

1

O sensorial na escritura cênica

1.1

Sensação, sensível, emoção e o poder do discurso

Mencionei **sensação**, **emoção** e **sensível** na introdução. Contudo, lateralmente. Apenas tangenciei esses termos importantes no modo não convencional como estou lendo a construção escritural dos folhetins de Nelson Rodrigues: dando relevo ao diálogo (tratado no capítulo 5) e a atitudes e gestos, através dos quais o corpo da personagem é que revela as tensões do enredo.

Poderia já ter esclarecido como estou compreendendo o sentido desses termos no texto da minha pesquisa, em notas de rodapé. Porém, decidi evitar abri-las na introdução. Em vez de usar notas explicativas dentro daquela apresentação, preferi separar uma seção para elucidar as definições que estou usando de sensação, emoção e sensível e propor um relacionamento. Essa é a razão pela qual optei por cuidar do significado desses termos, aqui, neste capítulo.

De acordo com Gilles Deleuze, “a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada” (DELEUZE, 2007, p. 43). A sensação é binária: “tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o ‘instinto’, o ‘temperamento’ [...]), e um lado voltado para o objeto (o ‘fato’, o lugar, o acontecimento)” (ibidem, p. 42). Uma face direcionada para quem sente, outra para onde a sensação é produzida.

A sensação transmite sentido de modo próprio. “A Figura é a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a Forma abstrata se dirige ao cérebro e age por intermédio do cérebro, mais próxima do osso” (ibidem).

“Entre uma cor, um gosto, um toque, um odor, um barulho, um peso, haveria uma comunicação existencial que construiria o momento ‘pático’ (não representativo) da sensação”. (ibidem, p. 49). A sensação não é representada. Ela é transmitida.

A sensação é formada por níveis. Esses teriam a sua função. “Os níveis de sensação seriam domínios sensíveis remetendo aos diferentes órgãos dos sentidos; mas cada nível, cada domínio, teria uma maneira de remeter aos outros, independentemente do objeto comum representado” (ibidem).

Ainda segundo Deleuze, “caberia ao pintor fazer ver uma espécie de unidade original dos sentidos e fazer aparecer visualmente uma Figura multissensível” (ibidem). No entanto, o autor alerta, “essa operação só é possível se a sensação desse ou daquele domínio [...] for diretamente capturada por uma potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa” (ibidem, p. 49-50). Repare-se na palavra “pintor” e na ênfase dada ao visual neste parágrafo.

Os trechos citados no texto foram extraídos das páginas de *Francis Bacon: lógica da sensação*. No livro, Deleuze reflete acerca de como escapar da representação na pintura. Aponta um fio condutor. Em sua abordagem, trata de uma lógica não racional, não cerebral. Escreve sobre uma lógica do sentido: pensamento em que se enfatiza a pintura da sensação.

Para o filósofo, a sensação “se identifica com a ação direta sobre o sistema nervoso, os níveis pelos quais ela passa e os domínios que atravessa” (ibidem, p. 46). Desse modo, “sendo Figura, ela não deve nada à natureza de um objeto figurado” (ibidem). Seja na coisa representada, seja na história contada, o que há são sensações e instintos. “E a sensação é o que determina o instinto em dado momento, assim como o instinto é a passagem de uma sensação à outra”, isto é, “a busca da ‘melhor’ sensação (não a mais agradável, mas a que preenche a carne em determinado momento de sua descida, de sua contração ou de sua dilatação)” (ibidem, p. 47).

Na perspectiva deleuziana da primazia do sentido, os níveis de sensação definiriam, ainda, o movimento no objeto que transmitiu a sensação. “Não é o movimento que explica os níveis de sensação; são os níveis de sensação que explicam o que subsiste de movimento” (ibidem, p. 48). No entendimento do pensador, a sensação ultrapassaria a figuração. Daí porque pintar a sensação seria um meio de escapar da representação na pintura.

A declaração que encerra o parágrafo anterior é a síntese da lógica da sensação. Mas o que Francis Bacon teria a ver com isso? Deleuze enxerga na arte

do pintor irlandês um exercício de pintura muito peculiar. A pintura de Bacon se identificaria com a anulação da narração, da ilustração, da figuração.

Ao analisar detidamente os procedimentos empregados por Bacon, no registro da figura, Deleuze realiza seu exercício crítico. Mostra que Francis Bacon é um pintor da força, da intensidade. Salienta que a força predomina sobre a forma em sua obra. Defende que, no curso do trabalho de deformação, Bacon pinta o próprio tempo.

A lógica não cognitiva também é o tema central de *A vida sensível*. No livro, Emanuele Coccia dedica páginas ao cuidado do sensível. Apresenta sua teoria acerca do conceito vinculado a um campo que, conforme ele diz, não atrai o interesse da filosofia: “Enfeitiçada pelas faculdades superiores, a filosofia raramente mediu o peso da sensibilidade sobre a existência humana” (COCCIA, 2010, p. 9).

Para o autor, “a influência da sensação e do sensível sobre nossa vida é enorme, embora permaneça praticamente inexplorada” (ibidem). Além disso, ele afirma: “todo homem vive no meio da experiência sensível e [...] pode sobreviver apenas graças às sensações” (ibidem). Portanto, no pensamento de Coccia, a sensação e o sensível estão conectados.

O sensível seria um pré-requisito para a existência da vida. Ele está diretamente relacionado com um modo de conceber a realidade. Primeiro, haveria que existir um intermediário para propiciar a manifestação do sensível. O sensível serviria de intermediário ao que conhecemos como sensação. Esta seria captada e reconhecida pelo corpo.

A percepção que se tem de uma **coisa** ocorre fora do corpo. O corpo a processaria (daria conta dela) depois. Daí porque “a experiência, a percepção[,] não se torna possível a partir da imediatez do real, mas sim a partir da relação de contiguidade [...] com [o] lugar ou espaço intermediário onde o real se torna sensível, perceptível” (ibidem, p. 20). Então, “no cerne desse meio, os objetos corpóreos se tornam imagens e assim podem agir imediatamente sobre nossos órgãos perceptivos” (ibidem). Essas imagens “se geram fora dos órgãos de sentido e, sobretudo, sem o aporte deles” (ibidem, p. 35).

Pode-se dizer que “as coisas não são nem sensíveis em si mesmas [...] nem se tornam sensíveis por causa dos órgãos [de sentido]. Elas se constituem como

imagens [...] fora de si e fora dos sujeitos cognoscentes” (ibidem). Ou, de outra forma: “[...] é a existência do sensível que torna possível a sensação” (ibidem, p. 36).

Um argumento discutido numa perspectiva interessante por Coccia é o do percepto em relação à sensação. Ele apresenta o percepto como algo que leva a uma percepção, diferentemente da afirmação de Deleuze e Guattari de que é a sensação que produz o percepto. A percepção é o ato de perceber na experiência.

Outra ideia que ele propõe é a do sensível em relação à sensação. O sensível preexiste à sensação. A sensação é a apreensão do sensível pelos órgãos do sistema sensorial. Esse raciocínio explicita de forma diferente a ideia que Deleuze expõe de sensação que transmite diretamente na sua *lógica da sensação*.

Para Coccia, a existência humana é influenciada por estímulos sensíveis, como “cheiros, cores, sensações olfativas, músicas” etc. (ibidem, p. 38) A experiência dos estímulos sensíveis não é condicionada ao querer e é ininterrupta. “Apenas através do sensível – através das imagens – penetramos nas coisas e nos outros, podemos [...] exercer influência sobre o mundo e sobre o resto dos viventes. É produzindo sensível que produzimos efeitos sobre a realidade enquanto viventes” (ibidem, p. 47). O vivente “se relaciona com as coisas através da medialidade, através do sensível que é capaz de reproduzir” (ibidem).

Coccia acrescenta: “[...] nosso corpo é uma série de percepções em ato” (ibidem, p. 65). Percebemos os “Outros” incessantemente, os corpos que geram percepções, “os corpos que se fazem sentir, os sensíveis” (ibidem). Segundo ele, “não fazemos senão apropriar-nos e liberar-nos das imagens” (ibidem, p. 70).

No seu entendimento, “a linguagem é a faculdade suprema de apropriação imaterial das coisas” (ibidem). Ela é um transmissor que permite a todos apropriarem-se das imagens. E a imagem “é o lugar da transmissão” (ibidem, p. 71). A vida só pode ser transmissível onde ela se torna imagem. “Lá onde há uma imagem, há influência” (ibidem, p. 74).

Coccia acredita que a palavra é o principal canal de produção do sensível. Quando a palavra é usada pelo emissor, este confia na sua eficácia para produzir efeitos. “A linguagem deve sempre produzir efeitos, ter influência” (ibidem, p. 72). Ser influenciado significa acolher uma forma vinda do exterior sem ser alterado.

Há ainda uma terceira referência que desvia da lógica cognitiva. Georges Didi-Huberman (2013) dedica-se ao estudo da emoção. Em *Que emoção! Que emoção?*, ele afirma:

Nietzsche começa por preferir os poetas trágicos aos filósofos ‘lógicos’: ele devolve assim um valor positivo, fértil, ao *phatos* e à emoção. Essa ‘vulnerabilidade’, essa eventual dor que Hegel havia nomeado ‘privilégio’, Nietzsche nomeia ‘fonte original’, cuja força e importância se manifestam na arte ou na poesia. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23-24)

A força e a importância da emoção teriam encorajado Didi-Huberman a produzir conhecimento científico a partir de suas reflexões sobre a “fonte original”. Ao interrogar o sensível, na intenção de elucidar sua influência na vida, encontra em Nietzsche um ponto de apoio filosófico para a sua pesquisa científica. Veja-se:

a partir de Nietzsche, portanto, é toda a vida sensível que é questionada – como na poesia e na literatura, como em Baudelaire ou em Flaubert, que Nietzsche admirava. A vida sensível será **descrita** em sua energia, inclusive passional, e não somente **prescrita** em seus deveres de razão e de ação. Com isso, a oposição entre ação e paixão será reposta em jogo, repensada e reanalisada... (ibidem, p. 24; grifos do autor)

Didi-Huberman investigou a perspectiva de outro filósofo (que fez da filosofia uma ciência baseada na intuição como um método, cujos resultados proviriam da experiência e seriam igualmente rigorosos como as ciências baseadas no intelecto) e de um escultor francês (muito habilidoso na arte de moldar esculturas em confronto com a tradição da escultura da figura predominante, a mesmice de obras decorativas, estereotipadas, altamente temáticas) em seu estudo: “Henri Bergson considerará as emoções como gestos ativos – à maneira dos gestos de paixão que encontramos na mesma época em Rodin, por exemplo –, gestos que, aliás, reafirmam muito bem o próprio sentido da palavra [emoção]” (ibidem, p. 25-26).

Tendo dirigido sua atenção a expoentes que construíram uma linha de trabalho desviante do convencional, o autor formulou a seguinte ideia, que resume seu interesse pelo objeto que busca examinar:

uma emoção não seria uma **e-moção**, quer dizer, uma **moção**, um movimento que consiste em nos por para fora (e-, **ex**) de nós mesmos? Mas se a emoção é um

movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos. (ibidem, p. 24-26; grifos do autor)

Ele não apenas vai desenvolvendo um pensamento crítico acerca da emoção, mas também analisa formas já conhecidas de entendê-la. E, ao apresentá-las, posiciona-se como se estivesse co-construindo o pensamento. Isso pode ser percebido na leitura crítica que ele faz do que outros pensadores que se dedicaram a compreender o gesto da emoção dizem.

Por exemplo, Jean-Paul Sartre dirá que, ao contrário de nos afastar do mundo, “a emoção é uma maneira de perceber o mundo”. Mais tarde, Maurice Merleau-Ponty dirá que o evento **afetivo** da emoção é uma abertura **afetiva** – uma abertura: o contrário de um impasse, portanto –, um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo. Freud, por sua vez, ao inventar a psicanálise – ao descobrir os poderes do inconsciente –, descobriu algo muito estranho, muito perturbador e muito importante: acontece com frequência que uma emoção nos tome, nos toque, sem que saibamos por que, nem exatamente o que ela é: sem que possamos representá-la para nós. Ela age sobre mim mas, ao mesmo tempo, está além de mim. Ela está **em mim**, mas **fora de mim**. (ibidem, p. 26; grifos do autor)

Didi-Huberman diz: “uma emoção que não se dirija a absolutamente ninguém, uma emoção totalmente solitária e incompreendida, não será sequer uma moção – um movimento –, será somente uma espécie de cisto morto dentro de nós mesmos”. Nestes termos, “não seria mais uma emoção, portanto” (ibidem, p. 33).

Na sua forma de pensar, a imagem é muito apropriada para transmitir emoção, por ser “como cristais que concentram muitas coisas” (ibidem, p. 34). A imagem é privilegiada por dar às emoções figuradas este tratamento: ela transmite, e ao mesmo tempo transforma, gestos emotivos. (ibidem, p. 35)

Após descrever os pontos principais da concepção de sensação para Gilles Deleuze em *Francis Bacon: lógica da sensação*, de sensível para Emanuele Coccia em *A vida sensível* e de emoção para Georges Didi-Huberman em *Que emoção! Que emoção?*, quando penso em sensação, sensível e emoção, em relação à estética do folhetim do autor Nelson Rodrigues, a percepção que tenho é esta. Tendo a acompanhar Deleuze quando ele coloca a sensação como “o que se transmite diretamente” (DELEUZE, 2007, p. 43) e tem uma face virada para o sujeito e outra para o objeto. Ou melhor, para o sistema sensorial do realizador da

leitura sensível e para a escritura cênica, já que estou tratando da construção escritural dos romances-folhetim de Nelson Rodrigues.

Creio ser considerável o que Coccia diz sobre a percepção no momento da experiência. Mas quanto a isso faria a seguinte observação. Se as coisas (isto é, os objetos corpóreos, que são as imagens) constituem-se no sensível “que torna possível a sensação” (COCCIA, 2010, p. 36), se o sensível preexiste à sensação, é porque, antes de tudo, houve a influência de um agente que fizesse “ver uma espécie de unidade original dos sentidos” (DELEUZE, 2007, op. cit., p. 49) e fizesse “aparecer visualmente uma figura multissensível” (ibidem) e “capturada por uma potência vital” (ibidem, p. 49-50). Ou, falando especificamente de Rodrigues, um emissor que usasse a linguagem como um transmissor de efeitos que permite a todos apropriarem-se das imagens, do sensível, o “lugar da transmissão” (COCCIA, 2010, p. 71).

Uma vez havendo a influência da linguagem sobre o leitor, a sensação “se identifica com a ação direta sobre o sistema nervoso” do mesmo. (DELEUZE, op. cit., p. 46) Ocorre a apreensão do sensível pelos órgãos do sistema sensorial, como diz Coccia. “Nosso corpo é uma série de percepções em ato” no estabelecimento da relação do leitor com o texto. (COCCIA, 2010, p. 65)

No curso desse processo, irrompe a força da emoção, como uma reação do leitor aos efeitos do contato com o sensível, as inúmeras imagens transmissoras e transformadoras dos gestos emotivos criados por Rodrigues no folhetim. Uma reação que se confunde com “uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos”, como diz Didi-Huberman (2013, p. 24-26).

Logo, essa reação envolveria gestos que figuram emoções nos capítulos do romance, para provocar o leitor e a própria reação emocional do interlocutor, na experiência da percepção sensível. A percepção sensível possibilitaria a apreensão de gestos excessivos como atos estéticos que configuram a experiência do sensível. Misturando imaginação criativa com a realidade reestruturada a partir do seu ponto de vista, Rodrigues oferece o redimensionamento dos fatos no contexto do folhetim, espécie de experimento de escrita permeado pelo excesso do espetáculo melodramático.

É desse lugar estético-político que flui o poder do discurso do romance-folhetim. Elevando o tom em sua criação, Rodrigues faz dessa postura um método político-artístico: através da exacerbação ele dá um vislumbre do pensamento dele sobre a arte de criar folhetim e do modo como esta faz da escritura cênica uma obra de arte. Tudo isso usando o “terreno estético” – como diz Jacques Rancière (2005, p. 12) –, forma de visibilidade na qual o autor mostra “o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (ibidem, p. 16), a sua prática artística. A “articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidades de suas relações, implic[a] [uma] efetividade do pensamento” (ibidem, p. 13).

Essa “política” segue a lógica de influência – levar o leitor a acolher uma forma vinda do exterior (COCCIA, 2010, p. 72) – “apenas com sentimentos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38). É fazer do “ato de palavra ‘vivo’, conduzido pelo [autor] ao seu destinatário”, “uma forma de partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005, p. 21) pela influência do discurso. Discurso no qual “as emoções têm um poder – ou **são** um poder – de transformação” (DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 44).

É na superfície plana da página que Nelson Rodrigues “[...] prepara uma boa parte da ‘revolução antirrepresentativa’” do folhetim. (RANCIÈRE, op. cit., p. 22) É na interface criada entre texto escrito com predomínio de um trabalho de adjetivação singular, encenação com destaque para o corpo da personagem, reações emocionais, diálogo, imagem, número impressionante de cenas e eventos sucessivos, reviravoltas nas peripécias e bastante emoção “que se forma essa ‘novidade’ que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao [...] inventor da vida” na trama folhetinesca. (ibidem, p. 23) É assim que a escritura cênica “intervém ao mesmo tempo como [‘maneira de fazer’] [...] arte e princípio de re-partição política da experiência comum” (ibidem, p. 23-24).