada, da cabeça ao dedo do pé, todo o corpo engajado na sua expressão." (COLE; MINNICK, 2011, p. 11). Ou seja, o objetivo do *Rasaboxes* não é corporificar o Todo, mas sim engajar o corpo todo e buscar fisicalizar cada uma das *rasas*, inclusive e contraditoriamente, a *rasa* da paz. Desse modo a resposta é não.

Já que *shanta* ocupa um lugar simbólico inabitual no tabuleiro, lugar de emanção do Todo que é Nada em meio a lugares de engajamento físico expressivo, quis testar sua porção expressiva. Junto ao Coletivo Escambau, realizei uma série de experimentos em relação a *shanta*. Um deles foi a fabricação de uma cartolina que ocupasse o box até então vazio.



Figura 1 - Cartolina realiza em 13 de setembro de 2013 pelos integrantes do Coletivo Escambau na sala 19 localizada no Campus Carapinima do ICA- UFC. Foto: acervo pessoal.

O resultado mostra uma variedade de referências ligadas à natureza (sol, lua, árvore com pássaros, flores) e à simbologia esotérica oriental, como o símbolo do yin / yang, o olho que tudo vê e a prolongação mântica do S e do M. Restaram ainda provocações políticas como um coração loteado com uma placa do MST e a palavra "Como", sugerindo uma pergunta mais do que uma afirmação.

A produção imagética nessa cartolina é tão profícua quanto nas demais produzidas pelo grupo. Isso me diz que o exercício de aproximar referências no momento de construção da cartolina também se aplica a *shanta*. Ela também pode derivar, pelo menos no papel. É preciso povoar o espaço imagético, corporal e espacial de *shanta* para experimentar a força do Neutro sem decair na predicação máxima de sintetizar tudo o que acontece no tabuleiro.

[...] suprimir os adjetivos da língua é assepsiar até a destruição, é fúnebre [...]. Não esterilizar a língua, mas saboreá-la, lustrá-la levemente ou até escová-la, mas não a 'purificar'. [...]. Talvez o Neutro seja isso: aceitar o predicado como um simples momento: um tempo. (BARTHES, 2003, p. 128).

1.3 Terminologia:

Já que as traduções das *rasas* sânscritas estão sendo postas a prova, porque não pensar também sobre as palavras afeto/estado/sentimento/emoção como modos de se referir e pensar o *Rasaboxes*?

1.3.1 Afeto, estado, sentimento, emoção → sabor

Sabor não é o único termo que reúne a complexidade do que é *rasa*. Conceitualmente o tabuleiro é chamado de muitas formas e aquilo que é produzido e movimentado pelo jogador também. Em sala de aula os termos se multiplicam, mas talvez não produzam esclarecimento sobre o que o jogador manipula em cada box. Mas será que todos os termos querem dizer da mesma coisa? Será que essa coisa, que se compõe de multiplicidades intensivas, suporta tantas terminologias?

1.3.1.1 Sentimento e emoção

Schechner (2012a, p. 147) baseia-se na presunção de que as emoções são socialmente construídas, ao passo que os sentimentos são experimentados individualmente. Já Almir Ribeiro (1999, p. 64), ator e estudioso do *Kathakali*, esclarece que o amor é uma emoção, *Srmgara* é o sentimento. As emoções que existem nos atores se desenvolvem em sentimento no espectador. O sentimento é diferente das emoções normais, ele é genérico e desinteressado, enquanto a emoção é individual e imediatamente pessoal.

Já o dicionário diz:

"EMOÇÃO s.f. (fr. *émotion*). **1.** Ato ou efeito de mover (moralmente). **2.** Abalo moral; comoção. **3.** Reação transitória, de grande intensidade, em geral produzida por uma situação ou estímulo do meio ambiente. **4.** Alteração súbita ou agitação passageira, causada por um sentimento de medo, de surpresa, etc.

SENTIMENTO s.m. (lat. tard. *sentimentum*). **1.** Ato ou efeito de sentir(-se). **2.** Aptidão para sentir; sensibilidade. **3.** Emoção, afeto, afeição. **4.** Estado afetivo complexo e duradouro, ligado a certas emoções ou representações." (Larousse Cultural, 1992, p. 397 e 1025, respectivamente)

Não há qualquer referência aqui sobre aspectos individuais ou sociais das duas palavras, mas sim sobre um caráter temporal - súbito ou duradouro. A emoção está ligada a uma 'alteração súbita' promovida por um 'estímulo do meio ambiente'. É algo posto em ação. *Émotion*: e + motion/ em ação = em movimento; enquanto que o sentimento está ligado ao sentir prolongado provocado por emoções. Mover e sentir. Porque movo, sou afetado e afeto, sinto ao longo do tempo e de forma complexa até o próximo movimento. Porque sinto, me lanço na aventura de sentir mais e movo, movendo o outro. Mover-se no sentir e senti-se no mover é um dos grande desafio do *Rasaboxes*. Dar conta dos movimentos dos afetos e afetar os movimentos. Afeto e espaço em diálogo e retroalimentação. Tanto um quanto outro circulam num mesmo nível de afetação e atravessamento.

Emoção e sentimento, em seus usos cotidianos, não servem ao *Rasaboxes*, pois terminam por lançá-lo também na cotidianidade, o que não torna mais fácil sua compreensão e experimentação.

Porém, estrangeirizar emoção e sentimento (em duplo sentido: tanto estrangeirizar as palavras, quanto estrangeirizar a relação com elas) é devolver a estranheza necessária às operações artísticas com essas palavras e lançá-las na esfera do Neutro, ou seja, no embate de forças que recusam o sentido. Estrangeirizar, estranhar, todas as palavras do *Rasaboxes* é parte de seu enlouquecimento. E como dito no começo desse box:

[...] aquilo que não se deixa repetir, aquilo que se distingue tanto da forma quanto do sentido e da representação, também desafia a tradução. Nunca será transportado para outra língua. A menos que seja importado intato, tal qual um corpo estranho." (DERRIDA, 1998, p.29).

As palavras devem se manter no jogador como questão, forçando a diferenciação, desafiando a tradução e instaurando a poesia no pensamento. "Todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento" (ARTAUD, 1999, p. 79). Artaud usa aqui a palavra sentimento, porém não um ordinário, e sim um 'sentimento forte' para mostrar aquilo que pode romper com a lógica da linguagem clara, instaurar um vazio e abrir espaço para as intensidades que tornam o campo da poesia possível. Aqui a palavra sentimento tem a força de uma bomba que abre espaço entre as relações bem estabelecidas do sentido gramatical. Mais que palavras precisas, é de bombas que precisamos para implodir ideias claras e mortas.

1.3.1.2 Afeto e afecto

Artaud usa também a palavra afeto como bomba, porém como uma bomba de precisão, "que nos remete à questão da eficácia." (QUILICI, 2004, p. 138). O afeto, como matéria orgânica, plástica e passível de manipulação por parte do ator / atleta, "não designa apenas a qualidade de uma experiência, mas um poder, o 'poder de afetar', uma força que atua no e através do ator e depois em relação ao espectador." (QUILICI, 2004, p. 138). A palavra afeto surge bem antes na obra de Spinoza (aqui vista por Deleuze) e nomeia os modos de pensamento não representativos.

O que isso quer dizer? Tomem ao acaso o que qualquer um chama de afeto ou *sentimento*, uma esperança por exemplo, uma angústia, um amor, isto não é representativo. Certamente há uma ideia da coisa amada, há uma ideia de algo que é

esperado, mas a esperança enquanto tal ou o amor enquanto tal não representam nada, estritamente nada. Todo modo de pensamento enquanto não representativo será chamado de afeto. (DELEUZE, 1978, p. 2. Grifo nosso).

Deleuze também se utiliza da palavra sentimento, porém para falar de algo diferente, algo que se contrapõe à ideia e que não tem representação. O afeto não é algo particular do indivíduo, é algo que percorre a vida e suas variações no indivíduo e correspondem à potência de existir desse indivíduo. Assim como para Artaud, via Quilici, os afetos para Spinoza também afetam, porém quando estão associados às ideias, ganham o nome de ideias-afecções. Uma afecção "é o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro corpo." (DELEUZE, 1978, p. 6) e se misturando com ele. Uma ideia-afecção é a materialização, no mundo da representação, da afetação de um corpo sobre outro. Para Spinoza, segundo Deleuze, a ideia-afecção era uma ideia inadequada pois, não ajuda os corpos afetados a saberem da natureza dos corpos afetantes. Segundo a Teoria do Afetos apenas os corpos afetados sofrem mudanças a partir dos encontros - alegres ou tristes. Um encontro alegre aumenta a potência de existir do indivíduo enquanto o encontro triste diminui tal potência.

O conceito do afeto como modo não representativo do pensamento, portanto um pensamento em tensão permanente com sua captura no mundo representacional é bastante instigante para pensar modos de manter, em arte, os afetos nessa tensão que também é linguística. Afinal nomear um afeto que sabemos, não é da ordem da representação é um desafio à manutenção da própria força do afeto enquanto modo de pensamento. Em alguma medida manter o afeto em tensão de nomeação é fazer o exercício da recusa de sentido que nos propõe o Neutro. Ou seja, ao não fornecer um nome definitivo para o termo sânscrito no tabuleiro, coloco o termo em flutuação no pensamento e na ação, podendo ser num momento, e por algumas afecções, nomeado de um jeito; e num outro momento, e sob outras afecções, nomeado de outro. A mesma tensão se daria no nível da criação da ações.¹⁷

O afeto spinoziano não foi criado no contexto da discussão estética, porém Deleuze e Guattari (1997, p. 216 - 217), o fizeram ao cunhar palavras para 'affecto':

Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de

¹⁷ É em *Angambox* - Caixa de corpos que analiso a Teoria dos Afetos na esfera da criação corporal no tabuleiro.

traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo, o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida, o élan de metal, o acorçado da pedra romana e o elevado da pedra gótica [...]. A sensação não se realiza no material sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto e no afecto. Toda a matéria se torna expressiva. É o afecto que é metálico, cristalino, pétreo, etc., e a sensação não é colorida, ela é colorante, como diz Cézanne.

Aqui os autores atribuem a ligação entre a matéria, onde a obra se dá ou se desenvolve, com as sensações. Se cria pela sensação e com a sensação. Aplicando esse pensamento ao trabalho do ator, enquanto jogador de *Rasaboxes*, temos o corpo como matéria onde se dá e se desenvolve a sensação. O artista procura "arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagens de um estado a um outro." (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 217). O artista procura arrancar dos objetos e de si mesmo sensações que "excedem qualquer vivido." (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 213). 'Afectos' e 'perceptos' são as forças intensivas guardadas nos sentimentos / afecções (no sentido spinoziano) e percepções respectivamente. São elementos ahistóricos, não-representativos, não-figurativos que compõem intensivamente todas as coisas.¹⁸

O pintor, o escultor, o músico, lidam com a matéria fora de seus corpos e conferem expressividade a essa mesma matéria se tornando ela e deixando que ela os torne outra coisa. Essa é a dupla operação da sensação: "Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito. Eu como espectador só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido." (DELEUZE, 2007, p. 42). Esse movimento nas artes visuais e na música marcam, moldam a matéria que fica no tempo, emanando os 'affectos' daquelas produções.

Já o ator tem como matéria suas paixões, localizadas no corpo. O domínio das paixões permite ao ator sentir e ser sentido pelas paixões, moldar e ser moldado por elas, alçando seu corpo à condição de 'percepto' infinito que emana 'affectos' efêmeros. Digo que o 'percepto' é infinito porque o jogo de

¹⁸ 'Affectos' e 'perceptos' não são as essências dos sentimentos / afecções e das percepções. São seus componentes intensivos, são forças que estão ligadas aos materiais, às linhas de fuga dos sentidos, aos espaços não-euclidianos. Tais forças estão normalmente capturadas pelos componentes ou forças extensivas que estão ligadas ao sujeito, ao vivido ou ao organismo.

atravessamentos do corpo para o corpo não têm fim. Digo que os 'afectos' são efêmeros porque se materializam nos gestos e esses não ficam no tempo, duram no momento de sua produção e depois se transformam em outros 'afectos'.

Talvez a multiplicação de nomes possíveis para designar com que o ator lida, quando trabalha o *Rasaboxes* resida no fato dele se relacionar não com a tela ou o mármore como 'perceptos', mas com o próprio 'afecto' como matéria plástica. Ou seja, a matéria com a qual o jogador lida - o corpo - é, em si plástica e evoca tantos nomes quantas forem as experiências.

"Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania." (ARTAUD, 1999, p. 154). O *Rasaboxes* permite ao ator perceber a materialidade e plasticidade das paixões ao se aproximar delas como forças intensivas que não têm necessariamente correspondência ou semelhança com nada que já tenha sido vivido ou experimentado pelo jogador antes de sua entrada no tabuleiro e por isso abre a expressividade para campos imprevisíveis. Além disso, lhe dá a oportunidade de testar sua capacidade de produzir 'afectos' a partir das manipulações precisas do/no/pelo corpo. As *rasas* moldam o corpo e são moldadas por ele. As palavras nomeiam o corpo e são nomeadas por ele.

1.3.1.3 Estado, estado emocional e estado psicofísico

Na tradição da máscara e do palhaço usa-se frequentemente a palavra estado / estado emocional / estado psicofísico para nomear a qualidade da ação do ator em cena. "No exercício da máscara do palhaço, a emoção é um aspecto físico, exterior. É preciso que o ator seja ao mesmo tempo côncavo e convexo, e simultaneamente, capaz de ao perceber uma interioridade dar-lhe imediatamente uma forma." (ACHCAR, 2007, p. 111). O estado portanto seria tanto a percepção quanto a execução de uma emoção no espaço. E aqui a palavra emoção como algo que move ou faz mover se aplica mais uma vez. Tudo que se move possui um ritmo próprio, característico. É trabalho do ator / palhaço perceber a emoção enquanto 'aspecto físico', com uma marca rítmica própria, e realizá-la o mais precisamente possível no espaço. O estado seria a emoção traduzida ritmicamente no corpo e no espaço.

Cabe ao artista do corpo (atores-palhaços, performer ou simplesmente atores) afinar duplamente sua percepção, apurando a dimensão afetiva e se dedicando a construir tal dimensão de modo preciso externamente. Nesse sentido acredito que além de um atleta afetivo, o artista do corpo deva ser um atleta dos espaços, da construção dos espaços. Essa dupla natureza do estado aproxima-se do conceito de *rasa* apontado aqui. A *rasa* enquanto sabor acontece por percepção corporal visceral e nas velocidades de

mudança e estabelecimento de relações improvisadas com o outro e no/com o espaço. A *rasa* inspira ritmos e os boxes exigem que esses ritmos se plasmem no espaço.

O jogo do Rasaboxes serve perfeitamente às exigências do jogo do palhaço [e também do ator, do performer, etc.]. Primeiramente por privilegiar o aspecto físico, corporal e sonoro, nas expressões do estado de emoção. Depois, por possibilitar ao jogador a experiência de mudar de um estado de emoção para outro, sem ser obrigado a construir um movimento de transição para essa mudança, apenas usufruindo da transformação imediata da ação propriamente. Quando o palhaço joga a criação de uma situação ou um número, mudando de uma *rasa* para outra, o jogo do Rasaboxes oferece a ele a oportunidade de existir apenas por agir. Isto é, reforça a ação como uma condição para a sua existência. Esse funcionamento de jogo é muito próximo àquele que regula o jogo da máscara, sendo que aqui, as regras estão totalmente visíveis enquadradas em nove boxes desenhados no chão. (ACHCAR, 2007, p. 156).

'o jogo do Rasaboxes oferece a ele a oportunidade de existir apenas por agir.' Agir se torna a medida da existência no tabuleiro e isso lança o jogador para uma esfera onde ele é aquilo que ele faz. Essa é antes de tudo a dimensão ontológica do ator, já que o ator é aquele que, antes de mais nada atua, age. É também a dimensão do teatro de base performática que constrói pela ação seu existir. (FÉRAL, 2008).

'as regras estão totalmente visíveis enquadradas em nove boxes desenhados no chão.' Aqui reside a dimensão enlouquecida do tabuleiro original criado por Schechner, onde os elementos que compõem o tabuleiro e o jogo estão visíveis. Essa visibilidade torna todos os aspectos do *Rasaboxes* passíveis de enlouquecimento, inclusive as terminologias utilizadas para falar e pensar ele.

Acredito que as discussões terminológicas não sejam meras preocupações semânticas e sim uma busca permanente por palavras que operem o enlouquecimento e que potencializem a experiência de fazer, ministrar e pensar o *Rasaboxes* e o treinamento de ator. Palavras que possam dar conta provisoriamente e em determinadas circunstâncias, da complexidade que é o pensar e fazer arte.

1.4 Escrever sobre o *Rasaboxes* no *Rasaboxes*



Figura 2 - Foto tirada no primeiro dia de trabalho com o Coletivo Escambau (atriz Fernanda Duarte), onde foram produzidas as cartolinas que compuseram o tabuleiro durante todo o trabalho. 13 de setembro de 2013. Local: sala 19 do Campus Carapinima do ICA - UFC. Foto: acervo pessoal.

A escrita na cartolina ou no chão também é ambivalente e pode agir em dupla afetação com os corpos dos jogadores.

Uma das formas de tornar o *Rasaboxes* produção infinita de afectos é atualizar as sensações vividas nos boxes de forma plástico-visuais. As cartolinas servem muito bem a esse propósito se continuarem sendo preenchidas ao longo das experimentações. Seria interessante analisar a produção contínua das cartolinas num processo de criação artística. Hoje percebo que pode ser uma forma de traçar o testemunho de um percurso de como o percepto/corpo vem alterando e sendo alterado pelas experiências ao longo do tempo de trabalho e treinamento.

Flávio Ribeiro de Souza Carvalho (2009), em sua dissertação *O ator - bricoleur experimenta um modo de manter o fluxo de sensações advindo do trabalho de investigação das rasas*. Ele se utiliza da livre associação de imagem e da criação de um quadro de referências imagéticas cumulativas para auxiliar os jogadores no acesso aos ritmos, respirações e qualidades corporais das *rasas*.

Proponho então uma associação com imagens. Os jogadores devem, a partir da experiência física nas caixas, buscar imagens que traduzam cada caixa. Essas imagens podem ser fotografias, pinturas, abstrações, enfim, a preocupação é que essa imagem não seja escolhida por provocar no ator o estado, mas sim que traduza o estado da caixa, que ela esteja contida na caixa. (CARVALHO, 2009, p. 123).

Percebe-se aqui a preocupação em escolher imagens que funcionem no registro atlético e não mimético, ou seja, que forneçam informações rítmicas, posturais e respiratórias e não que emocionem o jogador levando-o a se identificar com a imagem. Os jogadores, munidos de seus álbuns de referência, compõem as caixas com as imagens. "O jogo, então, se vê tomado pelas traduções distintas de cada um." (CARVALHO, 2009, p. 123). Todos colaboram para a criação e manutenção das caixas - mosaico de sensações. A criação dos tabuleiros de sinônimos e gradações também é uma tentativa de criar caixas - mosaico de sensações. Uma tendência às multiplicidades se aponta em ambos os casos e mesmo no preenchimento habitual da cartolina. Como uma caixa de Pandora, as *rasas* quando abertas, liberam uma quantidade enorme de matéria linguística e imagética que estimula os corpos e os espaços. Schechner também utiliza o giz no chão para povoar os boxes. Os jogadores se movimentam e sujam a roupa de giz, levando no corpo a matéria linguística¹⁹.

¹⁹ No vídeo *Crossing the line - Inside Richard Schechner's Performance Workshop* é possível ver um longo momento onde os jogadores preenchem o chão com todo o tipo de referência. Depois disso se movimentam pelos boxes sujando suas roupas e borrando os traços.

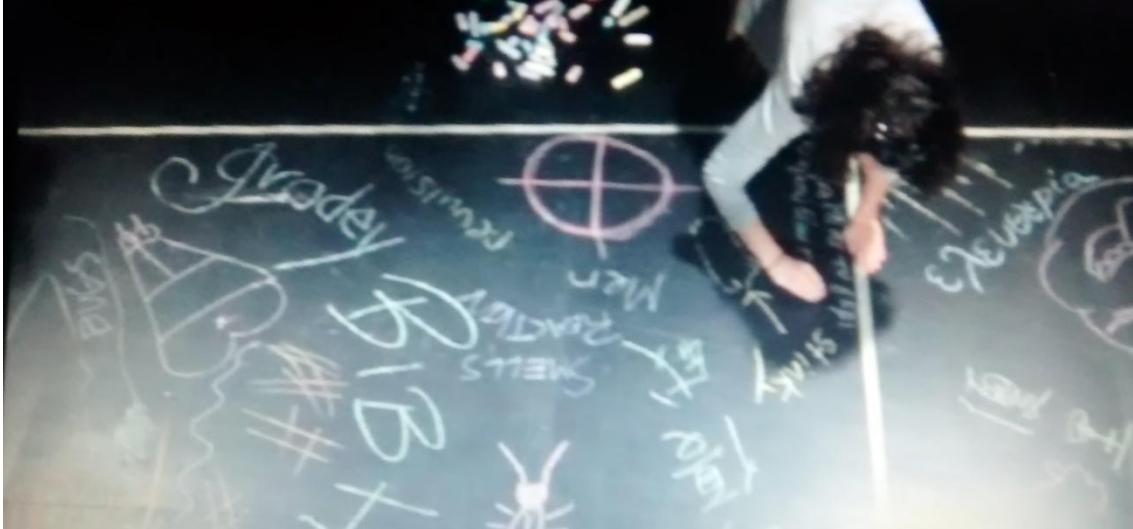


Figura 3 - Trecho do vídeo Crossing the line - Inside Richard Schechner's Performance Workshop onde os jogadores preenchem as *rasas* utilizando giz.

As marcas no chão sinalizam virtualidades que os boxes podem compor. Ou seja, as marcas atualizam os percursos realizados, as intensidades já percorridas e que estabeleceram aqueles boxes como são naquele momento. A cartolina, o álbum de imagens ou os traços em giz se tornam um mapa para orientar a reconquista de um território de intensidades que começou a se desenhar com a discussão dos termos sânscritos. Além disso, estaria se realizando um esforço de nomeação, de chamamento de intensidades, que lançaria o jogador nas dinâmicas do Neutro, ou seja, na recusa de sentido definido em nome da força do entre que torna todas as palavras escritas no chão igualmente importantes para um processo de corporificação mais complexo e dinâmico.

2 FALADA NO AR - PALAVRA NA BOCA:

Nada é sem linguagem. Se a palavra sabe mais que a imagem, é porque ela não é nem a coisa, nem o reflexo da coisa, mas o que *a chama*, o que risca no ar sua ausência, o que diz no ar sua falta, o que deseja que ela seja. A palavra diz à coisa que ela está faltando e a chama - e, ao chamá-la, ela mantém reunidos num mesmo sopro seu ser e seu desaparecimento. Como se esse movimento amoroso da fala tivesse chamado o mundo. O mundo aparece de um desaparecimento; é *ao nos faltar* que o real está diante de nós. O universo não tem repouso. (NOVARINA, 2009, p. 22. Grifos do autor).

De que falta fala Novarina? E que chamamento é esse que coloca lado a lado ser e desaparecimento das coisas? A palavra que chama é a palavra que torna evidente algo que estava ausente, faltante. O universo não tem repouso porque a todo momento ele é convocado pela palavra a se mostrar, a se evidenciar. A palavra chama o mundo e uma cena se constrói, uma cena onde se podem ver reunidas todas as coisas que estavam esquecidas ou ocultadas pelas práticas do senso comum. O enlouquecimento do subjétil também constrói uma cena, também evidencia o que até então funcionava de modo ausente. Torna visível os componentes de uma coisa e as relações desses componentes entre si e com o mundo.

Nesse box-texto a palavra evoca a própria palavra, monta a cena da palavra para evidenciar seus componentes, suas produções e relações com o mundo. Isso é enlouquecer a palavra e nesse tópico não é diferente. Temos, portanto, a cena da palavra falada.

Normalmente a palavra falada no *Rasaboxes* é encarada como mais um dos aspectos físicos que podem e devem ser trabalhados na investigação das *rasas*. É parte do corpo intensivo do sabor. No entanto ela surgiu de outro jeito em minhas experimentações práticas. Ela não foi apenas fala do corpo no sabor, mas fala sobre os esforços de realizar o sabor. Mais uma vez, no campo das ambivalências, a palavra falada constrói um duplo jogo. Faz aparecer a sonoridade da *rasa* e comenta essa mesma sonoridade. A cena da palavra falada fez surgir em mim a necessidade da palavra testemunha.

"Investiga bem a diferença de espantado e estupefato." Essas foram as primeiras palavras faladas durante o trabalho prático. Tiago as disse atrás da câmera no começo do estudo do tabuleiro de sinônimos de *adbhuta*/surpresa em 11 de outubro de 2013. A partir daí a palavra foi utilizada para dar e receber *feedbacks*. Até então Tiago não interferia e eu usava apenas sons e onomatopéias para comunicar alguma coisa.

No fora do tabuleiro surgia uma fala entre a direção de cena e o ministrado de um exercício. Dentro do box aparecia uma fala de testemunho e de constatação dos processos simultâneos que se davam. Essa mesma fala "de dentro" cambiava entre comentar e se deixar transformar pelo comentário, o mesmo processo de dupla afetação da sensação discutido anteriormente. Os comentários eram assimilados à performance não apenas como informação técnica, mas como vocalidade que poderia ser submetida aos ritmos e posturas físicas exploradas. Um bom exemplo disso são os comentários feitos ao longo desse mesmo vídeo sobre o estudo de "inquiridor"²⁰.

Tiago pergunta se "inquiridor não tem a ver com inquirir o outro"²¹ numa clara oposição ao registro corporal que eu havia começado a criar. Imediatamente meu corpo muda. Teço um novo comentário que é ao mesmo tempo, resposta a interferência de Tiago e pergunta à mim mesma sobre um novo registro corporal que ali se formava: "Então é pra fazer pergunta? Tipo pergunta-pergunta?"²². A partir daí um diálogo se constrói, um diálogo cujo tema é a realização do afeto "inquiridor" no corpo, e também a tentativa de inquirição do fato de dialogar ou realizar aquela palavra corporalmente. Objeto inquirido e sujeito que inquire ao mesmo tempo e em jogo.

Derrida (1998, p. 100) cunha o termo "metatexto descritivo" para pensar as palavras escritas por Artaud em seus desenhos. Como o termo sugere, realiza-se um comentário da obra na obra, um texto no

²⁰ A transcrição do estudo de "inquiridor" está em Caixa de recordações - Testemunhos, transcrições e comentários do laboratório prático, p. 30 - 33 - juntamente com transcrições e comentários de outros estudos.

²¹ Ver vídeo Adbhuta/Surpresa - 11 de outubro de 2013, minuto 14'22. www.youtube.com/watch?v=GiKburCCT-U

²² Referência a um exercício de minha formação de palhaço onde uma turma se divide em dois times e os representantes de cada time tem que travar uma conversa composta apenas de perguntas. Quem responde, faz perguntas sem nexos com a conversa ou demora a fazer uma pergunta, perde e é substituído por outro membro de seu time.

desenho sobre a realização do próprio desenho. Pego o termo de empréstimo para pensar a palavra durante as práticas e demonstrações técnicas com uma ressalva, o caráter descritivo da palavra oscila. Em muitas das vezes o metatexto não diz de um lugar de controle, observação e descrição do ocorrido, mas sim de uma descrição desviante, metadescrição. É por isso, por serem metadescritivas, que as falas produzem essa dupla enunciação, descrevem e comentam os procedimentos de descrição.

Há nos vídeos e nas demonstrações uma explosão de falas de muitas qualidades, e percebo que não se trata só de analisar os discursos que emergem nessas falas, mas de perceber o investimento na vocalização em si, na corporificação da palavra. A presença da voz é pensada como elemento de ligação entre pensar e fazer, entre mental e físico, "um lugar que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro." (ZUMTHOR, 2007, p. 83). Vocalizar é tentar alcançar o inalcançável de toda experiência, é lidar com os limites da alteridade:

[...] a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele. (ZUMTHOR, 2007, p. 84).

Além de se habitar, aquele que fala, habita o outro e porque habita, é habitado por esse. Ou seja, a voz do ator habita o ouvido e o corpo dele mesmo e do público, na mesma medida em que as emanções do público habitam o ator. As demonstrações técnicas possuem uma característica óbvia, mas que até ter sido de fato realizada não havia aparecido no trabalho, e que é a presença de um público. Aqui trato dessa outra presença como uma questão para a voz e a palavra no tabuleiro e que percorre as questões da fala enquanto voz.

Principalmente nas demonstrações técnicas a vocalização me acalmava diante da plateia. Ouvir minha própria voz falando sobre o nervosismo e seus motivos, gerava o movimento de volta às produções do corpo. O conteúdo da voz (fala / discurso) era produzido no movimento de vocalizar. Não se tratava de

elaborar algo a priori da experiência. Luto para não construir antes, como num texto decorado, aquilo que falo ou realizo durante a prática. Vocalizar é uma outra tentativa de me manter em movimento de enlouquecimento da palavra. É mais uma vez construir a cena e evidenciar os componentes em relação que compõem o corpo de afeto, o corpo da *rasa*, procurando pontuá-los, questioná-los, comentá-los.

Durante a primeira demonstração técnica, realizada para a turma do Ateliê de Dizibilidade²³, me vi distraída e ao mesmo tempo incomodada com o olhar do outro. Temia que eles não gostassem, que se entediassem ou achassem aquilo tudo ridículo. Preocupações de uma atriz insegura. Optei no momento por verbalizar o incômodo e assim que o fiz me acalmei, senti que esvaziava o fôlego de minhas próprias expectativas e percebi em mim o que ali atuava, a representação. Representação no sentido de teatralizar, de tornar espetacular, histriônico. Ao vocalizar (fosse com fala, fosse com sons) percebi que fazia o que fazia. Percebi que aquilo que me incomodava era a preocupação de transformar uma demonstração numa apresentação, de perder o caráter performativo do tabuleiro em favor de um sequência de ações acabadas.

Apresentar é finalizar, mas demonstrar deve ser derivar. As demonstrações são um desafio porque exigem a manutenção de um lugar de deriva e investigação incerta que só existe no teatro enquanto se ensaia um espetáculo. Como disse Thereza Rocha na ocasião, eu me "desconcentrei de mim". Me retirei das preocupações de estar pronta e isso é extremamente difícil já que, num lugar de tamanha exposição, o que se quer é dar o melhor de si. A presença da voz criou um procedimento precário de desconcentração de mim.

Em outras palavras: tudo que é mostrado propositadamente a alguém é minimamente preparado, roteirizado. Para mostrar esse algo é preciso se preparar e essa preparação é normalmente chamada de concentração no meio teatral. O ator se concentra para reunir forças físicas, mentais, afetivas para produzir novamente aquilo que ensaiou por tantos meses. No caso das demonstrações técnicas realizadas em minha pesquisa, a noção de concentração perdeu sua força, pois o que precisava ser preparado já o foi materialmente - montar o tabuleiro e escrever suas palavras. Os esforços realizados na sequência não podem ser preparados porque sequer sei quais serão. Mesmo assim a força do meu treinamento me move à preparação, me leva a achar que, preparada chegarei ao cerne das coisas e não é disso que se trata. Essa

²³ A disciplina Ateliê de Dizibilidade, ministrado pela professora doutora Thereza Rocha, compôs a grade de disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC e foi realizada às quartas-feiras, de 9h às 13h, no decorrer do segundo semestre de 2013.

percepção mostra o enlouquecimento de meu próprio arcabouço formativo pelo treinamento enlouquecido e enlouquecedor que é o *Rasaboxes*. A partir dele percebo que se há alguma preparação a realizar, essa seria a de tatear por outras respirações, outros ritmos, outros tónus no corpo. Desconfiar do lugar já conquistado, da palavra compreendida, do corpo assegurado e predicado pela tentativa de construção de sentido que minha formação tende a produzir na medida em que escolhe determinados procedimentos e não outros. Concentração como sinônimo de preparação no *Rasaboxes*, como adjetivação dos esforços de corporificação das *rasas*, já não faz sentido. Desconcentração no sentido da abertura para o novo, para o não preparado, para a recusa do paradigma, o intuitivo, o surpreendente; parece mais condizente com o que se faz no tabuleiro.

3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A PALAVRA

A palavra no *Rasaboxes* sempre me instigou. Ela é a porta de entrada para iniciar qualquer trabalho com o *Rasaboxes* e com isso não me refiro aos enunciados e explicações sobre o jogo, mas a palavra enquanto a matéria por onde o jogo no tabuleiro circula e se desenvolve. É em estreito diálogo com a palavra que se trabalha no *Rasaboxes* e isso era inédito em minha formação até então. Sempre gostei do fato dela ser exposta graficamente como se fosse uma legenda, uma pergunta, um convite aos olhos do jogador. Decifra-me ou te devoro! - a palavra é um enigma sempre reafirmado a cada dia de trabalho no tabuleiro.

A palavra guarda um mundo de afetos que começa a se abrir no momento das primeiras nomeações, dos primeiros traços na cartolina. Não é preciso ter iniciação técnica de qualquer tipo, a não ser saber ler e escrever para ter acesso a esse mundo e isso faz do *Rasaboxes* uma prática acessível a quase todos. O mundo dos afetos como visto nesse texto-box não é normativo e não visa pregar as produções corpóreas. É um mundo semântico, vocal e sonoro que convoca à experiência e portanto gera a palavra testemunha e mesmo cúmplice dos fluxos que compõem os corpos de afeto. A palavra dispara as forças intensivas que produzirão corpos de afetos. A palavra é, ela mesma, intensidade no *Rasaboxes*.

Ter realizado os tabuleiros de sinônimos para cada *rasa* de modo sistemático, foi muito valioso, pois mostrou na prática o que já intuía em teoria - que as *rasas* são máquinas de enlouquecer as palavras, pois podem se deixar multiplicar infinitamente sem que isso ponha a perder seus campos de sensação, seus conceitos-*rasa*. Eu posso estabelecer tantas palavras quanto quiser para cada *rasa* desde que cultive a prudência instintiva de respeitar sua qualidade rítmica e de sensação, pois é isso que a mantém de pé sozinha (ver DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.214). Se as *rasas* são máquinas de enlouquecer palavras e as palavras são corpo no *Rasaboxes*, então as *rasas* também são máquinas enlouquecedoras de corpos. Ao se abrirem para as forças intensivas da sensação, disparadas pelas palavras, os corpos se deshierarquizam, se desorganizam e passam a transitar no entre característico do Neutro, no desvio da pregação, para viver a intensidade do adjetivo substantivado.

Foi meu desejo elaborar uma lista definitiva de sinônimos e gradações para cada uma das *rasas*, na tentativa de contribuir pedagogicamente para o desenvolvimento do exercício do *Rasaboxes*, mas hoje

percebo que isso não é possível. O desenvolvimento do *Rasaboxes* se dá enquanto esse permanecer no desvio de qualquer predicação, pois "predicar é asseverar, portanto encerrar." (BARTHES 2003, p.128). Determinar uma lista definitiva seria instituir um fechamento prematuro no escopo das experimentações possíveis no tabuleiro, sabendo que essas mesmas experimentações são infinitas. Prefiro deixar os fechamentos provisórios às necessidades percebidas por aqueles que fazem o *Rasaboxes* e dele se utilizam para seus processos criativos.

Enlouquecer o *Rasaboxes* foi uma tentativa de começar a enlouquecer minhas próprias produções enquanto atriz e pesquisadora no tabuleiro. E quando digo começar, não se trata de modéstia. Nunca se termina de enlouquecer um subjétil. Essa caixa de textos não tem fim. Ela operará outros enlouquecimentos em meu futuro e, espero, no do leitor. Essa caixa de textos não terminará de ser escrita, pois a experiência se acumula e deriva, produzindo novas reflexões.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Ana. (Ana Lúcia Martins Soares). **Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação.** 2007, 263f. Tese (Doutorado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARTHES, Roland. **O Neutro.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BHARTRHARI. **Da Palavra [Vakyapadiya].** Tradução Adriano Aprigliano. São Paulo: Unesp, 2014.

CARVALHO, Flávio Ribeiro de Souza. **O ator-bricoleur.** 2009, 197f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

COLE, Paula Murray e MINNICK, Michele. O ator como atleta do coração: o exercício dos Rasaboxes. **O Percevejo Online.** Vol. 3, nº1. 2011. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1797>.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. [Cours Vincennes - 24/01/1978].

Disponível em:

<<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>> Acesso em: 11/02/2015.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?.** São Paulo: 34, 1997.

_____. **Mil Platôs.** Vol. 1. Rio de Janeiro: 34, 1995.

_____. **Mil Platôs**. Vol. 2. São Paulo: 34, 2011.

_____. **Mil Platôs**. Vol. 3. Rio de Janeiro: 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o Subjétil**. São Paulo: Atelie Editorial UNESP IMESP, 1998.

_____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *In: Sala Preta*, p. 197 – 210, 2008.

FORTES, Tiago Moreira. **O que Pode o Corpo do Ator? Outros Modos de Sentir-Pensar-Existir a partir de Artaud**. 2009, 232f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

GIL. José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

Larousse Cultural - Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova Cultura, 1992.

LECOQ. Jacques. Le Corps Poétique. *In: ACHCAR. Ana (org.). Caderno de textos sobre máscara*. Rio de Janeiro: Unirio, 2001.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud - Teatro e Ritual**. São Paulo: Fapesp, 2004.

RIBEIRO, Almir. **Kathakali: Uma Introdução ao Teatro e ao Sagrado da Índia**. Rio de Janeiro: A. Ribeiro, 1999.

SCHECHNER, Richard. A Estética do Rasa (do The Drama Review) *In: LIGIÉRO, Z. (org.) Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012a.

_____. Métodos de treinamento do ator. **Seminário Estudos da Performance**. Rio de

Janeiro, jun. 2012b. Palestra gravada no auditório do CCET na UNIRIO. Acervo NEPAA UNIRIO - Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias. (Tradução nossa).

_____. **Crossing the line - Inside Richard Schechner's Performance Workshop.** 2009. Vídeo editado com vários exercícios ministrados por Richard Schechner. Acervo NEPAA UNIRIO - Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias. (Tradução nossa).

WIKIPÉDIA. Enciclopédia Livre. **Quasar.** Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Quasar>> Acesso no dia: 03/03/2015.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, percepção, leitura.** São Paulo: CosacNaify, 2007.