

4 Corpos dançantes e escrita rizomática

4.1 Corpos que dançam

Num dos capítulos do livro *Poétique de la danse contemporaine: la suite*, oportunamente intitulado “Plusieurs corps”, Laurence Louppe reflete acerca das diversas abordagens do corpo que coexistem hoje no processo de formação dos bailarinos, identificando no fenômeno uma atitude condizente com a flexibilidade demandada pelos projetos coreográficos contemporâneos. Partindo da hipótese de que as práticas somáticas experimentadas pelos bailarinos durante seus percursos profissionais interferem nas composições coreográficas apresentadas em cena, a pesquisadora comenta alguns dos efeitos desta conjuntura na seguinte passagem:

Cada coreógrafo do século XX procurou um *corpo* específico através de treinamentos pontuais. Portanto, subjacente à [cada] linguagem coreográfica, há um certo número de visões corporais... [...] Mas aos poucos estes treinamentos misturaram-se, contaminaram-se [...], [pois] os bailarinos [hoje] freqüentam cursos orientados [...] de modos diversos. Não apenas de acordo com estilos diferentes mas também de acordo com práticas somáticas diversas... [...] Estes corpos de origens e formações múltiplas dialogam na cena coreográfica européia. Nenhuma unidade é necessária. O encontro se dá ao redor de um projeto pontual, onde cada indivíduo é convidado em virtude das suas capacidades... [...] Esta dissociação [...] conduziu também à desapareição da noção de companhia, com sua particular hierarquia entre intérpretes e coreógrafos. [É] como se a disparidade dos corpos tivesse motivado a desconstrução de uma estrutura histórica e econômica quase centenária...¹

A variedade de práticas somáticas que participam da formação profissional contemporânea foi analisada pela canadense Dena Davida num ensaio intitulado

¹ Chaque chorégraphe du XXe siècle, a recherché un corps spécifique, à travers des entérinements précis. Il y a donc, sous-jacent au langage chorégraphique, un certain nombre de visions corporelles... [...] Mais peu à peu ces entraînements se sont mêlés, se sont contaminés les uns les autres, les danseurs prennent des cours esthétiquement orientés différemment. Pas seulement selon des styles différents mais aussi selon des pratiques somatiques différents... [...] Ces corps aux origines et aux formations multiples dialoguent sur la scène chorégraphique européenne. Nulle homogénéité n'est requise. Le rencontre se fait autour d'un projet ponctuel, où chaque individu est convié en vertu de ces capacités... [...] Cette dissociation [...] amené également l'effacement de la notion de 'compagnie', avec la hiérarchie traditionnelle entre interprètes et chorégraphes. Comme si la disparité des corps avait entraîné la déconstruction d'une structure historique et économique presque centenaire... LOUPPE, Laurance. *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. Bruxelles: Contradance, 2007. Págs 61-63

“Le corps éclectique” onde a autora enumera uma série de cursos disponibilizados atualmente nas escolas de dança – como o tai-chi-chuan, o contato improvisação, a técnica Alexander, o método Pilates, a capoeira, e o Body Mind Centering, entre outras –, que oferecem aos bailarinos a possibilidade de experimentar as distintas modalidades sem comprometer-se necessariamente com as perspectivas de mundo que estas práticas envolvem, cuja ampla disseminação teria contribuído para que coreografia contemporânea se tornasse um “híbrido interdisciplinar”.²

Ao refletir sobre o texto de Davida, Louppe sugere que, ainda que muitas das técnicas que os bailarinos praticam sejam conflitantes, as referências diversas das que eles se contaminam teriam o mérito de preparar os corpos para lidar com a porosidade atrelada ao “interesse contemporâneo pelos espaços intersticiais, pelas fronteiras incertas, e pela produção de um corpo desconhecido”³ – um conceito cunhado por Gilles Deleuze para explicar como o cinema experimental propõe um mundo em suspense, alheio à percepção natural⁴ – cuja dinâmica sugere que a coreografia contemporânea estaria mais comprometida com a indecidibilidade dos corpos do que com a construção de uma identidade estética definida.

A maleabilidade da nova geração de bailarinos, por sua vez, teria gerado as condições necessárias para o desenvolvimento do que o teórico francês Jean Marc Adolphe denominara de “corpo crítico” – um conceito do que Louppe se apropria declaradamente ao sugerir que a coreografia contemporânea “questiona os modos de produção do espetáculo a partir da experiência do próprio corpo”.⁵

A dimensão crítica à que se refere Adolphe não deve ser considerada em termos de oposição – no sentido de exprimir uma contestação endereçada a algum modelo espetacular específico – porque o ato crítico, para o autor, não é aquele que visa produzir uma cisão objetivada entre elementos adversos, mas uma sorte de inquietação que orienta os processos coreográficos contemporâneos incitando uma dúvida produtiva sobre a própria criação.⁶ Este caráter reflexivo que tomara

² DAVIDA, Dena. “Le corps éclectique” In: GELINAS, Aline (org.) *Les vendredis du corps*. Montreal: Cahiers de Theatre-Jeu / Festival International de nouvelle danse, 1993. Pág. 27
OBS: Há uma versão em inglês do mesmo artigo intitulada “New Dance, What Is It?” publicada na revista *Contact Quarterly*, vol. 17, n. 2, 1992

³ LOUPPE, Laurance. *Op cit.* Pág. 65

⁴ Ver DELEUZE, Gilles “Cinema, corpo e cérebro, pensamento” In: DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007. Págs.227-266

⁵ LOUPPE, Laurance. *Op cit.* Pág. 9

⁶ ADOLPHE, Jean-Marc. “Nascita di um corpo critico” In: FANTI/XING, Silvia. (org.) *Corpo sottile: uno sguardo sulla nuova coreografia europea*. Milano: Unilibri, 2003. Pág. 15

conta da coreografia contemporânea engendra formas de resistência política visto que nos trabalhos em questão, como nota o autor, “a criação é colocada a serviço da incerteza, como se fosse necessário abandonar o sonho que a ‘sociedade do espetáculo’ assimilara e disseminara no circuito de ‘consumo cultural’”.⁷ Esta virada estaria diretamente associada, segundo Adolphe, à descoberta do potencial sensível e revolucionário dos corpos pela comunidade coreográfica europeia na década de noventa – num período em que os bailarinos e coreógrafos começavam a “tomar conhecimento de tudo o que a aventura da *Judson Dance Church* havia posto em questão”⁸ e a interessar-se por “práticas corporais que valorizam antes a esfera perceptiva do que a ‘eficácia’ técnica”.⁹ Estas inquietações propiciaram “a criação de um espaço coletivo de pesquisa”¹⁰ cuja energia catalisadora viabilizou oficinas e laboratórios de criação, contextos alternativos de apresentação e novos trabalhos “que nenhuma topografia preexistente permitiria catalogar”.¹¹

Porém, ainda que as correspondências entre as experiências coreográficas recentes possam vir a legitimar a síntese sugerida por Adolphe através da figura do “corpo crítico”, Louppe adverte que “o corpo jamais é um”¹² visto que os corpos que dançam, segundo a autora, convivem com os corpos imaginados ou ideais com os que bailarinos dialogam ao treinar determinados padrões técnicos de movimento¹³ e com os diversos discursos sócio-culturais a propósito de o corpo que inevitavelmente interferem em suas criações.¹⁴

Ao esboçar a interferência destas distintas abordagens sócio-culturais do corpo no cenário coreográfico contemporâneo Louppe recorre ao exemplo da obra *Product of circumstances* do coreógrafo Xavier Le Roy – palestra onde o artista expõe as circunstâncias que o fizeram desistir da carreira de biólogo para dedicar-se à criação coreográfica. A concisa análise de Louppe sobre o trabalho de Le Roy reforça a reflexão do teórico Gerald Siegmund que, no texto intitulado “Partager l’absence”, considera a performance como o índice radical da impossibilidade de afirmar uma imagem única do corpo em cena.¹⁵ Diz o autor:

⁷ Ibidem. Pág. 15

⁸ Ibidem. Pág. 13

⁹ Ibidem. Pág. 13

¹⁰ Ibidem. Pág. 14

¹¹ Ibidem. Pág. 14

¹² LOUPPE, Laurance. *Op cit.* Pág. 59

¹³ Ibidem. Pág. 61

¹⁴ Ibidem. Pág. 63

¹⁵ Outros aspectos da obra *Product of circumstances* são discutidos no capítulo 2 da tese.

Em *Product of circumstances*, Le Roy aborda o corpo como uma ponte ou uma interface entre distintos discursos. A medicina, a biologia molecular e a dança produzem cada uma um saber sobre o corpo. [...] O que revela incontestavelmente *Product of circumstances* de Xavier Roy, é que não há nunca apenas um corpo em cena.¹⁶

Se em *Product of circumstances*, como observam Siegmund e Louppe, Le Roy expõe a interferência dos distintos discursos sobre o corpo na sua experiência de vida e no seu trabalho coreográfico, na obra *Self unfinished* o artista também enfatiza a quimera implicada na apreensão do corpo como uma unidade coesa e invariável propondo um fluxo contínuo de imagens corporais que emanam da dinâmica do seu corpo em estado de dança.

Em entrevista concedida a Dorothea von Hantelmann, Le Roy observa que em *Self unfinished* procurou produzir uma imagem corporal em constante estado de transformação durante toda a performance. Para explorar o que o coreógrafo denominara de “zonas de indecisão” – momentos ou situações onde a imagem não oferece nenhum indício que permita identificar “se estamos indo para frente ou para trás, para cima ou para baixo, para esquerda ou para a direita”¹⁷ –, Le Roy concebeu “situações corporais” simples e investiu nos momentos de transição. Um dos propósitos da composição consistia em impedir que “uma imagem corporal fixa” se firmasse, oferecendo, em contrapartida, uma “oscilação” constante entre as imagens. Assim, a julgar pelas declarações do artista, as impressões de Gerald Siegmund a propósito da obra resultam pertinentes. Diz o autor:

Em *Self unfinished*, Xavier Le Roy transforma seu corpo em toda sorte de formas, trabalhando o torso, as articulações e os membros para criar seres bizarros que, por vezes, lembram um frango decapitado, uma aranha ou uma estranha criatura sem cabeça dotada de dois torsos. [...] Os gestos Roy são lentos e contínuos, com o mínimo possível de fraseado. Nada é acentuado para marcar um ponto forte ou um clímax. Ao contrário, o corpo evolui gradualmente [...], sempre mudando,

¹⁶ «Dans *Product of circumstances* Le Roy traite le corps comme une passerelle ou une interface entre différents discours. La médecine, la biologie moléculaire et la danse produisent chacune un savoir sur le corps. [...] Ce que révèle à l'évidence *Product of circumstances* de Xavier Le Roy, c'est qu'il n'y a jamais un seul corps sur scène.» SIEGMUND, Gerald. SIEGMUND, Gerald. "Partager l'absence" In: ROUSIER, Claire (ed.). *Être ensemble: Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*. Centre National de la Danse, Pantin, 2003. Pág. Págs. 322-323

¹⁷ LE ROY, Xavier. Entrevista concedida a Dorothea von Hantelmann. Disponível em: <<http://www.insituproductions.net/>> Acesso em: Abril 2007

sem se fixar. [...] Ele nunca permanece tempo o bastante num papel que nos permita identificar a imagem. São as passagens de transição indeterminadas, os intervalos, que atraem a atenção enquanto escapes potenciais.¹⁸



Figura 1 – Xavier Le Roy. *Self Unfinished* (1998). Foto: Katrin Schoof

Estes “seres bizarros” dos que fala Siegmund também são evocados pelo coreógrafo Jérôme Bel¹⁹ num breve ensaio dedicado à obra *Self unfinished* onde

¹⁸ Dans *Self unfinished*, Xavier le Roy façonne son corps en toutes sortes de formes, travaillant le torse, les articulations et les membres pour créer des êtres bizarres qui rappellent parfois un poulet décapité, une araigne ou une étrange créature sans tête dotée de deux torses. [...] Les gestes de Le Roy sont lents et continus, avec aussi peu de phrasé que possible. Rien n’est accentué pour marquer un point fort ou un climax. Au contraire, le corps évolue peu à peu [...] perpétuellement changeant, sans se fixer. [...] [I]l ne reste jamais assez longtemps dans un rôle pour nous permettre de l’identifier comme image. Ce sont les passages de transition indéterminées, les intervalles, qui retiennent l’attention comme des escapes de potentialités.» SIEGMUND, Gerald. *Op cit.* Pág. 327

são apontados três momentos distintos em função das imagens sugeridas. No primeiro momento, caracterizado por Bel como “a parte mecânica” do solo, o artista compara a movimentação precisa e fragmentada de Le Roy à de um robô, sugerindo que a cena poderia ser lida como um “breve epílogo ao modernismo”.²⁰ Num segundo momento, apelidado pelo coreógrafo de “a cena dos monstros”, ele disse ter visualizado, em meio às “estonteantes transformações” que se processam no corpo de Le Roy, “um homem sem cabeça, a cabeça de um elefante, um frango a ponto de assado, uma criatura similar a um sapo, um pênis, marcianos de toda espécie, uma aranha, [e] uma bailarina fazendo um *grand-écart*...”.²¹ E o último momento, caracterizado pelo autor como “parte estática” do solo, ou ainda, como a cena “do homem morto”, remete a uma imagem recorrente na performance onde o corpo imóvel de Le Roy se torna “abstrato” ou “privado da sua humanidade”.²² Nestas cenas reincidentes, segundo Bel, “a imobilidade máxima e tensão mínima criam uma relação uniforme entre o interior (seu corpo) e no exterior (o espaço que o circunda).”²³

É como se o espaço atravessasse o corpo, como se tivessem a mesma densidade ou como se, ao contrário, o corpo se tornasse todo espaço. [...] O corpo ‘real’ de Le Roy é osmótico. É o mundo como uma prolongação do nosso corpo. Um corpo deleuziano, “um corpo sem órgãos”, onde a matriz do corpo é definido pelas possibilidades infinitas de relações que permitem a sua percepção.²⁴

Esta passagem do ensaio de Bel não apenas assinala um dos aspectos mais interessantes da obra de Le Roy, mas também sintetiza a reflexão sobre a dança contemporânea proposta pelo filósofo português José Gil no livro *Movimento total*

¹⁹ Jérôme Bel nasceu em Paris em 1964. Estudou dança no *Centre National de danse contemporaine di Agners*, dançou com diversos coreógrafos franceses e foi assistente de Phillippe Découflé. Em 1992 assinou o seu primeiro trabalho coreográfico e a partir de então se firmou como um dos coreógrafos mais destacados da sua geração.

²⁰ BEL, Jerome. “Crepino gli artisti: a proposito di *Self-Unfinished* di Xavier Le Roy”. In: FANTI/XING, Silvia. *Corpo sottile: uno sguardo sulla nuova coreografia europea*. Milano: Unilibri, 2003. Pág. 81

²¹ Ibidem. Pág. 82

²² Ibidem. Pág. 84

²³ Ibidem. Pág. 85

²⁴ «l'immobilità massima e la tensione minima creano una relazione uniforme fra interno (il suo corpo) e esterno (l'aria, lo spazio che lo circonda). è come se lo spazio attraversasse il corpo, come se avessero la stessa densità o come se, al contrario, il suo corpo diventasse tutto lo spazio. [...] il corpo reale di le roy è osmotico. è il mondo come stensione del nostro corpo. Un corpo deleuziano, un «corpo senza organi», quel corpo matrice che si definisce attraverso l'infinita possibilità di relazioni che gli permettono le proprie percezioni.» In: Ibidem. Pág. 85

baseada na proposição de que o corpo do bailarino “compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser no espaço e de devir espaço”.²⁵ Mas, antes de explorar os pormenores da proposta de Gil²⁶, faz-se necessário refletir sobre as distintas abordagens do corpo que inevitavelmente surgem ao indagar a questão.

Para compreendermos como a dança transforma o corpo, precisaríamos ter uma idéia precisa desse corpo do qual se fala sempre como se constituísse uma evidência inquestionável. Ora, a partir do momento em que o questionamos, [...] encontramos-nos desde o início perante múltiplos pontos de vista [...] diferentes e muitas vezes inarticuláveis. Há o corpo da Anatomia e da Fisiologia ocidentais, composto de sistemas de órgãos e de funções mais ou menos independentes... [...] Há o corpo oriental, múltiplo, do ioga e da medicina chinesa, que sobressai de outras cartografias de órgãos dependentes de uma fisiologia energética.²⁷

4.2 O corpo anatomo-fisiológico

A concepção do corpo segundo um modelo anatômico na cultura ocidental interfere na reflexão sobre os corpos que dançam porque tende a promover e legitimar uma série de dispositivos – entendidos, na esteira de Michel Foucault, como “um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados”²⁸ – que restringem a potencialidade do corpo, limitando o alcance da sua percepção e da sua ação. Estes dispositivos que se acumulam e proliferam nos regimes capitalistas, como observara Giorgio Agamben no ensaio intitulado “O que é um dispositivo?”, “tem a capacidade de capturar, orientar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.²⁹

Foucault analisara, com ótima precisão, a dinâmica de uma vasta rede de dispositivos de controle, punição, disciplina, etc. e suas decorrências em diversos períodos da história ocidental. No ensaio “Nietzsche, a genealogia e a história”, ao refletir sobre a especificidade da análise genealógica no discurso historiográfico,

²⁵ GIL, José. *Movimento total: O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004. Pág. 56

²⁶ A tese de Gil é discutida no item 3.5 deste capítulo.

²⁷ GIL, José. *Op cit.* Pág. 55

²⁸ FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*, v. III, p. 299-300. APUD AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009. Pág. 28

²⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Op Cit.* Pág. 40

Foucault observa que esta precisa atingir o “ponto de articulação do corpo com a história”, mostrando “o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo”.³⁰

Um dos fatores responsáveis pela ruína do corpo à que se refere Foucault passa necessariamente pela racionalização dos fenômenos sociais que, nos séculos XVII e XVIII, passam a ser organizados num regime disciplinar – caracterizado pelo autor ora como uma “anatomia política” ora como uma “mecânica do poder” – cujo objetivo principal consiste na docilização dos corpos. Este regime lança mão de “técnicas minuciosas” – tais como a distribuição espacial, o adestramento gestual, e a taxonomia, entre outras – que visam “o controle das mínimas parcelas da vida e do corpo”.³¹ No livro *Vigiar e Punir*, no capítulo intitulado “Os corpos dóceis”, o autor sugere que os fundamentos deste regime disciplinar derivam de dois processos complementares:

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo - ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam. O grande livro do Homem-máquina foi escrito simultaneamente em dois registros: no anátomo-metafísico, cujas primeiras páginas haviam sido escritas por Descartes e que os médicos, os filósofos continuaram; o outro, técnico-político, constituído por um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares e por processos empíricos e refletidos para controlar ou corrigir as operações do corpo. Dois registros bem distintos, pois tratava-se ora de submissão e utilização, ora de funcionamento e de explicação: corpo útil, corpo inteligível. E, entretanto, de um ao outro, pontos de cruzamento. "O Homem-máquina" [...] é ao mesmo tempo uma redução materialista da alma e uma teoria geral do adestramento, no centro dos quais reina a noção de "docilidade" que une ao corpo analisável o corpo manipulável. É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. Os famosos autômatos, por seu lado, não eram apenas uma maneira de ilustrar o organismo: eram também bonecos políticos, modelos reduzidos de poder...³²

Mais tarde, no último volume da sua trilogia sobre a história da sexualidade, Foucault sugere que o poder, outrora associado ao direito “de causar a morte ou de deixar viver”³³ – exercido pelo soberano nos sistemas absolutistas – passa, do

³⁰ FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história” In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979

³¹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. Pág. 136

³² Ibidem. Pág. 132

³³ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: A vontade do saber*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. Pág. 128

século XVIII em diante, a “gerir a vida”, interferindo nos “fenômenos maciços de população”.³⁴ O “poder sobre a vida” que caracteriza a nova ordem política, baseada em critérios de eficácia econômica, se consolida, segundo o autor, em função de dois aspectos interligados – que retomam os argumentos sugeridos na passagem previamente citada, incorporando agora um novo conceito aprofundado por Foucault em seus últimos escritos. O primeiro aspecto se refere à concepção do corpo a partir do modelo da máquina – analogia que legitima, segundo o autor, formas veladas de controle que constituem o regime disciplinar definido pelo autor como uma “anátomo-política do corpo humano”.³⁵ O segundo decorre do julgamento do corpo a título de espécie, isto é, como um “suporte de processos biológicos”³⁶ – nascimento, mortalidade, longevidade, saúde, etc. – passíveis de administração por meio de “uma série de intervenções e controles reguladores” que constituem o que o autor denominara de “bio-política da população”.³⁷ Estas intervenções que assinalam a “entrada dos fenômenos próprios à vida da espécie humana na ordem do saber e do poder”³⁸ foram determinantes, segundo Foucault, para o “desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos”.³⁹

No texto “O nascimento da medicina social”, ao analisar o caráter coletivo da medicina moderna – em contraposição à “medicina medieval que era de tipo individualista”⁴⁰ –, Foucault explica que o capitalismo teria socializado “o corpo enquanto força de produção”.⁴¹ Diz o autor:

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política.⁴²

³⁴ Ibidem. Pág. 129

³⁵ Ibidem. Pág. 131

³⁶ Ibidem. Pág. 131

³⁷ Ibidem. Pág. 131

³⁸ Ibidem. Pág. 133

³⁹ Ibidem. Pág. 132

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. “O nascimento da medicina social” in: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. Pág. 80

⁴¹ Ibidem. Pág. 80

⁴² Ibidem. Pág. 80

Dando continuidade à reflexão iniciada por Foucault sobre os efeitos do poder-saber biomédico na dinâmica das sociedades modernas e contemporâneas, no livro *O corpo incerto*, o pesquisador Francisco Ortega analisa como as técnicas de visualização desenvolvidas para apurar os diagnósticos “extrapolam o campo estreitamente biomédico e se introduzem no campo sociocultural e jurídico”.⁴³

A visualização do corpo enquanto método privilegiado “de objetivação na tradição biomédica ocidental”⁴⁴ se consolida, segundo Ortega, com o surgimento da anatomia moderna – instituída, no século XVI, por Andreas Vesalius⁴⁵ – cuja vasta aceitação acadêmica legitimara a cultura da dissecação.⁴⁶ Ancorada nesta tradição anatômica, a medicina ocidental fundamenta seus princípios, como nota o autor, numa série de métodos de investigação que se servem do exame do cadáver para explicar a dinâmica do corpo vivo.

Ortega alega que “o cadáver como modelo paradigmático da biomedicina constitui um modelo reducionista do corpo, no qual a ligação com a experiência corporal é suspensa, dissolvendo a unidade orgânica em partes isoladas, órgãos e tecidos”.⁴⁷ Este reducionismo metodológico – análogo, como propõe o autor, ao reducionismo ontológico que orienta a tese de Foucault sobre a condição humana no contexto biopolítico – foi decisivo para que a concepção cientificista do corpo se fortalecesse. Diz o autor:

[A] redução da experiência do corpo subjetivo ao corpo objetivo, mensurável, quantificável e fragmentado, que desde a revolução vesaliana acompanha a história das práticas anatômicas e das tecnologias de visualização, corresponde a uma relação do corpo como ‘algo que se tem’ e não como ‘algo que se é’. [...] A tradição anatômica [...] testemunha [...] esse recuo da experiência subjetiva do corpo, que encontra seu modelo ideal no corpo-máquina, ou no corpo-cadáver, dissociado do eu pensante.⁴⁸

⁴³ ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008. Pág. 71

⁴⁴ Ibidem. Pág. 102

⁴⁵ Andreas Vesalius (1514-1564), anatomista belga, foi o autor do famoso manual ilustrado de anatomia intitulado *De Humani Corporis Fabrica* (1543). O desafio de Vesalius consistiu em revisar as descrições anatômicas de Galeno (129-199) – baseadas na dissecação de animais – a partir de um rigoroso estudo do cadáver humano.

⁴⁶ A dissecação humana é praticada desde o séc. XIII com o objetivo de ilustrar as teorias de Galeno, mas é somente com Vesalius que a dissecação se tornará uma fonte fidedigna que irá orientar a produção dos manuais. In: Ibidem. Págs. 85-102

⁴⁷ Ibidem. Pág. 178

⁴⁸ Ibidem. Pág. 104

Para superar o reducionismo atrelado ao modelo anatomo-fisiológico faz-se necessário, segundo Ortega, adotar uma perspectiva que privilegie “as maneiras como o corpo é vivido e experienciado”.⁴⁹ Assim, ao propor uma abordagem capaz de dar conta da “dinâmica própria dos processos corporais”⁵⁰ sem, não obstante, negligenciar o teor subjetivo da experiência nem os efeitos do biopoder sobre o corpo⁵¹, a reflexão de Ortega se alinha com o pragmatismo de William James e John Dewey e com a “fenomenologia corporal” de Husserl e Merleau-Ponty e, de um modo mais abrangente, conforme o sugere o próprio autor, com as distintas “correntes do pensamento sobre o corpo, agrupadas na rubrica de ‘corpo fenomenológico’”⁵² – cujo principal denominador comum reside no destaque da “indissolubilidade do corpo e do ambiente”.⁵³ Para Ortega é precisamente “esse vínculo constitutivo que caracteriza o corpo fenomenológico” o que “impede sua redução ao corpo anatomofisiológico”.⁵⁴

O relevo da “dimensão encarnada [...] da corporeidade”⁵⁵ teria o mérito, segundo Ortega, de problematizar as propostas que insistem em conceber o corpo como uma “mera construção sócio-discursiva”⁵⁶ – uma perspectiva defendida por algumas das teorias construtivistas assentadas na interpretação radical da tese dos corpos dóceis de Foucault onde “a experiência vivida do corpo é eclipsada pela ênfase nos controles reguladores sobre ele”⁵⁷ – sem incorrer necessariamente numa visão essencialista da experiência que, em certas ocasiões, tem sido alvo de críticas ao corpo fenomenológico.⁵⁸

A ênfase na interdependência do corpo com o ambiente que, como nota Ortega, estaria ganhando uma maior aceitação no campo da biologia em função das propostas de Humberto Maturana e Francisco Varela⁵⁹ e outros cientistas que investigam questões afins, orienta também a teoria do “corpomídia” desenvolvida

⁴⁹ Ibidem. Pág. 210

⁵⁰ Ibidem. Pág. 209

⁵¹ Ibidem. Pág. 210

⁵² Ibidem. Pág. 204

⁵³ Ibidem. Pág. 204

⁵⁴ Ibidem. Pág. 204

⁵⁵ Ibidem. Pág. 191

⁵⁶ Ibidem. Pág. 209

⁵⁷ Ibidem. Pág. 198

⁵⁸ Ortega acredita que “uma leitura apressada da tradição fenomenológica” poderia dar essa impressão de uma possível essencialização da experiência vivida e sugere que esta poderia ser uma das razões pelas quais Foucault teria se afastado desta perspectiva. In: Ibidem Pág. 210

⁵⁹ No livro intitulado *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*, os chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela sugerem que os seres vivos são unidades autônomas que se auto-organizam, constituindo juntos uma rede interações recíprocas.

pelas brasileiras Christine Greiner e Helena Katz ⁶⁰ para pensar a especificidade do corpo e suas implicações no contexto coreográfico. O importante, segundo as autoras, é entender que o corpo “não é um recipiente, mas aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente” ⁶¹ – condição que invalida “o entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador”. ⁶²

A despeito de suas particularidades, estas distintas contribuições teóricas devem muito à noção de intersubjetividade implicada numa leitura da experiência ancorada na tradição fenomenológica. Este conceito, desenvolvido por Edmund Husserl em sua tese sobre a “intersubjetividade transcendental” – desenvolvida a partir da constatação de que “a síntese da coexistência monadológica de todos os *eu* em recíproca autopercepção é, por sua vez, uma síntese que constitui a natureza (o mundo) comum para todos” ⁶³ –, assume um sentido radical na obra Merleau-Ponty a partir de uma revisão do conceito que aponta para a incidência de uma reflexividade que irá culminar na sua teoria do sensível. Esta reformulação – que caracteriza a passagem da intersubjetividade husserliana para aquilo que Merleau-Ponty denominara de intercorporeidade – foi delineada pela pesquisadora Maria Carmen López Sáenz da seguinte maneira:

A intercorporeidade [...] não é apenas concebida por Merleau-Ponty como uma verdadeira reciprocidade entre os corpos, mas também como [...] uma generalização da experiência do corpo vivido... [...] Esta experiência da reflexividade corporal se opõe à abstração que cinde o sujeito do objeto da existência. Ambos permanecem tão unidos na carne como o eu e o outro no mundo; sua inseparabilidade obedece a esse quiasma que faz que pertençamos ao mesmo mundo formando uma comunidade de implicação, e não de justaposição de mônadas. ⁶⁴

⁶⁰ Christine Greiner e Helena Katz são docentes do curso de Artes do Corpo e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade de São Paulo.

⁶¹ KATZ, Helena e GREINER, Christine. “Por uma teoria do corpomídia” In: GREINER, Christine. *O corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005. Pág. 130

⁶² Ibidem. Pág. 130

⁶³ Ziles, Urbano. “A fenomenologia husserliana como método radical”. In: HUSSERL, Edmund. *A crise da humanidade européia e a filosofia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. Pág. 35

⁶⁴ “La intercorporeidad [...] no sólo es percibida por Merleau-Ponty como verdadera reciprocidad entre los cuerpos, sino también como [...] generalización de la experiencia del cuerpo vivido [...] Esta experiencia de reflexividad corporal se opone a la abstracción que escinde al sujeto del objeto de la existencia. Ambos permanecen tan unidos en la carne como el yo y el otro en el mundo; su inseparabilidad se debe a ese quiasmo que hace que pertenezcamos al mismo mundo formando una comunidad de implicación, no de yuxtaposición de mônadas.” In: LÓPEZ SÁENZ, Maria Carmen. “Intersubjetividad como intercorporeidad”. In: *La Lámpara de Diógenes* 2004, vol. 5 n. 9. Disponível em:

<<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=84400905>> Acesso em: Novembro 2009

A imbricação que baliza a intercorporeidade é descrita por Merleau-Ponty como um tecido comum que liga o corpo às coisas e os corpos entre si. O corpo – que, segundo a reflexão proposta pelo filósofo em sua obra póstuma *O visível e o invisível*, é o “único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas”⁶⁵ – não apreende “a espessura do mundo”⁶⁶ de maneira distanciada, mas através de um processo singular onde ambos se fundem numa textura única que constitui o que o autor define como a “carne” do mundo.

A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo “elemento”, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma *coisa geral*, meio do caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a idéia... [...] Neste sentido a carne é um “elemento do Ser”. Não fato, ou soma dos fatos, mas aderência ao *lugar e ao agora*.⁶⁷

Para Merleau-Ponty a carne é “o emblema concreto de uma maneira de ser geral”⁶⁸, pois o “paradoxo constitutivo”⁶⁹ do corpo, i.e, a sua dupla condição de “corpo objetivo e corpo fenomenal”⁷⁰, se aplica ao sensível em geral. A sensação que o corpo, enquanto “sensível exemplar”⁷¹, experimenta ao tocar-se – sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto da ação – sintetiza a relação de reciprocidade que funda a experiência intercorpórea. O entrelaçamento ou quiasma que se processa nesta dinâmica obedece a esta “topografia dupla e cruzada”⁷² onde cada instância existe em virtude da outra. Esta implicação mútua inerente à experiência sensível – que faz com que os corpos sejam simultaneamente videntes e visíveis, tangentes e tangíveis – baliza também a “transitividade de um corpo a outro”,⁷³ pois todo “corpo sinérgico” participa, junto aos seus pares, de um único “Ser carnal”.⁷⁴ É a reversibilidade da carne, segundo Merleau-Ponty, a que permite produzir uma “espécie de princípio encarnado”⁷⁵, “onde o mundo privado de cada um não se

⁶⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Pág. 132

⁶⁶ Ibidem. Pág. 132

⁶⁷ Ibidem. Pág. 136

⁶⁸ Ibidem. Pág. 143

⁶⁹ Ibidem. Pág. 133

⁷⁰ Ibidem. Pág. 133

⁷¹ Ibidem. Pág. 137

⁷² Ibidem. Pág. 131

⁷³ Ibidem. Pág. 139

⁷⁴ Ibidem. Pág. 132

⁷⁵ Ibidem. Pág. 136

justapõe àquele de todos os outros, mas é por ele envolvido, [...] constituindo, todos juntos, um Sentiente em geral, diante de um Sensível em geral”.⁷⁶

O caráter quiasmático da experiência sensível analisada por Merleau-Ponty motiva a reflexão proposta por Michel Bernard no livro intitulado *De la création chorégraphique* sobre os simulacros que se processam no acontecimento cênico. Partindo da análise de três quiasmas implícitos nos últimos escritos de Merleau-Ponty – o intrasensorial, o intersensorial e o parasensorial – o autor sugere que “o processo de desconstrução inerente à espetacularização da corporeidade é o índice transversal e recíproco de um processo radical de simulação imanente à própria visão e, de modo geral, a todo ato perceptivo”.⁷⁷ O primeiro cruzamento, ao que Bernard denomina de “quiasma intrasensorial”, se processa pela reversibilidade intrínseca aos sentidos cuja condição simultaneamente “ativa e passiva” implica, segundo o autor, numa “ambivalência qualitativa”⁷⁸ que inscreve na corporeidade um “simulacro de si mesma”.⁷⁹ A estrutura quiasmática “intersensorial”, por sua vez, obedece à “correspondência dos sentidos”⁸⁰ discutida por Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* e alude a uma experiência evocada por inúmeros artistas.⁸¹ E o terceiro quiasma em questão, o “parasensorial”, é o que designa a operação vinculada à homologia, mencionada *en passant* pelo filósofo francês em sua obra inacabada, “entre o ato de sentir e o ato de enunciar”⁸² – cuja dinâmica revela, no próprio mecanismo de enunciação, um processo radical “de projeção especular ou de desdobramento fictício”⁸³ que sintetiza, segundo Bernard, a ação exercida pelo imaginário⁸⁴ no seio da corporeidade.

Cada sensação (assim como também a palavra e a escrita) é trabalhada pelo desdobramento auto-afetivo das suas faces gêmeas, ativas e passivas, operado pelo

⁷⁶ Ibidem. Pág. 138

⁷⁷ BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre National de la danse, 2001. Págs. 89-90

⁷⁸ Ibidem. Pág. 90

⁷⁹ Ibidem. Pág. 90

⁸⁰ Ibidem. Pág. 91

⁸¹ Bernard sugere que o quiasma “intersensorial” designa o mesmo fenômeno abordado por poetas como Charles Baudelaire em “Correspondances”, por Arthur Rimbaud em “Voyelles” e em “Le Bateau ivre”, e por Paul Claudel em “L’oeil écoute”, entre outros.

⁸² Ibidem. Pág. 91

⁸³ Ibidem. Pág. 92

⁸⁴ Bernard concebe o imaginário a partir da leitura do texto intitulado “O que dizem as crianças” – publicado na coletânea *Crítica e clínica* – de Gilles Deleuze, onde o autor sugere que o imaginário seria como uma “imagem virtual” que numa mesma “trajetória da libido” se acopla ao objeto real, e vice-versa, para constituir um “cristal do inconsciente”. Nesta perspectiva o inconsciente não tem a ver “com pessoas e objetos, mas com trajetos e devires”.

quiasma intrasensorial e pela interferência, plural e híbrida, das ressonâncias subterrâneas dos outros sentidos por meio do jogo do quiasma intersensorial.⁸⁵ [...] Se considerarmos a ação conjugada dos três quiasmas e, mais precisamente, a maneira como o terceiro ilumina o funcionamento dos outros dois [...] somos conduzidos a descobrir as articulações subterrâneas, secretas e subtis do sentir e do imaginário que é [...] o motor profundo, e o coração da dança.⁸⁶

Conforme se pode constatar na reflexão traçada por Bernard, a contribuição do pensamento de Merleau-Ponty para o âmbito das artes é inestimável. No livro *A imagem nua e as pequenas percepções*, o português José Gil nota que “nenhum outro filósofo” de origem fenomenológica explorara “tão agudamente as fronteiras últimas da percepção estética”.⁸⁷ Todavia, segundo Gil, ainda que Merleau-Ponty tenha expandido em seus últimos escritos a análise dos processos perceptivos de seus predecessores, o estudo da experimentação artística deixa “entrever todo um domínio em que as noções de força e intensidade transformam as idéias clássicas da fenomenologia”.⁸⁸

Enfatizando este campo de forças que não foi abordado por Merleau-Ponty, Gil se propõe a desenvolver o que denomina de “metafenomenologia” das artes. Para implementar esta nova abordagem, segundo o autor, “é de uma nova teoria da consciência que se requer”: uma teoria do corpo “que permita descrever os acontecimentos extrafenomenais que ocorrem na gênese e na recepção do objeto de arte”.⁸⁹ A dificuldade consiste, como observa Gil, em considerar as diferenças entre os processos conscientes e inconscientes, procurando “uma espécie qualquer de contínuo que dê conta dos ‘fenômenos de limiar’”.⁹⁰

A extraordinária bateria de novos conceitos, forjados sempre num plano do movimento que Deleuze e Guattari trouxeram à filosofia, obrigam ao repensar da fenomenologia. E não se trata já de fenomenologia, mas de metafenomenologia: o estudo do vastíssimo campo de fenômenos de fronteira e de um invisível radical,

⁸⁵ «Chaque sensation (mais la parole et l'écriture aussi bien) est travaillée par le dédoublement auto-affectif de ses faces jumelles, active et passive, opéré par le chiasme intrasensoriel et celui interférentiel, pluriel et hybride, des résonances souterraines des autres sens par le jeu du chiasme intersensoriel.» In: *Ibidem*. Pág. 91

⁸⁶ «Si l'on prend en considération l'action conjugée des ces trois chiasmes et, plus particulièrement, la manière dont le troisième éclaire les fonctionnements des deux autres et par là les fonde, nous sommes conduits à dévoiler l'articulation souterraine, secrète et subtile du sentir et de l'imaginaire qui est [...] le moteur profond, le cœur de la danse.» In: *Ibidem*. Págs. 98-99

⁸⁷ GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996. Pág. 10

⁸⁸ *Ibidem*. Pág. 16

⁸⁹ *Ibidem*. Pág. 18

⁹⁰ *Ibidem*. Pág. 14

não-inscrito, não-manifesto, mas que tem efeitos (por isso mesmo) no visível. Metafenômenos que se distinguem como feixes de forças.⁹¹

A metafenomenologia proposta por Gil parte do princípio de que existe uma diferença entre a percepção do “jogo de forças” implicado nos processos artísticos e a percepção meramente cognitiva. Ainda que estas duas modalidades coexistam no plano “fenomenal”, a primeira, segundo Gil, estaria necessariamente atrelada a uma configuração do visível, i.e., a “uma presença (sensível ou categorial)”⁹², enquanto a percepção estética dependeria de “um intervalo (écart) de formas que remete para um não-visível”.⁹³ No processo de apreensão de uma obra artística, segundo o autor, a percepção trivial induz à percepção de um espaço não-trivial onde “o olhar descobre [...] outros movimentos e outras relações entre as formas, as cores, os espaços, as luzes”⁹⁴, etc. e, assim, da relação entre ambas, nasce esse intervalo que caracteriza a “percepção complexa, ou percepto”.⁹⁵

A percepção do intervalo deixa passar a força que multiplica as formas ao nível da percepção trivial, preparando a sua transformação em percepção não-trivial. [...] A representação trivial continua presente, [mas], deixa simplesmente de ser pregnante, [...] enquanto as relações de início não-visíveis surgem no primeiro plano: e o intervalo entre estes dois planos [...], cria as pequenas percepções que remetem para a forma invisível das formas...⁹⁶

As pequenas percepções, segundo Gil, são aquelas “sensações ínfimas [...] que acompanham [...] a apreensão de uma forma pictural ou musical”⁹⁷. Além de funcionarem como os índices da potência das forças não-visíveis da obra artística, estas micro-percepções respondem ao estímulo provocado por um tipo específico de imagem virtual que o autor denomina de “imagem-nua”. As imagens-nuas, conforme observa o autor, “transportam significações mudas e informações muito mais ricas do que as mensagens verbais.”⁹⁸ A percepção da latência implicada na

⁹¹ Ibidem. Págs. 18-19

⁹² Ibidem. Pág. 289

⁹³ Ibidem. Pág. 290

⁹⁴ Ibidem. Pág. 290

⁹⁵ Ibidem. Pág. 290

⁹⁶ Ibidem. Págs. 290-291

⁹⁷ Ibidem. Pág. 11

⁹⁸ Ibidem. Pág. 15

“nudez” das imagens-nuas produz “um apelo de sentido, como se estimulasse o espírito à procura da significação verbal ausente”.⁹⁹

As imagens-nuas que a metafenomenologia se propõe a analisar – imagens despojadas de significação verbal que formam “o material imagético das imagens publicitárias, do cinema e de todas as artes”¹⁰⁰ – “arrastam consigo conteúdos não-conscientes de sentido”¹⁰¹, cujo estímulo produz “movimentos extremamente complexos nas microprecepções que as acompanham”.¹⁰² A obra de arte, segundo a tese proposta por José Gil, “desencadeia e liberta nas suas formas um jogo de forças num plano infinito de movimento”¹⁰³, mas dito “plano do movimento” somente pode ser traçado porque o acontecimento artístico engendra um espaço de possíveis ou um lugar de “abertura para o infinito”¹⁰⁴ que caracteriza o que o Gil denomina de “lugar da não-inscrição”.¹⁰⁵ Trata-se de um “lugar do nascimento do possível [...] que emana do movimento das forças”¹⁰⁶ que o atravessam sem cessar que permite “ao sentido tornar-se não sentido”.¹⁰⁷ Os fluxos de intensidade que as artes desencadeiam no espaço da não-inscrição testemunham a potência do “que nem é coisa a dizer nem coisa a denotar”¹⁰⁸, animando o que “escapa à significância do visível”.¹⁰⁹ Estas forças não mediadas pela consciência são as que situam, segundo Gil, a arte no campo da metafenomenologia. Diz o autor:

Um metafenomeno é um feixe de forças. E não há feixes de forças a não ser quando uma certa conexão se estabelece entre dois tipos de forças pelo menos. A obra de arte é um metafenomeno porque emite forças que os espectadores captam com suas próprias forças: tece-se assim um plano de movimento entre a obra e aquele que a olha, de tal maneira que já não podemos falar de sujeito e de objecto. Toda a relação perceptiva se vê então alterada. Já não se trata de comunicação, mas de conexão, contágio e mestiçagem num plano único infinito. Não ‘percebemos’ a obra de arte, conectamo-nos com ela ou não nos conectamos; construímos um plano com as nossas próprias forças e com as que emanam do objecto, ou ficamos ‘no exterior’ (limitados à mera percepção trivial das formas);

⁹⁹ Ibidem. Pág. 15

¹⁰⁰ Ibidem. Pág. 15

¹⁰¹ Ibidem. Pág. 15

¹⁰² Ibidem. Págs. 15-16

¹⁰³ Ibidem. Pág. 301

¹⁰⁴ Ibidem. Pág. 301

¹⁰⁵ Ibidem. Pág. 299

¹⁰⁶ Ibidem. Pág. 301

¹⁰⁷ Ibidem. Pág. 298

¹⁰⁸ Ibidem. Pág. 298

¹⁰⁹ Ibidem. Pág. 298

e devimos-outro seguindo o movimento infinito e singular das formas das forças.
110

Se os argumentos expostos por Gil na passagem citada sugerem que os alicerces da metafenomenologia passam necessariamente pela assimilação de três dos conceitos desenvolvidos por Deleuze e Guattari – o plano do movimento, o plano da imanência, e o devir – ¹¹¹ é a instigante reflexão do autor acerca de o “devir-outro” a que irá iluminar o percurso reflexivo sobre a questão do corpo na dança traçado neste capítulo. Diz o autor:

O devir-outro não parte de uma situação rígida ou objectiva do corpo, descritível pela ciência (biologia, medicina). Embora pertinentemente saibamos que o corpo intensivo (o corpo de onde parte o devir-outro) não pode ser objectivo (objectivamente ‘vivido’), fazemos como se o devir-outro supusesse um ‘ser-si’ original, perfeitamente definido, uma identidade indubitável do corpo. Ora, semelhante identidade não existe. A cada instante, o ‘ser-si’ do corpo é conquistado contra uma infinidade de tendências para o devir-outro que se inibem... [...] [Isto] quer dizer que o devir-outro é o vector permanente da vida do corpo. Não há repouso no corpo [...]; mas sempre um infinito de micromovimentos que impedem a determinação de uma forma e de um estado corporal fixos. O devir-outro parte portanto de uma situação já instável, de disposição para o devir. ¹¹²

4.3 O organismo

No livro *De la création chorégraphique*, Bernard analisa “as implicações filosóficas ou epistemológicas do conceito de organismo” e suas decorrências no contexto coreográfico. “A despeito de sua aparência racional e padronizada” ¹¹³, o termo organismo – institucionalizado pela ciência e pelos “discursos ideológicos, metafísicos, éticos ou religiosos” ¹¹⁴ – designa, segundo os argumentos propostos pelo autor, um conceito “arbitrário, contingente, e ambíguo” ¹¹⁵ que neutraliza a potência e complexidade da corporeidade dançante. Intimamente associado aos contextos que o validam, o sentido tradicionalmente atribuído ao termo, subscreve

¹¹⁰ Ibidem. Pág. 302

¹¹¹ Estes conceitos serão aprofundados no item 3.4 deste capítulo.

¹¹² Ibidem. Pág. 294

¹¹³ BERNARD, Michel. *Op cit.* Pág. 25

¹¹⁴ Ibidem. Pág. 25

¹¹⁵ Ibidem. Pág. 25

um entendimento do corpo ancorado numa perspectiva mecanicista que teria se tornado, segundo Bernard, inerente à definição do organismo. Diz o autor:

[O] conceito de organismo impõe-se, no fim do séc. XIX, não somente no campo biológico, mas também no das ciências humanas e da filosofia, definindo-se por uma espécie de tensão referencial constante, ou melhor, por uma polarização inelutável com o conceito predominante de ‘máquina’ que, paradoxalmente, tem caracterizado tanto o modelo metafórico original em Aristóteles, o paradigma científico e filosófico hegemônico em Descartes, a figura racional e ao mesmo tempo redutora da dinâmica vital do cosmos em Leibniz, o análogo da estrutura funcional ou organizacional em Kant... [...] Com efeito, todas as abordagens do organismo [que procedem] por assimilação total ou parcial, substancial ou modal, fictícia ou real, da [metáfora da] máquina, decorrem de uma problemática truncada, unilateral [...] e não pertinente.¹¹⁶

O organismo, concebido a partir do modelo da máquina, não consegue exprimir a singularidade do corpo porque, como nota Bernard, o “determinismo racional”¹¹⁷ que caracteriza esta abordagem – que “faz do todo a soma das partes e do efeito a consequência necessária e inelutável da causa” – e a sua “rigidez funcional”¹¹⁸ – que lhe atribui padrões de conduta pré-definidos – negligenciam a ambivalência do corpo cuja complexidade não pode ser reduzida a automatismos.

Questionando a validade dos discursos organicistas no âmbito da pesquisa corporal, Bernard analisa os fundamentos de três práticas somáticas distintas – o método Feldenkrais, a técnica Alexander, e o Body-Mind-Centering – onde, ainda que o termo organismo seja convocado nas teorias que as sustentam, o modelo que seus porta-vozes defendem é distorcido a ponto de não mais remeter nem ao determinismo racional nem à rigidez funcional que caracterizam o conceito. A despeito das suas particularidades, nestas práticas verifica-se, conforme alega o autor, “um curioso jogo de deslocamento ou deslizamento semântico e pragmático

¹¹⁶ «Ainsi on constate que si le concept d’organisme s’impose, à la fin du XIXe siècle, non seulement dans le champ biologique, mais aussi dans celui des sciences humaines et la philosophie, c’est en se définissant par une sorte de tension référentielle permanente, mieux, une polarisation inéluctable avec le concept prévalent de ‘machine’ qui paradoxalement en a été à la fois le modèle métaphorique originel chez Aristote, le paradigme scientifique et philosophique hégémonique chez Descartes, la figure rationnelle en même temps que réductrice de la dynamique vitale du cosmos chez Leibniz, l’analogon de la structure fonctionnelle ou organisationnelle chez Kant... [...] En fait, toutes ces approches de l’organisme par assimilation totale ou partielle, substantielle ou modale, fictive ou réelle avec la machine découlent d’une problématique tronquée, unilatérale et, par là, inadéquate et non pertinente.» In: *Ibidem*. Pág. 33

¹¹⁷ *Ibidem*. Pág. 35

¹¹⁸ *Ibidem*. Pág. 35

entre a categoria biológica do organismo escolhida como norma científica de referência e as modalidades do seu emprego”.¹¹⁹

Longe de reproduzir as significações teóricas veiculadas por esta categoria anatomo-fisiológica [...], o uso retórico singular e contingente que os mentores adotam nas suas diretivas, recomendações e apreciações práticas, em suma, na sua experiência pedagógica e cotidiana, altera, desvia e, em última análise, perverte [tais significações].¹²⁰

Nas distintas práticas somáticas analisadas constata-se, segundo Bernard, um agenciamento singular “da pretensa unidade funcional do paradigma orgânico segundo um traçado próprio e único da rede espectral e energética”¹²¹ inerente à experiência sensorial, cuja configuração depende do que o autor caracteriza como um processo de “projeção virtual” implicado na corporeidade.¹²² Deste modo, “a práxis personalizada da corporeidade desconstrói o modelo objetivo e universal do organismo que lhe serve de referência”.¹²³

A temporalidade implicada nesta práxis, por sua vez, coloca em xeque o estatuto atemporal do cânone orgânico, trazendo à baila a contradição existente, segundo Bernard, “entre a natureza abstrata, sistêmica e transcendental do modelo do organismo – estrutura universal do vivente, totalidade articulada, funcional e auto-regulada dos órgãos – e as exigências contingentes da situação concreta e espaço-temporal na que ele está imerso”¹²⁴ durante as experiências promovidas pelas práticas somáticas citadas.

Por mais que o termo organismo tenha sido incorporado aos discursos que balizam as práticas somáticas analisadas por Bernard, atualmente muitos artistas e pesquisadores parecem estar conduzindo a discussão por outro viés. Se o corpo do artista não se restringe ao modelo orgânico, a questão que vem à tona diz respeito aos modos através dos quais os processos artísticos desfazem o sentido monolítico

¹¹⁹ Ibidem. Pág. 71

¹²⁰ «Bien loin de reproduire les significations théoriques véhiculées par cette catégorie anatomo-physiologique [...], l’usage rhétorique singulier et contingent qu’en font les formateurs, dans leurs directives, recommandations et appréciations pratiques, bref dans leur expérience pédagogique et quotidienne, les infléchissent, les détournent et même, à la limite, les pervertissent.» In : Ibidem. Págs. 71-72

¹²¹ Ibidem. Pág. 74

¹²² A projeção da que fala Bernard está vinculada à teoria dos simulacros discutida no sub-capítulo anterior.

¹²³ Ibidem. Pág. 74

¹²⁴ Ibidem. Pág. 72

atribuído ao organismo. Este novo inquérito poderia explicar o crescente interesse dos artistas pela filosofia contemporânea que tem insistido em questionar os impasses que tradição positivista ocidental engendrara nos estudos sobre o corpo.

Neste contexto, a reflexão a propósito de o “corpo sem órgãos” traçada por Gilles Deleuze e Félix Guattari a partir da releitura dos escritos de Artaud, teve o mérito, como nota Bernard ¹²⁵, de denunciar “o estatuto dominante do modelo do organismo” ¹²⁶, desvinculando a abordagem do corpo da “configuração anatomo-fisiológica proposta pela medicina” ¹²⁷ mediante uma perspectiva que enfatiza a sua disposição natural para acolher uma dinâmica intensiva “incorporada a uma rede móvel e instável de forças”. ¹²⁸ Este processo, delineado pelos autores de *Mil Platôs* — que consiste em neutralizar as forças opressoras atreladas ao organismo para que o corpo liberado possa entregar-se à experimentação —, é o que distingue, segundo José Gil, o investimento energético do corpo dançante. Diz o autor:

O corpo habitual, o corpo organismo é formado de órgãos que impedem a livre circulação da energia. [...] Desembaraçar-se deles, construir outro corpo onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau, tal é a tarefa do artista e, em particular, a do bailarino. ¹²⁹

Reafirmando o que o filósofo português propõe nesta passagem, no ensaio intitulado “Corporeidades contemporâneas: do corpo-imagem ao corpo-devir” ¹³⁰, o psicólogo e pesquisador Jardel Sander sugere que “o que há de mais interessante na dança contemporânea são justamente essas tentativas de subverter a obviedade do corpo”, pois ao entregar-se à exploração do movimento “a despeito de qualquer virtuosismo” o bailarino produz um “corpo que não está dado”, evidenciando a potência que existe “aquém e além de qualquer prévia organização do corpo”. Em meio à enxurrada de imagens desencarnadas que proliferam hoje na sociedade de

¹²⁵ Embora sejam salientados alguns aspectos positivos a respeito deste conceito, Bernard alega que, dada a afinidade dos termos utilizados pelos autores ao descrever tanto o CsO quanto o organismo evocando uma série de imagens ainda imbuídas da “magia do discurso biológico”, “seu discurso parece ser uma metáforização travestida e polarizada do modelo semântico do organismo que eles pretendem subverter”. Ademais, em função da forte crítica endereçada à psicanálise, eles procuraram, segundo o autor, restaurar a positividade do desejo “negligenciando o mecanismo fundador da corporeidade”.

¹²⁶ Ibidem. Pág. 69

¹²⁷ Ibidem. Pág. 69

¹²⁸ Ibidem. Pág. 69

¹²⁹ GIL, José. *Movimento total: O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004. Pág. 60

¹³⁰ SANDLER, Jorge. “Corporeidades contemporâneas: do corpo-imagem ao corpo-devir” In: *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 21 – n. 2, Maio/Ago. 2009. Págs. 307-408

consumo – onde o ideal retratado é sempre “um corpo saudável e conservado, depurado de suas singularidades” –, o corpo dançante comporta, segundo Sander, uma força de resistência insuspeitada. Diz o autor:

É que a dança contemporânea nos mostra, enquanto convite à experimentação, um caminho possível para se atravessar a armadilha da evidência do corpo-imagem que nos satura a contemporaneidade. [...] [A] dança, como potência de criação em seus exercícios disruptivos, abre em leque o corpo, tornando-se um campo de possibilidades ao exercício de novas corporeidades: [...] o movimento do corpo-em-dança é uma modalidade de se experimentar a vida em sua potência de invenção e resistência.¹³¹

4.4 O corpo intensivo

Ao refletirem sobre a urgência da experimentação sensível no contexto da esquizo-análise, Gilles Deleuze e Félix Guattari recorrem à imagem do corpo sem órgãos sugerida por Antonin Artaud nas obras *Heliogábalo* (1934) e *Tarahumaras* (1945) e retomada na transmissão radiofônica *Para acabar com o julgamento de Deus* (1947), para esquadrihar a dinâmica do corpo que experimenta.

O corpo sem órgãos, segundo os autores de *Mil Platôs*, “não se opõe aos órgãos”¹³², mas a uma modalidade específica de organização estratificada que insiste em fazer do corpo um “organismo” – concebido por Deleuze e Guattari como um “fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil”.¹³³

Apesar de ser um limite¹³⁴, o CsO é produzido provisoriamente quando uma experiência sensível faz emergir no corpo um fluxo errante de intensidades que potencializam as sensações experimentadas. Processos desta índole, conforme notaram os autores, caracterizam as experiências dos masoquistas, os paranóicos, os hipocondríacos, etc., porém, o CsO não está necessariamente vinculado a estas

¹³¹ Ibidem. Pág. 403

¹³² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Como criar para si um corpo sem órgãos” In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol 3. São Paulo: Ed.34, 1996. Pág. 21

¹³³ Ibidem. Pág. 21

¹³⁴ Ibidem. Pág. 9

patologias. O CsO é antes “uma experimentação inevitável”¹³⁵ ou um “conjunto de práticas” que atende às intensidades que povoam o corpo, gerando a partir delas, novas forças que vão ao seu encontro, traçando um percurso rizomático.

Todavia, Deleuze e Guattari advertem que “o corpo sem órgãos não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte”¹³⁶, porque é anterior ao organismo e “se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações”.¹³⁷ O CsO, segundo os autores, “é o campo da imanência do desejo, o plano da consistência do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção...)”¹³⁸, que se produz através de distintos agenciamentos “perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos”.¹³⁹

O plano da consistência ou da imanência é, segundo os autores, “como uma imensa Máquina abstrata, no entanto real e individual, cujas peças são os agenciamentos ou os indivíduos diversos que agrupam, cada um, uma infinidade de partículas sob uma infinidade de relações mais ou menos compostas”.¹⁴⁰ É um plano – onde “o Uno se diz num só e mesmo sentido de todo o múltiplo, [e] o Ser se diz num só e mesmo sentido de tudo o que difere”¹⁴¹ – atravessado por fluxos de intensidades, cuja rede é animada pelas singularidades que o constituem. Ao discorrer sobre a importância deste plano em *Mil platôs*, Deleuze explica as razões que motivaram os autores a explorar este conceito na seguinte passagem:

Parecia-nos que o desejo era um processo e que ele descrevia um *plano de consistência*, um campo de imanência, um “corpo sem órgãos”, como dizia Artaud, percorrido de partículas e de fluxos que escapam tanto dos objetos como dos sujeitos [*sic*]... O desejo não é, portanto, interior a um sujeito, tampouco tende para um objeto: é, estritamente, imanente a um plano ao qual ele não preexiste, a um plano que precisa ser construído, onde partículas se emitem, fluxos se conjugam.¹⁴²

¹³⁵ Ibidem. Pág. 9

¹³⁶ Ibidem. Pág. 13

¹³⁷ Ibidem. Pág. 14

¹³⁸ Ibidem. Pág. 15

¹³⁹ Ibidem. Pág. 19

¹⁴⁰ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Devir intenso, devir animal, devir imperceptível” In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol 4. São Paulo: Ed.34, 1997. Pág. 39

¹⁴¹ Ibidem. Pág. 39

¹⁴² DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. Pág. 105

A questão da imanência, assim formulada, deve muito, como observa Peter Pal Pelbart, à filosofia de Baruch de Spinoza onde “a substância ou a Natureza única são concebidas como *um plano comum de imanência*, onde estão todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos”.¹⁴³ Neste plano comum, segundo os argumentos propostos por Deleuze ao comentar a contribuição do pensamento de Spinoza em sua obra, “os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação”.¹⁴⁴

Todos os indivíduos estão na Natureza como sobre um plano de consistência cuja figura inteira eles formam, variável a cada momento. Eles se afetam uns aos outros, à medida que a relação que constitui cada um forma um grau de potência, um poder de ser afetado.¹⁴⁵ [...] Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência. O célebre primeiro princípio de Espinoza (uma única substância para todos os atributos) depende desse agenciamento...¹⁴⁶

A partir destas observações infere-se que tanto o corpo estratificado quanto o intensivo partilham uma mesma realidade e que a sua diferença reside apenas em graus de potência, não obstante, segundo Deleuze e Guattari, é necessário que o organismo ceda lugar ao CsO para que o plano da consistência se produza. É precisamente por este caráter paradoxal do plano da imanência – visto que ainda que “o plano já esteja plenamente dado [...] este precisa ser construído”¹⁴⁷ – que os autores sugerem que o processo de produção do CsO “não pára de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que os libera”.¹⁴⁸ Neste solo instável os corpos devem “instalar-se sobre um estrato, [para] experimentar as possibilidades que [...] oferece”¹⁴⁹, procurando descobrir nele “eventuais movimentos de desterritorialização [e] linhas de fuga possíveis”¹⁵⁰ cujos fluxos venham a compor

¹⁴³ PELBART, Peter. *Filosofía de la deserción: Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. Pág. 25

¹⁴⁴ DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. Pág. 74

¹⁴⁵ Ibidem. Pág. 73

¹⁴⁶ Ibidem. Pág. 75

¹⁴⁷ “Deleuze insiste en una paradoja: el plano ya está plenamente dado y, sin embargo, para que se viva de una manera espinosista debe ser construido.” In: PELBART, Peter Pal. *Filosofía de la deserción: Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. Pág. 25

¹⁴⁸ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Como criar para si um corpo sem órgãos” In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol 3. São Paulo: Ed.34, 1996. Pág. 23

¹⁴⁹ Ibidem. Pág. 24

¹⁵⁰ Ibidem. Pág. 24

um “diagrama contra os programas ainda significantes e subjetivos”¹⁵¹ que lhes permita passar sutilmente “dos estratos ao agenciamento mais profundo”.¹⁵² É unicamente por meio deste processo – que exige criatividade e prudência – que o CsO, como observam os autores, “se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjugação de fluxos, *continuum* de intensidades”.¹⁵³

Em meio às múltiplas estratégias do “biopoder contemporâneo” que, como sugere Pelbart, não pára de “penetrar todas as esferas da existência” reduzindo a “vida humana ao seu mínimo biológico”¹⁵⁴, a produção do CsO, concebida como um agenciamento do desejo capaz de “arrancar o corpo do organismo”¹⁵⁵, se torna uma questão de ética. Ao refletir sobre a emergência destes agenciamentos, Deleuze fez a seguinte declaração:

Que cada um, grupo ou indivíduo, construa o plano de imanência onde ele leva sua vida e seu empreendimento, é a única coisa importante. Fora dessas condições [...] falta-lhe, precisamente, as condições que tornam um desejo possível. As organizações de formas, as formações de sujeitos [...] tornam o desejo "impotente": elas o submetem à lei... [...] É esta, provavelmente, a única espontaneidade do desejo: não querer ser oprimido, explorado, subjugado, sujeitoado.¹⁵⁶

A construção do plano da imanência como estratégia de resistência política diante da vampirização da vida pela cultura de consumo foi analisada, em diversas ocasiões, pela pesquisadora e psicanalista Suely Rolnik. Para a autora “a vida, em sua potência de variação, constitui um dos alvos privilegiados do capitalismo contemporâneo” cujas estratégias de fortalecimento e expansão, cada vez mais subterrâneas, sustentam e encorajam “modos de subjetivação singulares [...] para serem [...] reificados e transformados em mercadoria: clones fabricados em massa, comercializados como identidades ‘*prêt-à-porter*’”.¹⁵⁷

Esta assimilação da potência de vida pelo sistema vigente obedece a uma lógica própria daquilo que Rolnik denominara, em outro ensaio, de “geopolítica

¹⁵¹ Ibidem. Pág. 24

¹⁵² Ibidem. Pág. 24

¹⁵³ Ibidem. Pág. 24

¹⁵⁴ PELBART, Peter Pal. “Biopolítica” In: Revista Sala Preta. n. 7, 2007. Pág. 59

¹⁵⁵ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Como criar para si um corpo sem órgãos” In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol 3. São Paulo: Ed.34, 1996. Pág. 22

¹⁵⁶ DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. Pág. 112

¹⁵⁷ ROLNIK, Suely. “Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer” In: *Caderno VídeoBrasil*. São Paulo: Associação cultural VídeoBrasil, 2005. Pág. 79

da cafetinagem”.¹⁵⁸ Com esta analogia a autora procurou enfatizar a perversidade desta “operação micropolítica que consiste em fazer desta potência o principal combustível de sua insaciável hipermáquina de produção e acumulação do capital”.¹⁵⁹ O triunfo desta operação estaria diretamente relacionado, segundo a autora, ao desenvolvimento de uma “subjetividade flexível” – conquistada graças ao empenho de certas iniciativas originalmente marginalizadas que se dedicaram a promover, durante décadas, múltiplas práticas de experimentação sensível, alheias aos padrões de identidade dominantes – cuja maleabilidade acabou se mostrando fecunda aos propósitos do capitalismo.

Neste contexto, o “estatuto da potência criadora”, como observa Rolnik, “é intrinsecamente marcado por uma ambigüidade: a criação nunca foi tão festejada, mas desde que o princípio da sua produção deixe de ser prioritariamente a vida (a problematização do que impede sua expansão e a invenção de territórios que a viabilizem), para submeter-se ao capital como princípio organizador”.¹⁶⁰ Assim, diante desta dinâmica perversa Rolnik sugere que:

[O] desafio está em enfrentar a ambigüidade desta estratégia contemporânea do capitalismo, colocar-se em seu próprio âmagô, associando-se ao investimento do capitalismo como potência criadora, mas negociando para manter a vida como princípio organizador. [...] A arte é um meio onde tal estratégia incide com especial vigor. É que a arte constitui um manancial privilegiado de potência criadora, ativa na subjetividade do artista e materializada em sua obra. Artistas são por princípio [...] subjetividades vulneráveis aos movimentos da vida, cuja obra é a cartografia singular dos estados sensíveis que sua deambulação pelo mundo mobiliza.¹⁶¹

A tarefa dos artistas, segundo Deleuze e Guattari, consiste em “arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados do sujeito percipiente [e] o afecto das afecções” para “extrair um bloco de sensações”.¹⁶² Este bloco ou composto de sensações que constitui a obra “desterritorializa o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes”¹⁶³, desestabilizando os estratos que

¹⁵⁸ ROLNIK, Suely. “Geopolítica da cafetinagem” In: FURTADO, Beatriz e LINS, Daniel. *Fazendo Rizoma*. São Paulo: Hedra, 2008

¹⁵⁹ *Ibidem*. Pág. 33

¹⁶⁰ ROLNIK, Suely. “Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer” In: *Caderno VídeoBrasil*. São Paulo: Associação cultural VídeoBrasil, 2005. Pág. 80

¹⁶¹ *Ibidem*. Pág. 81

¹⁶² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1997. Pág. 217

¹⁶³ *Ibidem*. Pág. 252

impedem a circulação do desejo. É precisamente porque a arte se caracteriza por uma produção ilimitada de universos possíveis ¹⁶⁴, acrescentando “sempre novas variedades ao mundo” ¹⁶⁵, que, em *Conversações*, Deleuze definira os perceptos como “novas maneiras de ver e ouvir” e os afectos como “novas maneiras de experimentar”. ¹⁶⁶ Enquanto estas “novas” propriedades sensoriais implicadas nos perceptos criam as condições para que “as forças invisíveis que povoam o mundo, e que nos afetam” ¹⁶⁷ sejam captadas, fazendo emergir “as paisagens não humanas da natureza” ¹⁶⁸, as “novas” dinâmicas de experimentação atreladas aos afectos acionam “os devires não humanos do homem” ¹⁶⁹ investidos no processo criativo. Criar, neste contexto, é atender às alterações das forças que agem sobre os corpos cujas intensidades, animadas pelos distintos agenciamentos do desejo convocados nos processos de experimentação, engendram blocos de devir, i.e, configurações variáveis resultantes do mútuo contágio entre matérias diversas que potencializam as zonas de indeterminação onde esta troca se processa. ¹⁷⁰

A arte, como observam Deleuze e Guattari no livro *O que é a filosofia?*, “é a linguagem das sensações”. ¹⁷¹ Quando um artista cria, ele introduz a sensação no material trabalhado, tornando a matéria expressiva. Mas, para que a sensação se torne potencialmente vibrátil é necessário, conforme argumentam os autores, que o “material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto” ¹⁷² fazendo ressoar na obra as propriedades da matéria investida no processo criativo.

Nos processos de experimentação, como observa Deleuze em seus escritos sobre a obra de Francis Bacon, o CsO é percorrido pela sensação que “age sobre a onda nervosa ou a emoção vital”. ¹⁷³ A sensação, assim concebida, “possui apenas

¹⁶⁴ Ibidem. Pág. 230

¹⁶⁵ Ibidem. Pág. 227

¹⁶⁶ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992. Pág. 207

¹⁶⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1997. Pág. 235

¹⁶⁸ Ibidem. Pág. 220

¹⁶⁹ Ibidem. Pág. 220

¹⁷⁰ Ver DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Devir intenso, devir animal, devir imperceptível” In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol 4. São Paulo: Ed.34, 1997.

¹⁷¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1997. Pág. 228

¹⁷² Ibidem. Pág. 217

¹⁷³ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. Pág. 52

uma realidade intensiva que nela não determina mais dados representativos, mas variações alotrópicas”.¹⁷⁴ Diz o autor:

A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital [...]) e um lado voltado para o objeto (‘o fato’, o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela possui os dois lados; ela é as duas coisas indissolúvelmente [...]: ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação... Em última análise é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito.¹⁷⁵

Para Michel Bernard a abordagem deleuziana da sensação, concebida como uma “pura e simples variação de intensidades”¹⁷⁶ em eterno devir, tem o mérito de evitar um certo lugar-comum que a qualifica como uma “impressão estática, circunscrita e homogênea”.¹⁷⁷ Segundo o autor “toda sensação é necessariamente elástica e contém, de certo modo, a chave não somente do seu próprio movimento, mas de todo movimento”.¹⁷⁸

3.5 Corpo paradoxal

*Se a cada instante o corpo real é um feixe de possíveis, a sua textura empírica impregna-se de alvéolos, de poros, de uma poeira de vazios e de indeterminações.*¹⁷⁹

No livro *Movimento total*, José Gil analisa a dinâmica do CsO no âmbito da dança contemporânea. Partindo da conjectura de que “dançar é [...] trabalhar os agenciamentos possíveis do corpo”¹⁸⁰, o filósofo português sugere que o corpo do bailarino “compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser *no* espaço e de devir espaço”¹⁸¹, conectando-se de tal forma com tudo aquilo o que o cinge que, enquanto dança, é capaz de “produzir múltiplas formas de espaço”.¹⁸²

¹⁷⁴ Ibidem. Pág. 51

¹⁷⁵ Ibidem. Pág. 42

¹⁷⁶ BERNARD, Michel. *Op cit.* Pág.

¹⁷⁷ Ibidem. Pág.

¹⁷⁸ Ibidem. Pág. 115

¹⁷⁹ GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996. Pág. 295

¹⁸⁰ GIL, José. *Movimento total: O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004. Pág. 58

¹⁸¹ Ibidem. Pág. 56

¹⁸² Ibidem. Pág. 56

Assim, o bailarino engendra, segundo Gil, um “espaço paradoxal” que “imbrica-se nele totalmente a ponto de já não ser possível distingui-lo desse espaço”.¹⁸³

O bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo. Não se desloca *no* espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento. [...] Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço.¹⁸⁴

A viscosidade deste espaço singular só se atinge, segundo Gil, quando se libertam “os afetos investidos e fixados nos órgãos dispostos segundo estruturas e estratos precisos e estáveis”¹⁸⁵, permitindo que o interior do corpo, virtualmente esvaziado, se torne “matéria intersticial” ou “matéria do devir”¹⁸⁶ – composta por uma substância “sem espessura [...] transformável em energia”.¹⁸⁷ Para Gil este processo de transformação implicado na produção do corpo sem órgãos, tal como fora delineado por Deleuze e Guattari, “consiste em determinar a matéria [...] que convém ao corpo que se quer edificar”¹⁸⁸ – matéria que, no caso do corpo visado pelos processos em dança, tende a se tornar o que o autor denomina de “corpo do movimento”.¹⁸⁹ Para que esta matéria se produza é preciso, segundo o autor, que haja uma “conexão íntima” entre o interior do corpo e a superfície da pele a ponto de inviabilizar o reconhecimento dos seus limites, criando assim uma “interface” capaz de agir como “uma espécie de parede atmosférica”.¹⁹⁰ Diz o autor:

Duas condições são necessárias para que o corpo onde fluem as intensidades se forme: a) que o espaço interior, esvaziado, se *revele* sobre a pele, constituindo então a matéria do CsO; b) que a pele, impregnada do seu espaço interior, se torne matéria-corpo... [...] Notemos que estas duas condições implicam a imanência. Já não há separação corpo/espírito ou espírito/matéria, já nenhuma transcendência vem perturbar os movimentos das intensidades.¹⁹¹

¹⁸³ Ibidem. Pág. 47

¹⁸⁴ Ibidem. Pág. 47

¹⁸⁵ Ibidem. Pág. 61

¹⁸⁶ Ibidem. Pág. 61

¹⁸⁷ Ibidem. Pág. 61

¹⁸⁸ Ibidem. Pág. 61

¹⁸⁹ Ibidem. Pág. 62

¹⁹⁰ Ibidem. Pág. 62

¹⁹¹ Ibidem. Pág. 63

Quando o corpo do bailarino é “esvaziado dos seus órgãos”¹⁹², cria-se ao seu redor “uma nuvem flutuante de afetos, uma névoa de sensações”¹⁹³ cujas intensidades irão compor o que Gil caracteriza como um “meio” afetivo por natureza – “percorrido por dinamismos caóticos sem ponto de ancoragem”¹⁹⁴ – que lhe permitirá acessar um estado de dança. A pregnância desta ambiência na superfície da pele – que não pára de atrair para si a energia circundante, povoando também o interior do corpo – produzirá distintas alterações nas propriedades da pele, criando as condições necessárias para que ela se torne “matéria do devir”.¹⁹⁵ Este processo de rarefação da pele é descrito pelo autor da seguinte maneira:

[A pele] muda de natureza, crispase, dilata-se: procura tornar-se um novo mapa para novas intensidades. Deixa-se penetrar do interior e do exterior [...], torna-se uma interface porosa, diáfana, deixando passar toda a espécie de trocas, confundindo o dentro e o fora. A pele deixa de delimitar o corpo próprio, estende-se para além dele no espaço exterior: é o espaço do corpo. A reversão do interior no exterior equivale portanto ao desaparecimento progressivo do interior. Tudo se passa doravante na horizontal: o devir da matéria-corpo-pele transforma-la-á em CsO onde circulará o afeto intensivo.¹⁹⁶

A dança, segundo a análise proposta pelo autor, “compõe-se de sucessões de micro-acontecimentos que transformam sem cessar o sentido do movimento”¹⁹⁷ – acontecimentos que, durante o processo coreográfico, são organizados em séries que tendem a se integrar. Esta coesão assinala uma particularidade inerente a toda coreografia, aplicável inclusive àquelas coreografias que insistem em sublinhar a divergência entre os fragmentos que as constituem visto que, como nota Gil, por mais heterogêneas que sejam as séries que os coreógrafos contemporâneos se propõem a articular, estas acabam se harmonizando numa “mesma continuidade de fundo”¹⁹⁸, constituída “pelo próprio ritmo da divergência que as separa”.¹⁹⁹

O nexu coreográfico implica uma continuidade de fundo da circulação da energia, ainda que, [...] se choquem séries, [...], se separem ou se quebrem. De fato uma coreografia comporta múltiplos estratos de tempo e de espaço. A continuidade de

¹⁹² Ibidem. Pág. 63

¹⁹³ Ibidem. Pág. 63

¹⁹⁴ Ibidem. Pág. 63

¹⁹⁵ Ibidem. Pág. 63

¹⁹⁶ Ibidem. Pág. 63

¹⁹⁷ Ibidem. Pág. 54

¹⁹⁸ Ibidem. Pág. 71

¹⁹⁹ Ibidem. Pág. 71

fundo, enquanto [...] agenciamento de todos os estratos, garante o nexo, a lógica própria da composição de todos os movimentos.²⁰⁰

A despeito da possibilidade de organizar-se em séries, a dança, para Gil, não admite uma análise fundamentada em termos puramente sintáticos uma vez que é impossível “recortar, nos movimentos do corpo, unidades discretas comparáveis aos fonemas da língua”.²⁰¹ Independentemente da pretensa exatidão aferida ao recorte metodológico da “massa de movimentos corporais”²⁰², o deslizamento “ou a sobreposição das unidades recortadas impede que tracemos uma fronteira nítida entre dois movimentos corporais que ‘se articula’”.²⁰³ Analisando a questão da linguagem por outro viés, Gil sugere que o vínculo entre os movimentos corporais – coreográficos ou não – depende do que o autor caracteriza como uma “quase-articulação” de “zonas” vagas de sentido que remetem “a uma significação geral do gesto”.²⁰⁴ Quando um corpo executa uma tarefa utilitária esta quase-articulação, segundo o autor, obedece a uma lógica muito codificada onde a singularidade do gesto é absorvida pela disciplina implicada na atividade em curso, entretanto, no caso do corpo dançante, a quase-articulação das zonas de sentido sobre-fragmenta o movimento em “múltiplas unidades microscópicas”.²⁰⁵

Neste movimento de sobrefragmentação gestual [...], a tendência orienta-se para a abolição do gesto como signo: o gesto tende a encarnar o sentido. [...] O movimento dançado conduz a quase-articulação das zonas amplas do movimento (e do sentido) à construção de seqüências articuladas imediatamente dotadas de sentido. O corpo dançado torna-se um sistema em que a quase-articulação sintática se resolve numa gramática semântica. Esta gramática tem como léxico micro-unidades gestuais indefinidas, e como sintaxe trajetos de energia (Deleuze diria: mapas de intensidades que percorrem o corpo do bailarino). Em suma, procurando dançar a gramática, o bailarino visa esse “ponto de fusão” que solda os gestos e o sentido num único plano da imanência.²⁰⁶

Estes gestos constituídos por “micro-unidades indefinidas” não chegam a compor um sistema de signos porque a dança, como argumenta o autor, “situa-se

²⁰⁰ Ibidem. Pág. 71

²⁰¹ Ibidem. Pág. 72

²⁰² Ibidem. Pág. 72

²⁰³ Ibidem. Pág. 72

²⁰⁴ Ibidem. Pág. 74

²⁰⁵ Ibidem. Pág. 77

²⁰⁶ Ibidem. Págs. 77-78

no domínio pleno do sentido”.²⁰⁷ Assim, os gestos que o corpo dançante produz seriam antes da ordem do que Gil denomina de “quase-signos”, i.e, “signos não arbitrários, cujos movimentos desposam o movimento do sentido”.²⁰⁸ Tais gestos “enquanto quase-signos [...] imediatamente dotados de sentido, ordenam-se numa coreografia cujo nexos apresenta um sentido, não significações”.²⁰⁹

Ao refletir sobre o papel destes quase-signos no trabalho coreográfico Gil recorre à imagem do movimento das nuvens para explicar como a dinâmica de produção de sentido numa coreografia depende das suas “‘unidades’ semânticas sempre variáveis e contínuas”.²¹⁰ O emprego desta analogia se justifica, segundo o autor, porque os fluxos de sentido que a dança produz, a exemplo do movimento que anima o balanço sutil das nuvens, sugere “mutações discretas num movimento contínuo inapreensível”.²¹¹ Os deslocamentos e os contornos produzidos neste contexto são sempre apreendidos “numa continuidade paradoxal”²¹² onde “cada forma prolonga e substitui a que a precede”.²¹³ Diz o autor:

O movimento das nuvens altera as formas por surgimento e aparição, como se uma figura, um contorno, uma linha, uma crista viesse completar o que resta do desaparecimento dos traços anteriores – como se uma figura invisível virtual se atualizasse no prolongamento das que olhávamos e lá não mais estão. Estranho devir das formas cujo movimento se apreende sem se apreender a sua lógica – como se cada forma surgisse do caos e viesse todavia enquadrar-se no nexos próprio da nuvem.²¹⁴

Para Gil o movimento das nuvens “escava um para-além do sentido dos gestos visíveis que se desenvolvem no espaço objetivo da cena”²¹⁵ por meio de uma constante oscilação “entre o gesto-signo e a forma pura das forças”.²¹⁶ As nuvens de sentido, segundo o autor, “resultam da tensão que mantém aberto o intervalo”²¹⁷ entre estas duas instancias interdependentes, possibilitando assim um

²⁰⁷ Ibidem. Pág. 92

²⁰⁸ Ibidem. Pág. 82

²⁰⁹ Ibidem. Pág. 93

²¹⁰ Ibidem. Pág. 99

²¹¹ Ibidem. Pág. 99

²¹² Ibidem. Pág. 99

²¹³ Ibidem. Pág. 99

²¹⁴ Ibidem. Pág. 100

²¹⁵ Ibidem. Pág. 102

²¹⁶ Ibidem. Pág. 102

²¹⁷ Ibidem. Pág. 103

deslizamento contínuo “entre a forma das forças que transmite imediatamente o sentido e os signos intencionais que o corpo elabora”.²¹⁸

As ‘nuvens’ são unidades de sentido que se exprimem em ‘gestos-sentido’ [...], mas estes deslizam incessantemente em direção a ‘gestos signos’, de tal modo que não há nuvens que não sejam parcialmente signos (‘quase-signos’). Do mesmo modo, as nuvens tendem a mostrar o sentido nu, se assim podemos dizer, em ‘formas de sentido’ – numa direção oposta à constituição dos gestos-signos. Mas estes não podem existir sem essas formas de sentido: e é precisamente isso o que a nuvem exprime.²¹⁹

O corpo do bailarino engendra no olhar daquele que contempla a sua dança este movimento do sentido por meio do “jogo sutil e microscópico das pequenas percepções”²²⁰ que lhe permite captar “as forças do mundo”.²²¹ Este processo ocorre, segundo o autor, quando o bailarino “está consciente (aware) não só dos movimentos cinestésicos”²²², mas também dos fluxos intensivos que povoam a atmosfera “graças à intensificação das forças e ao contágio afetivo”.²²³ Deste modo, a consciência do bailarino se torna o que Gil denomina de “consciência do corpo” – uma consciência alargada ou atmosférica susceptível ao movimento das pequenas percepções.

4.6 Corpo e escrita

No livro *De la création chorégraphique*, no capítulo intitulado “Danse et texte”, Bernard reflete sobre as relações que os coreógrafos estabelecem em seus processos criativos com aqueles textos literários, poéticos ou filosóficos, que os inspiraram. Frequentemente, como observa o autor, um ou vários trechos desses textos são transcritos no programa das apresentações. Diz o autor:

²¹⁸ Ibidem. Pág. 104

²¹⁹ Ibidem. Pág. 104

²²⁰ Ibidem. Pág. 128

²²¹ Ibidem. Pág. 142

²²² Ibidem. Pág. 144

²²³ Ibidem. Pág. 124

Os coreógrafos contemporâneos evocam nos programas dos seus espetáculos a emoção de uma narrativa, uma novela, um poema, um diário íntimo, uma correspondência ou um ensaio: assim, na maioria das vezes, citam um parágrafo, algumas frases ou aqueles versos que os fazem vibrar intensamente e de onde crêem poder extrair uma idéia forte, descobrir imagens insólitas e subversivas, em suma, que suscitem neles uma experiência singular geradora de um novo desejo coreográfico.²²⁴

Através deste recurso os coreógrafos visam, segundo o autor, “ênfatizar a força ou o impacto das emoções ou a riqueza da idéia, ou o poder das imagens sugeridas”²²⁵, mas eles dificilmente ressaltam, ou sequer percebem, que “essas leituras foram realizadas por [artistas que possuem] um olhar incomum animado pela sensibilidade e a mobilidade de uma corporeidade dançante”²²⁶ pois ignoram “a complexidade e a fineza da criação ou do engajamento concreto [do corpo] na atividade artística”.²²⁷

Ciente de que os artistas do corpo são o público-alvo do seu livro, Bernard procura preencher essa lacuna, refletindo sobre as distintas modalidades de leitura que ele considera pertinentes para inaugurar novas vias de “exploração do campo lingüístico e, conseqüentemente, da composição e da criação”.²²⁸ A primeira delas diz respeito a um tipo de aproximação semântica onde o texto é apreendido pelo “sentido que veicula”, podendo ser traduzido em imagens, simbolizado por um “processo cognitivo indireto de associações”, ou trabalhado no sentido de exprimir uma “tensão afetiva ou pulsional subjacente ao sentido do texto”²²⁹ – a partir de uma leitura “afetiva, sensorial, e cinestésica [...] desencadeadora de um segundo sentido”.²³⁰ A segunda modalidade de leitura solicita uma sorte de “prazer desinteressado” que conduz o leitor à fruição da “qualidade literária do agenciamento escritural ou da sua orquestração lingüística”²³¹ cuja força poética poderá traduzir-se visualmente em cena. A terceira dinâmica de leitura proposta

²²⁴ « Les chorégraphes d’aujourd’hui évoquent dans les programmes de leurs spectacles l’émotion d’un récit, d’un roman, d’un poème, d’un journal intime, d’une correspondance ou d’un essai : ainsi, la plupart du temps, citent-ils un paragraphe, quelques phrases ou quelques vers qui les font vibrer intensément et où ils croient pouvoir puiser une idée forte, découvrir des images insolites et bouleversantes, bref qui suscitent chez eux un vécu singulier générateur d’un nouveau désir chorégraphique. » BERNARD, Michel. *Op cit.* Pág. 125

²²⁵ Ibidem. Pág. 126

²²⁶ Ibidem. Pág. 126

²²⁷ Ibidem. Pág. 126

²²⁸ Ibidem. Pág. 127

²²⁹ Ibidem. Pág. 127

²³⁰ Ibidem. Pág. 127

²³¹ Ibidem. Pág. 127

por Bernard funciona como “catalisador de imagens”²³² induzindo o coreógrafo-leitor a produzir um conjunto de paisagens ficcionais que ele procurará explorar na sua montagem. A quarta modalidade analisada, por sua vez, aponta para uma leitura onde o leitor é cativado pelo “ato mesmo de enunciação como dispositivo performático”²³³ estimulando os coreógrafos a “explorar o impacto da estratégia discursiva do texto [...] na consciência do espectador”.²³⁴ Por fim, o quinto e último modo de leitura que Bernard analisa “é o que parece responder [...] melhor à especificidade do desígnio coreográfico assim como à experiência da corporeidade dançante”.²³⁵ Trata-se de um processo orientado pelos princípios da esquizo-análise propostos por Deleuze e Guattari, cuja singularidade “se reduz ao agenciamento instável, híbrido e, [...] ‘maquínico’ de um fluxo multi-direcional de intensidades múltiplas”.²³⁶

Esta leitura rizomática ou maquínica é [...] puramente sensorial, material, intensiva e combinatória: o leitor focaliza-se nas conexões da multiplicidade heterogênea dos elementos materiais da linguagem, no agenciamento variável da sua intensidade independentemente do seu conteúdo significativo e das normas lógicas, estéticas e éticas da cultura à qual remete o texto. [...] Convém doravante não mais relacionar as dimensões semânticas, estéticas, poéticas e ideológicas do texto, mas apreendê-lo como uma materialidade dinâmica, ou melhor, [como] ‘uma série contínua de variação’ de elementos não apenas especificamente lingüísticos, mas assimiláveis aos ‘gestos’, como se a corporeidade e a linguagem formassem precisamente ‘uma mesma linha de variação no mesmo continuum’.²³⁷

Na leitura rizomática, segundo Bernard, “o texto pode ser lido como um movimento ininterrupto análogo àquele da dança”²³⁸ onde cada um dos elementos constitutivos da frase “é uma variável não significativa e puramente intensiva” que

²³² Ibidem. Pág. 128

²³³ Ibidem. Pág. 129

²³⁴ Ibidem. Pág. 129

²³⁵ Ibidem. Pág. 129

²³⁶ Ibidem. Pág. 130

²³⁷ « Cette lecture rhizomatique ou machinique est [...] purement sensorielle, matérielle, intensive et combinatoire: le lecteur se focalise sur les branchements de la multiplicité hétérogène des éléments matériels du langage, sur l’agencement variable de leur intensité indépendamment de leur contenu signifié et des normes logiques, esthétiques et éthiques de la culture à laquelle appartient le texte. [...] Il convient désormais de ne plus attacher aux seules dimensions sémantique, esthétique, poétique et idéologique du texte, mais l’appréhender comme une matérialité dynamique, mieux, ‘un continuum de variation’ de éléments non plus spécifiquement linguistiques, mais assimilables à des ‘gestes’, comme si la corporéité et le langage formaient précisément ‘une même ligne de variation dans la même continuum’. » In : Ibidem. Pág. 130

²³⁸ Ibidem. Pág. 130

conduz o texto para um espaço aquém ou além da linguagem, agenciando assim, a sua “desterritorialização” a partir de uma “dinâmica propriamente corporal”.²³⁹ A abordagem rizomática, como nota o autor, “restitui e revela a articulação corporal radical entre o ato de escrever um texto, a materialidade mesma desse texto e a percepção criadora”.²⁴⁰

As dinâmicas identificadas por Bernard nos processos leitura podem ser aplicadas aos processos de escrita, indicando algumas pistas para pensar a relação entre o corpo e a escrita que Juan Dominguez propõe em suas obras coreográficas. A partir dos critérios delineados pelo autor, poder-se-ia sugerir que a dinâmica de leitura que o espectador experimenta ao conectar-se com os textos do coreógrafo é equivalente à experiência de Dominguez durante o seu processo criativo. Em *The Application* a abordagem textual transita entre uma orientação semântica e uma performática e em *Todos os bons espíões tem minha idade*, embora seja possível constatar um movimento de oscilação constante entre estas instâncias, a mais potente certamente se refere à modalidade “rizomática”, pois é esta experiência singular de escrita/leitura que faz vibrar a pulsação da “corporeidade dançante” possibilitando apreender a obra por um viés coreográfico.

A expressão “escrita rizomática” – cunhada por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*²⁴¹ – é retomada por Daniel Lins num recente ensaio para descrever uma prática poética “cujo devir é o devir-pensamento-musical da própria escrita”.²⁴² A escrita da que fala Lins é, por definição, órfã: só se entra nela “pelo meio”, pois não há nela, assim como no rizoma, nem principio nem fim.²⁴³ O processo que engendra a escrita rizomática, segundo o autor, consiste em “deixar viajar a língua e as palavras”²⁴⁴ por meio de uma “variação contínua”²⁴⁵ que “nomadiza o olhar e sacode os corpos esvaecidos”.²⁴⁶

²³⁹ Ibidem. Pág. 131

²⁴⁰ Ibidem. Pág. 131

²⁴¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “introdução: rizoma” In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol 1. São Paulo: Ed.34, 1995.

²⁴² LINS, Daniel. “A escrita rizomática”. In: Revista Literária Polichinello, n° 10, Por uma escrita rizomática, 2009. Pág. 8

²⁴³ Ibidem. Pág. 9

²⁴⁴ Ibidem. Pág. 9

²⁴⁵ Para Lins a “variação contínua [...] é a única inventora e livre, pois escapa aos poderes e invariantes que nos encarceram”. In: Ibidem. Pág. 10

²⁴⁶ Ibidem. Pág.13

O rizoma em sua orfandade radical desenha uma literatura e uma escrita cuja alma, sempre carnal, nervura e gozo, sem entraves da língua, na língua, está para além das regenerações, das reproduções das hidras e medusas. Rizoma é só produção, dança das palavras, viagem da língua na língua.²⁴⁷

A escrita rizomática – tão cara à literatura norte-americana apreciada por Deleuze²⁴⁸ – parece reinventar o “corpo como pensamento melódico”.²⁴⁹ São os “escritores das estradas e da escrita líquida”²⁵⁰ – aqueles que, segundo o autor, estão “do lado do informal, do inacabado, da deformação que [...] quebra aquilo que esmaga a vida”²⁵¹ – os que “produzem essa escrita que canta”.²⁵² A escrita rizomática é, como sugere Lins, uma espécie de “notação marginal, [um] esboço tomado no calor do informal”²⁵³, uma “viagem ao país do corpo, corpo que é caosmos aberto aos afectos e aos encontros-surpresa, desembaraçado da cognição reguladora de um saber dado de antemão”.²⁵⁴

A escrita rizomática, concebida como uma “notação marginal” que entoia a melodia das pulsões corporais, descreve a escrita de Domínguez: uma escrita que convida o público a experimentar um “modo rizomático ou maquínico de leitura” cuja fruição solicita, como nota Bernard, “um trabalho análogo ao da composição coreográfica”²⁵⁵ – concebida, neste contexto, como a articulação “das evoluções motrizes, gestuais, posturais e expressivas dos dançarinos no espaço cênico”.²⁵⁶ Quando a leitura promove este tipo de experiência, os devaneios de Domínguez se tornam melódicos e tudo aquilo que, em um primeiro olhar, parecia meramente anecdótico parece potencializar os encontros-surpresa dos que fala Daniel Lins. Assim, os passos das pessoas que se aproximam da sala onde Domínguez ensaia levando-o a imaginar certos desdobramentos fictícios, as vozes dos amigos que o aconselham sobre o trabalho, as moscas que sobrevoam as cascas da banana que acabara de comer, os percursos de bicicleta que realiza da sua casa até a sala de

²⁴⁷ Ibidem. Pág. 8

²⁴⁸ O apreço de Deleuze pela literatura norte-americana é apontado em diversos escritos, mas é provavelmente no ensaio sobre Walt Withman, publicado na coletânea *Crítica e Clínica*, onde o autor expressa mais veemente o que motiva sua afeição.

²⁴⁹ Ibidem. Pág. 8

²⁵⁰ Ibidem. Pág. 8

²⁵¹ Ibidem. Pág. 9

²⁵² Ibidem. Pág. 8

²⁵³ Ibidem. Pág. 13

²⁵⁴ Ibidem. Pág. 13

²⁵⁵ BERNARD, Michel. *Op cit.* Pág. 131

²⁵⁶ BERNARD, Michel. *Op cit.* Pág. 131

ensaio pelas ruas de Berlim e todos os acontecimentos sutis expostos nos escritos projetados na obra *Todos os bons espiões têm minha idade* formam uma espécie de trama sonora que aguça a percepção do processo criativo como um diálogo infundável com tudo aquilo que o afeta.

Esta abordagem da criação como um encontro produzido por “dois pontos, duas regiões, duas pessoas [...] [ou] dois campos heterogêneos que subitamente se cruzam”²⁵⁷ é sublinhada pela poetisa e pesquisadora Annita Costa Malufe em um breve ensaio intitulado “O devir-voz do poema”. Uma conversa, para a autora, é uma espécie de curto-circuito que percorre as partes implicadas nesse encontro afentando-as de maneira intensiva, ativando um processo de fricção entre ambas. Trata-se de uma fricção e não de um mero contato porque algumas das partículas destes elementos relacionados se “soltam” e se “põem a dançar”²⁵⁸ criando assim esse entre-lugar ou essa zona de vizinhança de onde emerge a poesia. Pensando a natureza do diálogo por este viés, a autora reflete sobre o seu processo de trabalho descrevendo estes encontros da seguinte maneira:

Quando trabalho na criação de poemas [...] não consigo escrever se essas fricções não se efetuam. São conversas que se dão [...] entre o suposto ‘poema’ e aquilo que não leva esse estatuto, entre os nomes das coisas e tantas coisas ainda não nomeadas, entre as coisas existentes e as matérias sem forma, entre a voz-escrita e a voz-fala, o som-poesia e o som-música, o senso-comum e o não senso, entre a escrita e as pessoas que passam pela rua – nas pessoas que passam na rua a escritura ressoa [...] nos modos de andar, nos gestos, no soar dos sapatos, [...] nas histórias que [...] se colam às calçadas. [...] É então que a escrita ganha algo de mineral, algo de público, algo de passagem; o cachorro que passa, o pássaro que pousa na janela, a campainha que toca, o batuque no vizinho, o samba na calçada, o gato que roça a perna, o pássaro que canta, o vento que balança na árvore. É tudo que de repente se encontra com a escrita, com o poema – é o poema que se faz nos encontros, que se faz empurrado e atraído por muita gente, por muita coisa que passa por ele e o carrega.²⁵⁹

A escrita de Domínguez também é feita destes encontros que o coreógrafo procurou evidenciar em seus trabalhos, não para preservar as experiências vividas, mas para pôr em marcha o diálogo intensivo que seus escritos promovem quando

²⁵⁷ COSTA MALUFE, Annita. “O devir-voz do poema” In: LINS, Daniel & GIL, José (orgs.) *Nietzche/Deleuze: Jogo e música*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008. Págs. 19-20

²⁵⁸ Ibidem. Pág. 20

²⁵⁹ Ibidem. Pág. 21

o leitor escuta a melodia das diversas sensações com as que tece um poema, uma canção ou uma coreografia.