

REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



O CORPO

VOLUME 33, 2012

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

"CORPO QUE TREME DE MELODIA" OU O SEXTO SENTIDO

*"Assim o actor levanta o corpo,
Enche o corpo com melodia.
Corpo que treme de melodia.
Ninguém ama tão corporalmente como o actor.
Como o corpo do actor".*

Herberto Hélder

De certo modo, Platão respondera. Ou, dito de outro modo, na sua obra, ocorre uma poderosa ressonância da célebre formulação de Espinosa: "ninguém, na verdade, até ao presente, determinou o que pode o corpo" (*Ética*, III, 2, esc.).

Na determinação das considerações sobre a poesia e da separação entre a filosofia e a poesia, circula, de facto, um pensamento sobre o corpo, cuja linha geral interessa relembrar no início desta comunicação* ⁽¹⁾.

1. Platão sabia do que falava quando afirmou, n' *A República*, que o contencioso entre a poesia e filosofia era já antigo. A convicção de que a cidade não é um terreno propício aos poetas não é uma invenção platónica: é um dado que já está disponível embora corresponda às

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX - CEIS20.

⁽¹⁾ Comunicação apresentada nas XIV Jornadas Históricas - *A História e o Corpo*, Seia, 10-12 novembro 2011.

necessidades arquitetônicas do sistema filosófico de Platão. Entendámo-nos: falamos não só da cidade politicamente organizada mas, sobretudo, da cidade que quer organizar-se politicamente sob as determinações de uma consciência unificadora. Admitamos que é possível dizer que a *filosofia* toma forma no texto platônico, precedido mas também acompanhado por outras e várias formas de pensar (questão que não será agora objeto de exame específico). A condenação da poesia pode ler-se, então, como um momento essencial da construção da filosofia pelo pensamento, logo, a filosofia toma forma não só demarcada da poesia mas contra ela. Acrescentaremos: contra ela, *no terreno da verdade*.

Mas não é necessário que a gênese da filosofia ocorra contra a arte pelas mesmas razões porque é necessário que o mais perfeito sobreleve o imperfeito ou que a verdade vença a falsidade.

A relação da filosofia com a arte, no horizonte platônico, é de uma outra ordem. Platão mostra conhecer bem os poderes da arte e sobretudo o modo específico por que a arte afecta os homens. Antes de ser constituída em problema ontológico, através do qual averiguamos o estatuto da obra, e em problema epistemológico, no qual interrogamos a validade do conhecimento que lhe dá sentido, a arte é problema logo que se insinua no campo perceptivo do observador aquém ou além de qualquer trabalho da consciência. Não é, simplesmente, pelo facto de se afastar da verdade que a arte deve ser combatida. É porque a arte afecta o sensível onde não há consciência e porque há no sensível um dinamismo específico que, por vezes, contraria as determinações da consciência.

O sensível opera individualmente, quero dizer: o sensível organiza o mundo sob uma determinada forma; não como a-formidade ou plasticidade bruta mas unificando-se como sentir.

Quando escolhe a filosofia contra a poesia, e por intermédio de uma sofisticada hermenêutica do desejo que seleciona o que é desejável, Platão defende a prévia certificação dos objetos de verdade contra o campo infinito do deslumbramento. A *luz* que encontramos no interior de "deslumbramento" sugere que, entre a filosofia e a poesia, a escolha processa-se entre um universo de objetos iluminados pela luz e tornados *evidência*, e esse é o campo da filosofia, e o campo da arte, onde uma cegueira em trânsito no campo do visível leva o artista ao limiar de um abismo que é o espaço interior do mundo.

O artista trabalha "às apalpadelas", e não é fortuita a substituição da referência visual pela referência táctil. O pintor trabalha "às apalpadelas",

como Júlio Pomar e, antes dele, no início de uma história da pintura, Kandinsky, muito expressivamente disseram. Ou, se preferirmos: o trabalho do artista, falemos agora do poeta, é um mergulho na noite, uma "caçada nocturna", como lhe chamou Federico Garcia Lorca. Escreve o grande poeta espanhol: "O poeta que vai fazer um poema (sei-o por experiência própria) tem a vaga sensação de que vai para uma caçada nocturna num bosque muitíssimo longe. Um medo inexplicável rumoreja no coração [...]. Aragens suaves refrescam-lhe o cristal dos olhos. A Lua, redonda como uma trompa de metal macio, soa no silêncio dos últimos ramos. Veados brancos surgem nas claridades dos troncos. A noite inteira recolhe-se num fundo de rumor. Águas profundas e quietas cabriolam entre os juncos. Tem de ir. É este o momento perigoso para o poeta. Deve levar um plano dos sítios que vai percorrer e estar sereno em face das mil belezas e das mil fealdades disfarçadas de beleza que não-de passar-lhe em frente dos olhos. Deve tapar os seus ouvidos como Ulisses em frente das sereias e deve lançar as suas setas às metáforas vivas e não figuradas ou falsas que o vão acompanhando. Momento perigoso se o poeta se entrega, porque, logo que o fizer, nunca mais poderá erguer a sua obra⁽²⁾.

Caçado: por quem, porquê? Pelas palavras, pelos ritmos, pela harmonia das cores? Pela música, que surge tão insistentemente como a finalidade fantasmática da poesia e da pintura? O que é que, do fundo da noite, o assalta e conquista? Poderíamos ser um pouco mais radicais: se recuperarmos a tese dufrenniana sobre a co-substancialidade do homem e da natureza, diremos que há no poeta, no artista, uma noite que se esconde e exprime, uma profunda convivência com o fundo de rumor a que a noite se recolhe, como se a noite - quero dizer: a inexistência da condição do ver - por sua vez se reduzisse a um fundamento que já não é da ordem do visível mas do audível; e fosse esse rumor, essa expressão originária não do mundo mas da sua possibilidade que se ordenasse à escuta de um corpo, do que o faz mover-se (Kandinsky: "a alma") pois é o som que tem o acesso direto à alma⁽³⁾.

(2) Cf. a citação e as considerações contextuais, em Mário Dionísio, *A paleta e o mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2ª ed., vol. I, pp. 104-105.

(3) Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, p. 63.

Estamos nos domínios do "princípio de contacto eficaz": "a alma humana tocada no seu ponto mais sensível responde"⁽⁴⁾.

Platão retira a poesia do terreno da verdade porque sabe que a resposta à afeção da sensível em lugar de conduzir à legitimação ontológica do mundo no plano do inteligível constitui um princípio desterritorializante.

Do ponto de vista da identidade lógica e ontológica, a arte diversifica, pluraliza, traz à ordem do mundo um princípio de dissolução.

Platão responde antecipadamente à famosa declaração espinosiana, "não se sabe o que pode o corpo" (*Ética*, III, 2, esc.): afetado no ponto justo, o corpo responde e, como um sismógrafo, poderia dizer-se tanto mais sensível quanto mais for capaz de registar movimentos impercetíveis que o afetam. O corpo é, contudo, menos um lugar de registo, onde a exterioridade é avaliada ou medida, do que um lugar de ressonância, onde a exterioridade é reproduzida, ampliada e distorcida, em suma, desdobrada em sonoridades que não estão circunscritas na emissão do grito. Como uma câmara de ressonância, o corpo é tanto mais sensível quanto o seu presente, sem se identificar com ele, seja modelado por um depósito de passado que se exprime no que Walter Benjamin, com Marcel Proust, designou por "memória involuntária".

Mas na obra de Platão, a afeção sensível não é positiva, ou só é positiva na medida em que seja superada. A arte é irrecuperável. Ou é o recalco da filosofia naquela medida em que a instituição do conceito, como trabalho da consciência, recalca o trabalho do sensível.

A partir do horizonte platónico, pode dizer-se que a filosofia da arte é uma operação da consciência conceptual. Mas o seu desencontro com a arte é genético porque a arte inclui a operação do *inconsciente corporal*.

2.A *Æs the tica* de Baumgarten (Iº vol.: 1750; 2º vol.: 1758) recorre para designar o seu campo de investigações, à palavra *aísthésis*, que tem um vastíssimo campo semântico. A escolha é expressiva: *aísthésis* designa um conhecimento sempre mediado pelo corpo. Compreende-se, por isso, que os dois significados mais frequentemente propostos para "aísthésis" sejam: "percepção" e "sensação"⁽⁵⁾.

⁽⁴⁾ *Idem, ibidem*, p. 60.

⁽⁵⁾ Cf. F.E. Peters, *Termos filosóficos gregos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, p. 19. O longo artigo consagrado a *aísthésis* encontra-se a pp. 19-27.

O problema teórico de Baumgarten é saber como conferir "urna consistência própria à esfera fenomenal do sensível, portanto uma autonomia à estética relativamente à sua irmã gêmea, a lógica [...] e afirmar deste modo a pertinência de uma consideração efetiva do ponto de vista desse ser finito que é o homem"⁽⁶⁾ - através do recurso a um *analogon rationis* - "uma faculdade - ou um conjunto de faculdades - que são para o mundo sensível o análogo do que é a razão para o mundo inteligível"⁽⁷⁾.

A organização das formas, relações entre as formas, e encadeamento das formas no mundo sensível é *análoga* à organização das formas, relações entre as formas e encadeamento das formas no mundo inteligível. A razão é a faculdade, que procede à organização do mundo inteligível e existe uma faculdade, ou um conjunto de faculdades, análoga à razão, capaz de proceder à organização do mundo sensível. É, pois, através da noção de *analogon rationis* que o projeto de uma ciência do conhecimento sensível pode constituir-se, conferindo assim legitimidade à noção de que "o ponto de vista do homem, enquanto ser finito, também se torna digno de uma consideração particular"⁽⁸⁾.

Por isso, no primeiro parágrafo da obra, Baumgarten escreve: "a estética (teoria das artes liberais, doutrina do conhecimento inferior, arte do belo pensamento, arte do análogo da razão) é a ciência do conhecimento sensível"⁽⁹⁾.

A formulação requer algumas precauções de leitura de que o próprio filósofo estava consciente: "poder-se-ia objectar à nossa ciência [...] que as impressões dos sentidos, os produtos da imaginação, as fábulas, os tumultos das paixões, etc, são indignos dos filósofos e situam-se aquém do seu horizonte. A minha resposta é [...] que o filósofo é um homem entre os homens e que não é bom que pense que uma parte tão grande do conhecimento humano lhe é estranha [...]"⁽¹⁰⁾. O ponto central da refutação (constituído pela declaração: "o filósofo é um homem entre os homens") assinala que o espaço próprio da condição

⁽⁶⁾ Luc Ferry, *Homo Aestheticus - L'invention du gout à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990, p. 99.

⁽⁷⁾ *Idem, ibidem*, p. 100.

⁽⁸⁾ *Idem, ibidem*, p. 100.

⁽⁹⁾ Baumgarten, *Æsthetica*, § 1 (cit. L. Ferry, *ob. cit.*, p. 419).

⁽¹⁰⁾ Baumgarten, *ob. cit.*, § 6 (cit. L. Ferry, *ob. cit.*, p. 420).

humana é o sensível e exprime um retraimento do ponto de vista de Deus em benefício do ponto de vista do indivíduo: "é a este preço, e so a este preço, que a autonomia da sensibilidade, portanto da esfera Unicamente no seio da qual a beleza encontra a sua expressão própria, poderia ser definitivamente conquistada"⁽¹¹⁾. Na obra de Baumgarten, bem como na *Fenomenología* de Lambert (1764)⁽¹²⁾, "pela primeira vez, sem dúvida, o ponto de vista do conhecimento finito, propriamente humano, portanto sensível, é levado em conta por si próprio"⁽¹³⁾.

O sensível é o reino da "confusão". Mas a confusão "é a condição sine qua non da descoberta da verdade, uma vez que a natureza não salta da obscuridade para a claridade. É pela aurora que se vai da noite para o meio-dia"⁽¹⁴⁾.

Compreende-se que - se a filosofia desenvolveu as suas relações com a arte reduzindo-a às suas próprias determinações especulativas⁽¹⁵⁾, pensando-se como o discurso rigoroso daquilo mesmo de que a arte seria uma aproximação - seja num momento em que as relações do homem com o mundo são reabertas como problema ou como enigma e não simplesmente pressupostas como facto ou como circunstância que a questão de um "conhecimento sensível" pode recolocar-se.

Baumgarten entra na filosofia suficientemente tarde para que o campo das representações imaginárias, fábulas e paixões, visto do lado da racionalidade, seja considerado filosoficamente digno. (E demasiado cedo para que esse mesmo campo, encarado do ponto de vista de uma poética do saber pudesse ser tomado como ponto de partida ou pre-conceito.)

O individualismo, entendido como a afirmação de um ser que se dá a si próprio os seus critérios, é, ao mesmo tempo, um pressuposto do pensamento de Baumgarten e um pressuposto da constituição da Estética como tal. De tal modo que pode dizer-se que "o acontecimento

⁽¹¹⁾*Idem, ibidem*, p. 45.

⁽¹²⁾Cf. *idem, ibidem*, p. 90.

⁽¹³⁾*Idem, ibidem*, p. 90.

⁽¹⁴⁾*Idem, ibidem*, § 7 (cit. L. Ferry, *ob. cit.*, pp. 420-421).

⁽¹⁵⁾Cf. Arthur Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, New York, Columbia University Press, 1986. Trad.: *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, 1993.

que o nascimento da estética moderna acompanha é a irrupção do individualismo no mundo ocidental"⁽¹⁶⁾.

O individuo que se torna *figura* na cena teórica encontra em si próprio razões para afirmar o alcance gnosiológico de uma afirmação individual.

Primeiro, porque o trabalho do filósofo não suspende, por princípio, o plano existencial em que vive o filósofo. Pelo contrário: o filósofo deve considerar o campo da sua intervenção coextensivo ao campo da vivência humana. Por isso é que não há um plano *aquém da filosofia*, embora, na medida em que toda a filosofia é uma reordenação das fronteiras entre uma *aquém* e um *além da filosofia*, ou, se preferirmos dizer assim, uma relação com o exterior da filosofia, a formulação de Baumgarten constitua em si mesma o sinal de que uma transformação da filosofia está em curso. Assim, também os problemas situados *aquém* do horizonte filosófico - "as sensações, as representações imaginárias, as fábulas e as agitações passionais" - são dignas dos filósofos. É que, como escreve Baumgarten, "o filosófico é homem entre os homens e não é bom que considere como *lhe sendo estranha* uma parte tão importante do conhecimento humano" (*Estética*, § 6).

Segundo, porque a noção de conhecimento não pode simplesmente opor-se à noção de ignorância já que ignorância é a designação dada pelo sistema ordenado de razões teóricas a todas as formas de relação com o real que não têm a sua própria configuração.

Ora, um elemento decisivo da identificação da estética é reconhecer que os homens entram no mundo e o mundo entra nos homens por vias difusas, feitas de imaginação e de memória, ao sabor dos interesses e das expectativas, tomando como critério os êxitos ou os fracassos imediatos, - que Espinosa caracterizou ao afirmar que "toda a gente nasce ignorante da causa das coisas" e tem consciência de que deseja alcançar o que *lhe é útil*. Nem sempre os acontecimentos confirmam as expectativas, os homens vivem espontaneamente entre a esperança e o temor: é assim que começam a relacionar-se com o mundo: não é nem *dentro* da ignorância nem *dentro* da clareza metódica - mas num movimento de um a outro destes dois polos correlativos, que também não extingue definitivamente o conhecimento *confuso* que os põe a caminho.

⁽¹⁶⁾Cf. Alfred Baeumler, *Le problème de l'irrationalité dans l'esthétique et la logique du XVIIIe siècle* (1923), Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 25.

A singularidade da configuração da estética no texto de Baumgarten, desenvolve-se a partir daqui. O que os homens exprimem da sua relação *originária* com o mundo leva a marca da confusão, - e esta marca é inextinguível. Nenhum saber, nenhum conhecimento por mais científico que se pretenda extingue esse saber comum em que cada um começou a pensar e a agir. Por isso, pode afirmar-se que a confusão "é a condição *sine qua non* da descoberta da verdade" e que o conhecimento é corrigido "na medida em que alguma confusão lhe está necessariamente misturada" (§ 7).

Percebe-se que a fundação da estética seja um processo filosoficamente paradoxal. A filosofia reivindicou sempre a tarefa de desfazer a mistura, numa purificação que é ascese, libertação do sensível e do corporal em direção ao inteligível e ao espírito porque só neste plano se encontra o eterno e o repouso contra o histórico e o mutável do mundo empírico.

Assim, a possibilidade de uma aproximação filosófica ao sentir identifica-se com o alcance gnosiológico que possa ser reconhecido a esse saber confuso.

Ora, o mundo, que se torna presente sob as espécies do sensível⁽¹⁷⁾, não se organiza sob a forma de *um* sentido (o que se dá a ver, a ouvir, a tocar) mas sob a forma de um complexo de sensações - o *sensível*. O que vem até nós, ocorre sob a forma da *confusão* (na terminologia de Baumgarten), sob a forma do *sensível*, que é na explicitação de Mikel Dufrenne, "aquilo relativamente ao qual não há recuo, aquilo sobre o qual não podemos construir um ponto de vista"⁽¹⁸⁾.

De onde: 1) o que vem até nós sob a forma do sensível não é recebido por um sentido; é captado como sensível porque há um corpo que sente de tal modo que cada um pode dizer "eu sou o sensível"; 2) o sensível e o sentir são diferentes da emoção porque, enquanto a emoção é um movimento do sujeito, o sensível e o sentir são *modos de aparição de um mundo*; 3) a experiência do sentir não se circunscreve aos limites de uma questão individual mais ou menos privada, nem de um conhecimento aproximado em busca de certificação.

⁽¹⁷⁾Cf. Mikel Dufrenne, *L'Oeil et Voreille*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991, p. 70.

^m*Idem, ibidem*, p. 71.

3. A experiência estética constitui, pois, um âmbito privilegiado desta reflexão. Precisamente porque o seu pacto fundamental não é com as questões da arte: o próprio da estética acontece no espaço (espinosiano) das possibilidades do corpo. Importa não esquecer outros aspetos: a experiência estética não é uma relação entre um sujeito e um objeto e, sobretudo, a condição de possibilidade da experiência estética é uma particular desmaterialização do plano empírico.

É à custa de se renunciar como entidade do mundo empírico que o "sujeito" (entre aspas, note-se), por exemplo, o espetador de teatro, pode devir co-responsável de uma particular experiência estética.

A experiência estética é sempre uma relação. Mas é uma relação singular: põe em movimento uma mediação infinita, é pelo ator que o espetador acede a um determinado modo de ser do mundo, é pelo modo como acolhe e decifra este modo de ser do mundo que o espetador descobre a provisória estabilidade de um dinamismo sem princípio nem fim.

É por isso também um acesso ao infinito (à idealidade, à qualidade) a partir do finito da realidade, da quantidade.

A experiência estética não é pois, nem a experiência do finito nem a experiência do infinito: é a experiência da doação, da presentificação do infinito de uma determinada qualidade no/pelo finito da quantidade.

Percebemos então como é nocivo para o acontecimento da experiência estética as sobrevivências empíricas. Ela é tanto mais intensa e profunda quanto menos for perturbada por essas sobrevivências empíricas. Por isso, o acontecimento da experiência estética depende menos da mediação da chamada "obra de arte" do que da eclosão do movimento da mediação recíproca do infinito pelo finito, *qualquer que seja este finito*.

Verdadeiramente decisivo, para captar a densidade da experiência estética, é perceber que ela depende de as possibilidades de um ex-sujeito cruzarem as características de um ex-objeto e serem intensificadas por elas.

Uma observação de Peter Brook é oportuna: "para mim o que conta é que um ator possa mostrar-se imóvel em cena e captar a nossa atenção, enquanto um outro não nos interessa nada"⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁹⁾ Peter Brook, *The shifting point*, Londres, Methuen Drama. Trad, espanhola: *Mas allá del espacio vacío*, Barcelona, Alba Editorial, 2001, pp. 387-388.

Naquelas circunstâncias, aquele corpo é um centro de irradiação. Não dos sentimentos ou das emoções do ator mas das emoções e dos sentimentos do corpo do ator. Há aqui uma metamorfose necessária: o ator devém o corpo do personagem à custa de se tornar imanente à *expressividade* do seu corpo. O seu primeiro e decisivo trabalho é tornar o seu corpo um campo de ressonâncias do movimento do mundo capaz de exprimir "as correntes mais subtis e ocultas da existência humana"⁽²⁰⁾. O corpo acolhe, organiza, unifica e exprime o que sem ele permaneceria disperso, individualizado, inexpressivo.

É um longo trabalho, que importa a todas as atividades performativas mas que não é alheio, também, a tudo o que se refira à educação estética.

Kandinsky lembra a propósito que as sensibilidades apuradas "são como bons violinos com muito uso, que ao mais pequeno toque vibram intensamente"⁽²¹⁾.

Vibrar é um verbo possível para referir a plasticidade do corpo. Vibrar não é registar. Não é conservar. Não é reproduzir. Não é, sequer, prolongar no espaço as consequências de um determinado toque: é (também) prolongar no tempo as consequências de um determinado toque, sendo que a singularidade deste prolongamento consiste em complexificar a linearidade da cronologia e trazer ao mesmo plano o passado, o presente e o futuro.

Na importância que a estética de Peter Brook reserva ao desenvolvimento da "técnica" (do trabalho) do ator percebemos a radicalidade de que é investida a preparação do corpo: "o ator deve trabalhar sobre o seu corpo, de maneira tal que o seu corpo se abra, sensível e unificado, em toda a sua capacidade de resposta"⁽²²⁾. E aprofundamos o conhecimento da possibilidade do corpo: "ser um bom ator significa que desenvolveu em si a capacidade de sentir, de apreciar e de exprimir uma paleta de emoções, das mais simples às mais refinadas"⁽²³⁾.

Significa que o ator não imita o mundo, não imita o mundo na sua dimensão naturada, não imita os comportamentos dos homens tal como eles quotidianamente se apresentam. Imita uma idealidade, ou melhor:

^m*Idem, ibidem*, p. 392.

⁽²¹⁾W. Kandinsky, *ob. cit.*, p. 59.

⁽²²⁾*Idem, ibidem*, p. 389.

⁽²³⁾*Idem, ibidem*, p. 389.

um limite do humano ou o humano no limite de ser o corpo-sismógrafo dos movimentos do mundo.

Esta noção de que o ator, o corpo do ator, se ordena ao humano no seu limite (quer dizer: à exploração das *possibilidades* do corpo) habilita-nos a perceber melhor o exemplo de Peter Brook: "a nossa existência pode ser representada por dois círculos. O círculo interior é o dos nossos impulsos, da nossa vida íntima e não pode ser visto nem seguido. O círculo exterior representa a vida social: as nossas relações com os outros, os trabalhos, os lazeres". Ora: "a pesquisa teatral constitui um ciclo intermediário. Funciona como uma câmara sonora, que tenta captar os signos vindos do círculo interior, que não tem forma"⁽²⁴⁾.

Esquema que não é sem relação com a famosa tese de Paul Klee: "a arte não reproduz o visível; torna visível"⁽²⁵⁾. A arte ordena o caos, define formas, dá consistência e, por isso, torna visível. Uma pequena precisão, indispensável, torna-se importante neste nosso percurso: o corpo é a mediação desse processo, desse movimento mas é-o tanto mais quanto seja o corpo desse invisível que quer tornar-se visível.

Um corpo em movimento de des-subjetivação, pois. É um dos personagens de *As ondas*, o romance de Virginia Woolf, que pergunta: "Mas como descrever um mundo que é visto sem um 'eu'?".

Acontece: é o trabalho da arte, o trabalho da ficção. Escrever o mundo, escrever, é afastar-se de si, é perder-se de vista. Nas palavras de Maurice Blanchot, "escrever é romper o laço que me une à palavra"⁽²⁶⁾.

António Lobo Antunes fala de um "estado de cansaço" como condição da escrita, uma perda de domínio de si, um enfraquecimento do poder *sobre* o mundo, uma aproximação da materialidade do mundo. É aí, nesse plano des-subjetivado e movido por uma energia autónoma, que a escrita acontece. António Lobo Antunes já teve oportunidade de o afirmar: "O meu problema é atingir esse estado. Preciso de estar cansado para aquilo começar a sair"⁽²⁷⁾.

⁽²⁴⁾ *Idem, ibidem*, p. 391.

⁽²⁵⁾ Paul Klee, *Théorie de Vart moderne*, Paris, Denoel, 1985, p. 34.

⁽²⁶⁾ Christa Burger e Peter Burger, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjectividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid, Ediciones Alcal, 2001, p. 294.

⁽²⁷⁾ António Lobo Antunes, *Entrevistas. 1979-2007: Confissões do Trapeiro*, Org.: Ana Paula Arnaut, Coimbra, Almedina, 2008, p. 467.

Trata-se, porventura, de atravessar aquele "território sombrio" de que fala ainda Virginia Woolf no mesmo romance: "tenho estado a atravessar o território sombrio da não identidade. Trata-se de uma terra estranha. Num momento de calma, um momento de satisfação avassaladora, escutei os suspiros da corrente que flui e reflui para lá deste círculo de luz brilhante, deste tamborilar de fúria insensata. Por breves instantes fui possuído por uma enorme calma. Talvez a isto se chame felicidade. Uma série de sensações irritantes fazem-me voltar a mim; curiosidade, avidez (tenho fome) e o desejo irresistível de ser eu mesmo".

Quem atravessa esse território (a quem está permitido o acesso a esse território) é um corpo des-subjetivado - o corpo que se situa para além da distração da instância subjetiva, concentrado na *plenitude* do sensível.

Mas o corpo não é, porque não há, o sentido dos sentidos, que seria o sexto sentido. A pluralidade dos sentidos (como a pluralidade das artes em tensão com a idealidade concetual da arte total) é uma pluralidade singular: "os nossos sentidos alargam-se. Membranas, teias de nervos, tudo se espalhou, flutuando à nossa volta como se fossem filamentos, fazendo que o ar quase possa ser tocado, o que nos torna possível escutar toda uma série de sons distantes que antes eram impossíveis de ouvir" (ainda V. Woolf).

O corpo sente: e "o sentir e o sentir-se-sentir que faz o próprio sentir, é sempre sentir que há o outro (o que sentimos) e ao mesmo tempo que há outras zonas do sentir, ignoradas por aquele que sente nesse momento"⁽²⁸⁾.

O corpo é o espaço desta heterogénea pluralidade coexistente dos sentidos. Sentir é uma determinada organização do trabalho, desigual mas permanente, dos sentidos. E o sexto sentido não é mais um sentido ou todos os sentidos mas essa determinada organização afetiva de que os sentidos participam.

Ora, de o que se trata, na obra de Espinosa, é de *devoir*: devir ativo (contra a passividade), devir alegre (contra a tristeza), devir racional (contra a superstição). Por isso, o que pode o corpo não é um já-dado nem um conjunto de possíveis antecipáveis.

O que pode o corpo, a experiência o dirá.

O limite dessa experiência é a desintegração, a decomposição do corpo. Mas, antecipadamente, nunca saberemos quando é que mais nenhuma melodia virá incendiar o corpo - o nosso, atores do mundo.

⁽²⁸⁾Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, p. 36.