

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
MESTRADO EM PSICOLOGIA

Diogo Rezende

**CORPO MULTITUDINÁRIO: O DEVIR-REVOLUCIONÁRIO NAS ARTES DO
CORPO**

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Mair Barros Rauter

Niterói

2014

Diogo Rezende

**CORPO MULTITUDINÁRIO: O DEVIR-REVOLUCIONÁRIO NAS ARTES DO
CORPO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Mair Barros Rauter

Niterói - RJ

2014

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

R467 Rezende, Diogo.

Corpo multitudinário: o devir-revolucionário nas artes do corpo /
Diogo Rezende. – 2014.

115 f.

Orientadora: Cristina Mair Barros Rauter.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia,
2014.

Bibliografia: f. 112-115.

1. Corpo humano. 2. Multidão. 3. Dança. 4. Teatro. 5. Performance
(Arte). I. Rauter, Cristina Mair Barros. II. Universidade Federal

Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 793.3

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Cristina Mair Barros Rauter - Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Eduardo Henrique Passos Pereira
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Tânia Alice Feix
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Renato Ferracini
Universidade Estadual de Campinas

AGRADECIMENTOS

À Cristina. Tempo fora do tempo que faz passar multidões de imprevisíveis. Orientadora do imprevisível, das forças sutis, dos micro-olhares e de outras magias. Sou muito grato a revolucionária experiência spinozista de uma verdadeira filosofia prática.

À experiência-lar de comung(ação) dos mais inventivos afetos, temperos, movimentos, amores. A Kzona é corpo vivo, é lar que acolhe, agita, faz vibrar, revoluciona e nos cospe em brasas para o mundo. Lu, Cadu, Taís, Mah, Paula, Zorra, Axé e Falafel. Uma constelação fora do mapa. Uma legião. Guerreirxs na urbe que (re)existem criando a minha mais revolucionária experiência-terra. Deixo a elxs minha mais perene gratidão.

À Camila. Força serena/intempestiva de alargamento de horizontes. Experiência pele, corpo inteiro, sussurro, ruidosos silêncios, cangote. Pele/teia tecida num vertiginoso alinhavo praia-cozinha-quarto-derivas. E mais derivas, muitas derivas. O amor nos faz pele. Pela pele a gente passeia incessante, suave, despretensiosos. Somos caminhando. Amor caminhante.

Às mulheres que eu sou. Mãezinha e Raissa. Com elas vivo. Nelas vivo. Um dia acordamos juntas, era domingo de manhã, tocava Arnaldo Antunes ou Chico Buarque no som, tínhamos que cozinhar e ficar à toa o dia inteirinho. Esse dia, na verdade, é a imagem-espelho que nos dá bom dia todos os dias, nos abraça, acalenta e nos faz dormir tranqüilas em todo anoitecer. Esse dia é todos os dias, assim seguimos, sempre juntas.

Ao meu pai. Homem que me ensinou a chorar. Suas lágrimas estão entre os fenômenos mais lindos que já pude presenciar. Não se tratam de lágrimas-sofrimento, são lágrimas-força, lágrimas que pulsam o pulso de tudo o que há de mais sincero no coração de um homem. Lágrimas hábeis que são, só brotam e escorrem em ocasiões de pico, ocasiões que pulsam o pulso de todos os tempos. Hoje estamos em pico, hoje é uma dessas ocasiões-celebração, hoje te abraço nessa linda comunhão lacrimal.

À experiência Angel Vianna. Território de fabulações e encantamentos. Local de feitiçarias e revoluções, ora silenciosas, ora ruidosas até o limite. Nessa experiência, aprendi sobre o oco e o mole do osso, conheci a sala e as paredes que há nas articulações, aprendi que os músculos se parecem muito com as explosões das telas ejaculatórias de Pollock. Agradeço especialmente a turma 6 de Terapia através do movimento, corpo e subjetivação e todas as nossas professoras e professor. Nessa turma vivemos como crianças descobrindo incessantemente o segredo das frestas do mundo.

À minha turma de mestrado. Em especial à Flavinha, Cris, Lívia, Vitor, Jefté e Étore. Ecoam em mim todas as risadas, confabulações, Cantareiras, cerveja, poesia, sotaques. Nesse grande encontro que tivemos, vivemos uma das mais loucas experiências de partilha do comum. Essa partilha nos faz seguir, nos faz durar, nos faz permanecer nessa troca. Sigamos juntxs!

Ao Yuji. Por partilhar lar quando experimentamos nos incrustar nas paredes vibráteis do grande útero do mundo. Pela entrega e mergulho na viscosidade ritualística das infinitas bocetas de Gaia que brotam do chão. Pelo sangue. Por escorrer.

Ao Bibi. Ritos, medicinas sagradas, pajelanças. Trabalhos que somam, guarnecem e revolucionam o cosmos. Ponte Uberlândia – Niterói de força imprescindível. Uma amizade oracular.

À Baiana e ao Luis Avelino. Grupo de cu, caldo de nabo com pacu e curry, lavar o pinto, bom dia Vietnã. Comunhão psicótica *whats app/vida*. Tomemos no cu, sempre.

À Dredinha. Estar à beira do abismo. Trocas travestidas a cada dia com novas pirações, distanciamentos, aproximações, sacações, descobertas, crises, sorrisos. Eterna partilha.

A todas as amigas esquizofônicas de Uberlândia. Cada uma aqui se fez presente em suor, vísceras, desvarios, gozo, chapação, pele, rocks, psicodelia, palheiros, mordidas, sexo, meditação. A essas amigas, todo amor que houver nessa vida.

Ao professor Mauro Sá por todos os apontamentos e considerações realizados na banca de qualificação. Pelo xamanismo, pelo Beuys, pelo José Gil.

Aos professores Renato Ferracini e Tânia Alice por gentilmente aceitarem a participar dessa partilha, por comporem aqui nessas linhas novas e frutíferas alianças.

Ao professor Eduardo Passos, que já contagiava importantes ações com seus textos desde a graduação. Pela atenciosa e decisiva contribuição na banca de qualificação. Por seguir junto até essa banca final.

Ao professor Ricardo Wagner. Instauração de encantamentos que nos faz voar, aterrissar e permanecer na duração. Clínico dos pássaros que se desarranjam nos fios tensos da pauta de metal.

Ao Filó. Dança do sopro que nos desterritorializa sob o ritmo selvagem de marteladas do absurdo. Verdadeiro professor de atletismo afetivo.

À CAPS/CNPQ, pelo apoio financeiro.

Bhavatu sabba mañgalam

Resumo

O presente trabalho visa investigar a potência revolucionária nas artes do corpo (mais especificamente na dança, no teatro e na performance). Partindo do conceito de “multidão” proposto por Negri e Hardt, e das propostas sobre corpo empreendidas por Spinoza, podemos vislumbrar um corpo que em sua potência de afetar e ser afetado, pode atualizar em suas ações em arte, a carne social viva de uma multidão, daí então a proposta de se pensar o conceito de um corpo multitudinário. Também contagiado por proposições de autores como Deleuze, Guattari, Jullien e Rancière, podemos pensar esse corpo multitudinário como possibilidade de atualização de um plano do comum, ou seja, uma partilha do sensível que seja coletiva, heterogênea e que inclua a diferença.

A partir de Guattari, podemos pensar uma experiência coletiva de produção do comum sempre articulada por universos incorporais, ou seja, dimensões semiológicas assignificantes que produzem e veiculam linguagens fora da linguagem, denotações que escapam às axiomáticas lingüísticas. A hipótese básica deste trabalho é que as artes do corpo podem ser importantes catalisadores desses universos incorporais inassimiláveis pelas políticas de controle capitalísticas.

Com isso, esse trabalho se propôs a uma pesquisa prática nas artes do corpo, onde o pesquisador se engajou em práticas corporais que suscitaram a criação de uma dança pessoal que é apresentada como uma performance *in progress* com o nome de *Zarabatana Diz*. Nesse laboratório duas importantes influências nas artes do corpo foram fundamentais: a pesquisa em matrizes corpóreas e os treinamentos técnicos e energéticos do Grupo Lume e a dança Butô.

Palavras chave: corpo, multidão, dança, teatro, performance.

Abstract

This study aims to investigate the revolutionary power in the arts of the body (more specifically in dance, theater and performance art). Based on the concept of "multitude" proposed by Hardt and Negri, and on the proposals of body undertaken by Spinoza, we can glimpse a body which in its power to affect and be affected, can update their actions in art with the living flesh of a social crowd, so we can formulate the concept of a multitudinous body. With the propositions of authors such as Deleuze, Guattari, Jullien and Rancière, we think this multitudinous body as possibility of updateability of a common plan. Which implies a distribution of the sensible that is collective, heterogeneous and includes difference.

From Guattari, we can say that the collective experience of producing common is always articulated by incorporeal universes, in other words, dimensions that are not codified by the language, dimensions that produce and convey languages outside of the language, denotations that escapes of the linguistic axiomatic. The basic hypothesis of this work is that the arts of the body can be important catalysts of these incorporeal universes, which are unassimilable by the policies of capitalistic control.

Thus, this study proposes a practical research in the arts of the body, where the researcher engaged in body practices that prompted the creation of a personal dance that is presented as a performance in progress with the name *Zarabatana says*. In this laboratory two important influences on body arts were crucial: research in technical and energetical training of Lume Group and Butoh dance.

Key-words: body, multitude, dance, theater, performance art.

Todas as forças morais civilizadas em colaboração com o sistema de economia capitalista e aquele da política excluem firmemente a carne como objetivo, meio ou instrumento de alegria. Sem dizer que o uso da carne sem objetivo, que eu chamo de dança, será o inimigo mais execrável e um tabu para a sociedade produtiva. Isso porque minha dança é uma operação para exibir a esterilidade absoluta contra a sociedade produtiva. Ela partilha um fundo comum com os crimes, a homossexualidade, as orgias, os ritos. Neste sentido, minha dança é baseada em uma luta contra a natureza primitiva, ela se faz sobre todas as ações autônomas e que contêm os crimes, a homossexualidade, e se constitui como uma revolta contra a alienação do trabalho humano na sociedade capitalista. É por isso que os criminosos estão presentes na minha dança.

- Tatsumi Hijikata

Sumário

Introdução	10
Capítulo I – Multidão e o plano do comum	
1.1 - Conjuntura global: Capitalismo mundial integrado e Império.....	18
1.2 - Multidão e imanência.....	25
1.3 - Multidão e o plano do comum.....	28
1.4 - Comum e corpo multitudinário.....	33
Capítulo II – Corpo Multitudinário	
2.1 – Corpo multitudinário.....	39
2.2 – Guattari e a subjetividade maquínica.....	44
2.3 – A pequena dança das percepções.....	49
2.4 – O devir revolucionário e a partilha do sensível.....	56
Capítulo III – Ação, procedimento e ritual	
3.1 – Breve relato de uma cartografia afetiva.....	66
3.2 – <i>A revolução somos Beuys</i>	69
3.3 - Corpo em ação: <i>tékhne</i> e organicidade.....	74
3.4 - Treinamento como prática de si.....	82
Capítulo <i>Corpoemaprocesso</i>	
4.1 – Laboratório atoprocessos.....	93
4.2 – <i>Work in progress</i> como estética de criação.....	97
4.3 – Anexos.....	102
Conclusão que não se fecha, abre uma permanência	108
Referências Bibliográficas	112

Introdução

Penso freqüentemente nas estrelas. Não gosto de astronomia porque não nos explica Deus. A astronomia nos ensina a geografia das estrelas. Não gosto de geografia pois não gosto de fronteiras. Para mim a terra é um só estado. A terra é a cabeça de Deus. Deus é o fogo na cabeça. Estou vivo desde que haja fogo na minha cabeça. Meu pulso é como um terremoto. Sei que se não houver mais terremotos, a terra se esfriará e toda a humanidade junto, porque as pessoas não serão capazes de existir.

Vaslav Nijinsky

Escrever uma dissertação é uma luta corporal. A cada clique, cada ideia, cada sacação, um músculo se ativa, uma articulação deseja se mover, uma glândula secreta algo inominável, uma eletricidade sináptica se arrebenta no cosmos. Escrever uma dissertação é uma luta corporal, o corpo inteiro se mobiliza. O pensamento é um músculo¹. Talvez o pensamento seja dos músculos, o mais perigoso. Antonin Artaud, atleta afetivo, sabia muito bem disso. Nessa luta corporal que aqui travei, descobri muito mais que palavras, conceitos, ideias, filosofias. Nessa luta corporal fiz uma travessia intensa por cada porosidade dos meus ossos, cada excreção dessas minhas vísceras. Meu sangue pulsa, meu pensamento age, meu corpo na cadeira se debate. Caminho pelo meu quarto em frenesi, me alongo, danço, esquizofrenizo, rasgo meus músculos. Essa escrita é uma dança, uma dança de improviso (ou seria imprevisto?), e como Kazuo Ohno já havia dito sobre o Butô: "essa é uma dança de improviso, e é perigosa". Há que se abraçar esse improviso, esses imprevistos e dançar esse perigo. Nessa luta corporal que a dissertação me fez travar, fui um dançarino, e como dançarino, há que se chegar até o limite, não há criação na experimentação morna, há vida exalando suor nos limites, e são esses limites que busquei habitar ao produzir essa pesquisa. Escrever dissertação no fio da navalha, corpo pulsando vida em cada frase, respirando em cada vírgula e o corpo entra assim em um potente *livre fluxo fruto*.²

¹ Após escrever esse texto, descobro que Yvonne Rainer criou um espetáculo com o nome *The mind is a muscle*. Pela força do trabalho de Rainer na dança contemporânea, e pela força desse fortuito encontro entre meu texto e o título de seu espetáculo, acho importante citá-la aqui. Isso pode dizer de uma partilha muito maior no campo das artes do corpo, e é também um pouco disso que esse trabalho se propõe a discutir.

² *Livre fluxo fruto* é o nome do meu primeiro livro de poesias publicado em 2012.

Escrever essa dissertação foi de fato um ato de experimentação com o corpo. Não só por se tratar de uma dissertação que epistemologicamente define pensamento como corpo, mas por ser uma pesquisa que necessariamente se fez inteira com corpo, com a carne, com a pele, com o que há de mais telúrico na experimentação. Esse tempo de pesquisa com o mestrado foi também uma espécie de rito de passagem, um momento decisivo de aposta ética e estética em algo que realmente componha forças com que tenho buscado. Mas para dizer desse rito de passagem, é preciso que eu diga um pouco do que me trouxe até esse mestrado.

O fato é que existem experiências, encontros, instantes, frestas, silêncios, respiros, e mais uma série de outros motivos, que de algum modo me arrebatam e me levam abruptamente a viver uma espécie de transe, ou catarse, ou epifania, ou chapação, ou sabe-se lá o quê. E o que fica de todas essas experiências, é o gosto do inefável, a sensação do inexprimível, um horizonte tão vasto que nenhuma palavra pode abraçar. Esse inefável sempre me impressionou muito, sempre me moveu muito, e de algum modo, já impregnado por essa força do inefável, procuro criar vida sempre em diálogo com esses pequenos rasgos espaço-temporais que podem ampliar novos mundos em criação.

As chamas de uma vela acesa, por exemplo, sempre me impressionaram muito. Há o bailado insaciável das centelhas, a parafina se derretendo, as gotas que escorrem e formam desenhos efêmeros no corpo também efêmero da vela acesa, a iluminação quente e acolhedora que povoa o ambiente, as sombras jogando corpo e convocando as paredes para uma dança. É claro que esses pequenos gestos todos me encantam e de algum modo abrem meu corpo para a experiência sensível da poesia desses gestos. Mas mais do que a poesia presente nessa experiência toda, o que sempre me intrigou e ao mesmo tempo passa a ser pra mim um combustível de vida, é o que acontece quando entro nesse estado de presença que catalisa tantas sensações. Quais são os segredos que habitam essa atmosfera sensível?

Clarice Lispector em seu conto *Amor*, narra um acontecimento na vida de Ana, uma personagem com um universo povoado por uma espécie de resignação em trabalhar todos os dias como dona de casa de um lar, vivendo uma vida devotada à família e de algum modo inerte em relação aos seus desejos. Ela vive no Rio de Janeiro, e em uma tarde durante o percurso que o bonde fazia após Ana fazer suas compras, ela se depara com a cena de um cego mascando chicletes parado em um ponto. Essa cena, a princípio

completamente fortuita, se torna motivo disparador para uma potente disrupção na tarde de Ana.

Logo após se deparar com o cego mascarando chicletes, o bonde se acelera de forma abrupta, as compras de Ana caem no chão, Ana solta um grito e o motorista para o bonde. Dali em diante tudo muda. Ana entra em uma espécie de curto-circuito. E o que se segue no conto, consiste em narrar um novo percurso afetivo que se instaura, onde Ana passa a se contagiar de várias maneiras diferentes com os mais ínfimos acontecimentos que a circundam. Ela deveria descer em Humaitá, mas sem perceber, passa seu ponto e só se apercebe disso muito adiante. Ao descer, demora um pouco pra se localizar, até que em determinado momento, se localiza ao se deparar com os portões abertos do Jardim Botânico, e então lá resolve entrar.

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais. (Lispector, 1998, p. 19)

Ana passa por uma experiência decisiva ao se deparar com o cego mascarando chicletes. O que acontece com ela habita esse lugar do inefável, não há muito como explicar o que se esgarça em Ana a partir desse acontecimento. Mas o fato é que após ter visto esse cego, ela entra em uma experiência de alargamento sensorial, há toda uma profusão de pequenas percepções que a acometem e a fazem viver intensidades jamais imaginadas, jamais vivenciadas até ali. Há também uma intensa ruptura com tudo o que move sua vida. Sua família, os deveres domésticos, a janta, os filhos, o marido, seu comprometimento com o lar ficam em suspensão. O novo invade a vida de Ana, uma crise é instaurada.

Trago essas cenas das chamas de uma vela acesa e o conto de Clarice para dizer que vida e arte são inseparáveis. Há forças de ruptura nos mais inesperados e ínfimos gestos cotidianos, e ao definir o que é uma experiência estética, gosto de pensar essa experiência através desses pequenos, porém imensos, momentos de catálise de sensações que a vida nos traz e que sempre se fazem impossível de explicar.

Porém, alargando ainda mais essas experiências estéticas, meu interesse está não só dialogando com a profusão de acontecimentos que habitam essa atmosfera sensível,

mas me implico também nas artesanias que fazem com que essas atmosferas sejam possíveis de serem criadas. Me interessa também o *como* dessas experiências. Como criar esses estados de suspensão? Como fazer acontecer essas experiências de pico? Como catalisar os segredos dessas sensações inefáveis? Para pensar esse como, mergulho em uma intensa pesquisa com várias **artes do corpo**.³

A dança, o teatro e a performance são as artes que me convocam a compor força, que me chamam a produzir, a pensar, a criar, e me investem de um desejo muito intenso de dedicar uma vida a isso. Trago aqui essas três linhas de conhecimento justamente para, através delas, operar alguns borrões nas fronteiras que as separam em disciplinas de trabalho e pesquisa. Claro que cada uma delas, a seu próprio modo, se constituem enquanto linhas de força que trazem cada uma sua própria contribuição para o feito nas artes, mas nessa pesquisa me interessa esse borrão nas fronteiras, me interessam as zonas de convergência criativa que permitem produzir corpos que catalisam esses conhecimentos todos no ato de criação.

Em tempos de controle biopolítico extremados, onde o corpo é incessantemente docilizado, onde nossos mais íntimos gestos e movimentos são quase completamente desprovidos de força criativa, as artes do corpo nos convocam a construir tempos e espaços completamente diferentes. Há uma força de criação e de transgressão nessas artes que podem produzir verdadeiras revoluções, nossos gestos cotidianos automatizados podem ser intensamente atravessados por toda uma avalanche de sensações desconhecidas, não codificáveis, não apropriáveis pelos poderosos tentáculos de um capitalismo que tenta tudo engolir e produzir.

Porém há que se ter a cautela de não colocar o artista como uma espécie de mártir revolucionário, ou uma figura mágica, uma espécie de guru com poderes para nos transportar para algum tipo de experiência mística. A arte muitas vezes é colocada nesse território transcendental, mágico ou místico e não são poucos os artistas, que, contaminados por esse tipo de empoderamento, fazem arte com criações completamente desprovidas de qualquer tipo de força e potência. A proposta dessa pesquisa também reside no ato de estilhaçar qualquer compreensão transcendente das artes. Falo aqui de

³ A opção por usar o termo *artes do corpo* se dá em razão de termos hoje imbricamentos muito grandes entre dança, teatro, performance e circo. Pode-se dizer que em se tratando dessas artes da cena, as fronteiras que as separam em suas especificidades são constantemente borradas em vários tipos de trabalho que colocam o *corpo* do atuante como paradigma estético para se pensar essas produções. Além disso, meu próprio trabalho de pesquisa que aqui se desenhou, foi cartografado em um incessante trânsito entre dança, teatro e performance. Também utilizei do termo *artes do movimento* tal como Rudolph Laban (1971) propunha, pois segundo ele, o movimento é o conceito que oferece um denominador comum a todos os trabalhos cênicos.

uma arte carnal, básica, simples, arte de cosmologia imanentista, onde a clássica separação entre sujeito e objeto é quebrada e onde o fazer artístico está completamente vinculado a ideia de experiência. A arte não tem que nos fornecer nenhum sentido, fechar nossa cognição em significados, não tem que ter essa grandiloquência de apelo transcendente. Ela está aqui e agora, na própria experiência, na simplicidade, na carne, e se tem que servir pra alguma coisa, que seja para embaralhar nossos códigos, romper com a linguagem, habitar o inexprimível e nos desterritorializar.

Falado desses riscos que muitas vezes permeiam qualquer discussão e produção em arte, lanço mão de uma hipótese básica onde o artista em criação, pode ser considerado uma espécie de artesão que brinca com essas linhas de força do inexprimível, é um artesão que manuseia essas forças para de algum modo, fazer passar por elas algo que diz de uma apreensão muito sensível do universo. Por mais que essas forças digam do inexprimível, são forças completamente materiais, que habitam nosso dia-a-dia, que produzem e são produto de nossas relações. Trata-se aqui de uma complexa discussão epistemológica que será melhor explorada no decorrer do trabalho, mas é importante dizer aqui que sempre que dizemos desse inefável, não se trata de pura e simples transcendência, trata-se sim de criação de linguagens fora da linguagem, de rompimento com codificações que achatam nossos processos de subjetivação.

Durante essa pesquisa, tive a oportunidade de vivenciar uma imersão em dança Butô com o dançarino japonês Gyohei Zaitso, que em passagem pelo Brasil, ofereceu um curso no Rio de Janeiro. Durante três dias tivemos 7 horas diárias de imersão nessa dança japonesa, de modo a realmente criar alguns colapsos e disrupções tão intensas quanto aquela vivida pela Ana junto ao seu cego no conto de Clarice. Mas trago essa experiência para na verdade narrar uma performance de dança realizada pelo próprio Gyohei na praça Luís de Camões no bairro da Glória.

Durante sua performance, Gyohei, com uma maquiagem que cobria todo seu corpo com um branco acinzentado, quase cadavérico (tal como muitos dos figurinos em Butô), dançava sua dança com toda a intensidade que o Butô evoca. Movimentos complexos, lentos, espasmos, pulos, corridas, muito chão. Gyohei percorria a praça quase como uma criança, que, em um percurso afetivo, vai descobrindo cada fresta que o espaço pode oferecer. Cada fresta descoberta, um rasgo espaço-temporal era aberto e uma duração acontecia. Árvores, grades, grama, terra, folhas secas, um pedaço de jornal no chão, a estátua, a fonte, cada uma delas intimamente cartografada por essa dança.

Os transeuntes olhavam, paravam, gastavam um tempo tentando entender aquele corpo. Os guardas municipais começam a atentar para o que acontecia. Em determinado momento Gyohei vai se desfazendo de suas roupas, até ficar apenas com uma dessas tangas também muito usadas por dançarinos de Butô. Nesse momento um dos guardas tenta agir e interromper a performance, alegando que aquela nudez era desrespeitosa. “Tem uma senhora ali, tem uma mãe com uma criança, esse cara tá praticamente nu. Eu sei que isso deve ser teatro, mas a gente vai ter que interromper!”

Parte do público se dispõe a ir conversando com esse guarda municipal enquanto a performance continuava. O guarda estava escutando e de algum modo até dialogava com essas pessoas, até que Gyohei, em um intenso momento de pico e de explosão corporal sobe em um alto gradil da praça. Seu corpo se contorcia por entre essas grades com movimentos que eram ao mesmo tempo suaves e violentos. Momento arriscado, o gradil era alto, Gyohei estava em frenesi, ora achávamos que a qualquer momento ele cairia, pois vários limiares de equilíbrio eram postos em jogo, ora parecia que Gyohei, assim como uma planta trepadeira, se enroscava no gradil com a propriedade inquestionável da força desse vegetal se apurando. Esse gradil servia de separação entre o espaço comum e um tanque de água que é parte da ornamentação da praça. Nesse momento o guarda se aproxima já no intuito de interromper a performance. As pessoas ainda tentam dialogar com ele, até que Gyohei se joga no tanque e termina a performance com um catártico banho naquelas águas intocadas.

Há aí nessa cena uma infinidade de elementos que interessam a essa pesquisa pelo forte poder de interferência das artes do movimento junto ao *socius*. Além de pensar toda essa complexidade das pequenas percepções que povoam uma experimentação artística como essa e todas as artesanias que fazem o artista manusear espectros sensíveis do nosso dia-a-dia, quero também pensar aqui com essa pesquisa, o que há de potência revolucionária nessas artes. O que há naquele corpo de Gyohei que traz elementos sociais, culturais, desejantes, subjetivos, que dizem da voz de uma multidão? Que multidão habita o corpo de um dançarino? Certa vez Félix Guattari levou o também dançarino de Butô Min Tanaka até a clínica La Borde para que ele dançasse junto aos pacientes da clínica. E após a apresentação de Min Tanaka, um dos pacientes disse: “quando esse homem dança, é o universo inteiro que dança através dele.” Que universo é esse que um corpo em ação cênica traz em seus gestos?

Diante dessas questões todas foi extremamente importante buscar alianças conceituais com autores que pudessem de algum modo compor forças junto a essa

pesquisa. Esse percurso junto a esses autores se mostrou fértil e a indissociabilidade entre pensamento e corpo nunca se mostrou tão escancarada. Autores como Baruch de Spinoza, Félix Guattari, Gilles Deleuze, José Gil, Toni Negri, Michael Hardt, François Jullien, Hakim Bey, Beatriz Preciado, Jaques Rancière, fizeram parte dessas alianças e compuseram corpo junto a essa dissertação.

Somando-se a isso, ingressei também em um curso de especialização em Terapia Através do Movimento, Corpo e Subjetivação pela faculdade de dança Angel Vianna, onde além de articular esses autores com o meu trabalho de pesquisa, pude também me aprofundar em uma formação de caráter mais prático e experimental com algumas importantes vertentes da educação somática e da dança contemporânea. Junto a essa experiência, chamo também como aliados aqui vários artistas que não cessaram de afirmar o pensamento como corpo, como experiência carnal. Luis Otávio Burnier, Renato Ferracini, Rudolph Laban, Klauss Vianna, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Antonin Artaud, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Hijikata Tatsumi, Kazuo Ohno, e vários outros, que mesmo ausentes em citações, se fazem presentes por importantes contágios que atravessam de algum modo essa pesquisa.

Junto a essa multidão de pessoas, nada mais esperado do que pensar com essas alianças todas, a ideia de corpo como multidão. Será trabalhada então a noção de um **corpo multitudinário**, um corpo que, em ação, pode ter a potência de dar voz a uma multidão, ou melhor, ser essa própria voz, devir-multidão como voz ativa de uma língua até então inexistente. Não se trata então somente de fazer uma análise sobre o corpo em processo de subjetivação como uma pregnância de fatores que dizem de um *socius*, um corpo que diz de políticas macrossociais contemporâneas. Fazer essas análises é sim imprescindível e elas serão realizadas no decorrer deste trabalho. Mas na tentativa de dar mais consistência ao argumento de que o corpo em arte pode promover verdadeiras revoluções, o viés investigativo dessa pesquisa se concentra na perspectiva do *como*. Como criar essas artesanias nas artes do movimento de modo a fazer passar no corpo essa potência revolucionária que a carne social viva da multidão produz? Talvez essa pergunta nunca seja respondida de fato, mas o simples fato de ter podido me implicar no que tal questionamento suscita já fez valer à pena todo esse processo de pesquisa.

Capítulo I – Multidão e o Plano do comum

1.1 Conjuntura global: Capitalismo Mundial Integrado e Império

É necessário compor multidão. Compor multidão enquanto estética de existência, enquanto produção de um corpo, compor multidão como ato revolucionário. Compor multidão é resistir, reinventar, criar. Compor multidão é questão ontológica, é desejo de não ser dominado. Spinoza, em um postulado da segunda parte da “Ética” (2011), refere que “o corpo humano compõe-se de muitos indivíduos, cada um dos quais é também altamente composto”(p. 66). A palavra “composição” aparece aqui dando margem para um amplo universo de possíveis. Os corpos estão sempre em movimento ou em repouso, ora se movendo mais lentamente, ora mais velozmente. Deleuze (2002), em sua leitura de Spinoza, coloca que o corpo se situa em uma ordem de composição e decomposição de relações, e que isso afeta de maneira incisiva toda a natureza. Pensar tanto o corpo, quanto a sociedade através dessa elaboração a respeito da composição e decomposição de relações, significa pensar possibilidades de construção coletiva, significa pensar em modos de ação que operem novas possibilidades, afinal, se as pessoas se relacionam nesse plano de composição, a potência da multidão está também aí.

Em um trecho do livro *Multidão* (2005), Hardt e Negri relembram uma passagem do Novo Testamento, onde Jesus encontra um homem possuído por demônios e, ao perguntar seu nome, recebe a seguinte resposta: “Legião é o meu nome, porque somos muitos”. Há aí nessa frase, uma confusão gramatical entre plural e singular. “Eu” e “nós” se confundem para se confluir. Essa leitura de Hardt e Negri vai de encontro com o postulado de Spinoza supracitado, e, com esse encontro teórico, podemos dizer que a ideia de sujeito em processo de subjetivação, já é, nesse plano de composição e decomposição de relações, uma multidão.

Se o sujeito em processo de subjetivação já é multidão, faz-se necessário compreender como se dão esses processos de subjetivação, é preciso então contextualizá-lo dentro do atual modelo de Capitalismo Mundial Integrado (CMI). Esse modelo produtivo tende para a formação de um poder articulado através de pontos nodais espalhados territorialmente pelo mundo, trata-se de uma ordem global internamente fraturada por divisões e hierarquias, um poder em rede também chamado de Império (Hardt e Negri, 2006).

Não se fala mais simplesmente de um imperialismo, trata-se, segundo Negri e Hardt (2006), de um Império. O Império se distingue do conceito de imperialismo na medida em que o imperialismo diz respeito a uma soberania dos Estados-nação, soberania essa que se amplia para territórios estrangeiros e dá a configuração das relações internacionais. Por outro lado, as políticas de Império não se articulam mais por esse poder soberano, fala-se agora da soberania desse poder em rede, poder que se espalha pelo globo de maneira rizomática sob a égide tanto de Estados-nação quanto de grandes corporações capitalistas, instituições supranacionais e outros poderes.

Esse conceito de Império não nos permite mais analisar a conjuntura geopolítica global através de modelos de poder unilaterais, bilaterais ou multilaterais. Segundo Negri e Hardt (2005), não há Estado-nação que pode “ir em frente sem olhar pro lado”, por isso o Império deve ser visto como uma tendência, pois esse poder que se diagrama de maneira conexional precisa de cooperar para criar, por isso não se fecha, não há centro, por isso está sempre produzindo cooperação como modo de manutenção de ordem global. Negri e Hardt fazem essa análise mas também não se furtam de salientar que nem todos os poderes na rede do Império são iguais, há sim divisões e hierarquias, mas sempre em ordem colaborativa. O caso dos Estados Unidos, por exemplo, é discutido à parte por esses autores, pois segundo eles há ainda um excepcionalismo nas condutas políticas estadunidenses onde se pode observar o quanto esses se eximem de vários acordos internacionais.

Já Guattari (1981) ao falar desse CMI, diz de um sistema que consegue ser mundial e integrado pois

potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique de fora de seu controle (Guattari, 1981, p. 211)

É um modo de produção que não cessa de recompor a produção de vida social, sempre a partir de sua própria axiomática. Essa axiomática assume o lugar de uma programática, pois não há um programa definido, não há uma estrutura e nem um código de base que abarque todo o *modus operandi* capitalístico. Sempre que o CMI se depara com uma crise ou dificuldade imprevista, novos axiomas funcionais são inventados, e assim, novas modulações de produção social e desejante são colocadas em fluxo.

Em *O Anti-Édipo* (2010), Deleuze e Guattari apontam em suas análises sobre o CMI, que há uma única e mesma produção, sempre social e desejante. Produção social e desejante fazem parte dessa mesma produção de maneira coextensiva, e o que se estabelece entre elas é apenas uma diferença de regimes. A partir dessa coextensão entre produção social e desejante, pode-se dizer que este CMI possui uma operatória básica de funcionamento, onde o *socius* aparece como uma superfície que se assenta sobre a produção distribuindo as forças e os agentes de produção. Com isso, esse *socius* opera uma codificação dos fluxos de desejo, os inscrevendo no processo de produção, registrando os objetos, os meios e as forças de trabalho, de modo que nenhum fluxo corra sem ser tamponado.

Porém, essa máquina capitalista não cessa também de desterritorializar esse *socius* e descodificar esses fluxos. Essa descodificação é operada de maneira a substituir os códigos intrínsecos por “uma axiomática das quantidades abstratas em forma de moeda” (Deleuze e Guattari, 2010, p. 185). Isso implica em uma parada improdutiva, um momento de antiprodução que se acopla ao processo produtivo, sem eminência de um sobre outro, antiprodução e produção como processo imanente e incessante. É aqui que o capital aparece como corpo pleno, como o corpo sem órgãos do ser capitalista, onde tudo parece dele emanar. “Assim, o capital se torna um ser bastante misterioso, pois todas as forças produtivas parecem nascer no seio dele e lhe pertencer” (Marx, 1965, citado por Deleuze e Guattari, 2010, p. 23)

Essa desterritorialização do *socius* e essa descodificação dos fluxos, são operadas de maneira a alongar sempre mais o limite ao qual o capitalismo se lança, indo sempre mais longe em sua tendência. Isso produz uma forte carga esquizo, já que ao descodificar esses fluxos e se lançar em direção a esse limite, ele inibe essa tendência e a contraria ao afastar cada vez mais o limite para o qual ele tende.

Quanto mais a máquina capitalista desterritorializa, descodificando e axiomatizando os fluxos para deles extrair mais-valia, mais os seus aparelhos anexos, burocráticos e policiais reterritorializam à força, enquanto vão absorvendo uma parte crescente de mais-valia. (Deleuze e Guattari, 2010, p. 53)

Ocorre então uma sobrecodificação desses fluxos e reterritorialização do *socius* que aparecem sob a forma de *poder*. Temos no conceito de Estado-nação, uma instância de agregação dos fluxos, máquinas molares que não só permeiam o modo como as grandes potências capitalistas articulam ações macropolíticas no contemporâneo, mas

também uma política que se diagrama enquanto poder através de pontos que se articulam em instâncias cada vez mais locais e moleculares. Temos políticas de controle em cada nível das relações humanas, num imbricamento contínuo entre instâncias mais molares e sociais, e relações mais moleculares entre as pessoas e as coisas, ficando claro assim o modo de funcionamento imanente dessa complexa maquinaria de produção de fluxos (sociais e desejanter).

Deleuze (1992) em seu texto *Post-scriptum sobre as sociedades de controle* coloca em debate as sociedades disciplinares discutidas por Foucault, e o que ele chamará no texto de sociedades de controle. Pode-se dizer que nesse texto de Deleuze, as sociedades de controle atualizam o que Foucault chamou de sociedades disciplinares na medida em que além de um funcionamento coletivo que se articula por confinamentos institucionais de corpos, os concentrando, os distribuindo no espaço e os ordenando no tempo, se vê agora também um funcionamento em controle contínuo, que modula os indivíduos continuamente através de comunicação instantânea, com dispositivos complexos de exercício de poder através do controle. Podemos falar aqui que o Império se nomadizou completamente, há uma circulação incessante de toda uma ordem de fluxos. Fluxos de capital, midiáticos, tecnológicos, de informação, de imagens. O controle é contínuo e perpassa por todos esses fluxos que se diagramam de modo a produzir essa incessante rede capitalista processual.

Essa sociedade de controle pode ser muito bem ilustrada quando Pelbart (2011), ao falar do filósofo italiano Franco Berardi (Bifo), argumenta que

Já não se pode expressar o conjunto dos processos em curso em termos de uma física dos corpos sólidos, mas só em termos de uma psicoquímica dos fluxos tecnoneuronais. A sociedade aparece como uma imensa solução fluida na qual se difundem, se diluem, se mesclam e se confundem substâncias psicoquímicas de cores diferentes. (...) Fluxos midiáticos oriundos de fontes diversas do ciberespaço, fluxos subculturais provenientes de diferentes níveis do imaginário planetário (Pelbart, 2011, p. 90)

Essa citação é de suma importância para compreensão mais aprofundada de como a axiomática capitalista realiza esse alisamento do *socius* através dessa desterritorialização tecnológica, banhando a experiência cotidiana no que Bifo vai chamar de Neuromagma. Na esteira de Bifo e de Pelbart, torna-se imprescindível pensar essa experiência cotidiana contemporânea articulando-a a viralização omni-invasiva das mídias de massa e a espessa carga informacional que circula, pois isso promove uma

defasagem de elaboração da experiência do cérebro orgânico diante dessa conectividade virtualmente infinita dos sujeitos de enunciação no ciberespaço.

As políticas de controle nesse neuromagma são ininterruptas e de fato não cessam de se lançarem cada vez mais longe em sua tendência, sempre se transmutando e sofisticando esses fluxos de circulação de poder. A filósofa e ativista espanhola Beatriz Preciado, em seu livro *Testo Yonqui* (2008), insere o sexo e a sexualidade na política e na economia, elaborando uma análise sexopolítica dos processos em curso, lançando mão do que ela vai chamar de sociedade farmacopornográfica. Trata-se de uma política de controle designada por ela como controle pop, ou seja, um controle implantado no próprio sujeito através de uma plataforma viva de órgãos, fluxos, neurotransmissores e agenciamentos. Lembrando do modelo de controle disciplinar do Panóptico de Bentham analisado por Foucault, é como se agora esse controle fosse comestível, agindo diretamente de dentro do sujeito e sendo administrado por ele próprio. (Camargo e Rial, 2010)

O corpo não pode ser entendido hoje fora dos ditames da tecnociência e, portanto, essa entidade é entrecortada por milhares de fibras óticas, *pixels* e nanômetros. Trata-se, em realidade, de um tecnocorpo. [Beatriz Preciado] Convocará Donna Haraway e a definição de tecnobiopoder para explicar porque essa nova tecnoecologia suplanta o biopoder de Foucault, justamente por exercer poder e controle de todo organismo tecnovivo interconectado (Camargo e Rial, 2010, p. 366)

Esse regime farmacopornográfico se articula através de dois pólos auto-sustentados: de um lado a farmacologia (tanto a legal quanto a ilegal), e de outro a pornografia. Fala-se aqui não de uma carga quantitativa de produtos farmacopornográficos, mas de uma tendência geral de carga narcoticossexual que esse regime produz na vida das pessoas. O corpo farmacopornográfico é um corpo que sempre deve ser analisado sob um viés tecno-orgânico, atravessado incessantemente por inúmeros fluxos tecnoneuronais de controle político, sempre farmacológicos e pornográficos.

No viés farmacológico Preciado usa o exemplo das pílulas anticoncepcionais como modo de produção e de controle de gênero. Gênero é produção, discutir gênero é discutir tecnologias de gênero, e assim sendo, as pílulas que a princípio foram propagadas como dispositivos de controle de natalidade, são na verdade tecnologias de produção e controle de gênero.

Há que se discutir as “tecnologias de gênero” (termos de Haraway), que codificam, descodificam, programam e desprogramam e são sintéticas, maleáveis, suscetíveis de serem transferidas, copiadas, produzidas e reproduzidas tecnicamente pelos sexos e gêneros dos “bio” e “tecnó” sujeitos. É esse novo sujeito sexual farmacopornográfico que mantém e alimenta o farmacopoder (Camargo e Rial, 2010, p.367)

Ainda no âmbito farmacológico podemos nos lembrar do quão medicalizada se torna a vida no contemporâneo. A produção de doenças nessa vertiginosa carga esquizo do CMI é incessante, quase não há como escapar incólume dessa produção de doenças, sendo que nesse balaio, a indústria farmacológica desponta como uma das indústrias mais rentáveis do planeta. É sempre urgente, por exemplo, qualquer tipo de discussão que perpassa a prescrição desenfreada de psicofármacos desde a infância, através da patologização em larga escala dos modos de existir da criança, bem como o alto índice de consumo de ansiolíticos, anti-depressivos, anti-psicóticos na população mundial.

Há que se levar em consideração aqui também a maneira como a indústria alimentícia transborda altas doses de controle biomolecular enxertando verdadeiras mutações orgânicas na população, seja através da publicidade e de todos os outros fluxos informacionais de mídia de massa que modulam padrões de consumo alimentício, como também controle pop através de doses cavalares de produtos industrializados ricos em aditivos químicos sintéticos como corantes, conservantes, aromatizantes, estabilizantes, acidulantes, açúcares.

Há também essa ampla gama de mutações transgênicas e insumos agrícolas recheados de agrotóxicos que causam indeléveis impactos em nossa saúde. Além, claro, da indústria da carne com um saldo altíssimo de antibióticos, hormônios anabolizantes e vacinas que circulam não só nas veias dos animais industrializados como também nas de seus consumidores.

Por outro lado, mas operando de maneira imanente ao regime farmacológico, Preciado diz que a pornografia se relaciona com a indústria cultural, assim como a indústria do tráfico de drogas está intimamente relacionada com a indústria farmacêutica, pois ela é um dispositivo virtual (literário, audiovisual, cibernético) que transforma a sexualidade em espetáculo. Pornografia é performance, desse modo, essa sexualidade espetacularizada se modula como representação pública num processo de repetição continuada e politicamente regulada. A pornografia seria então uma maneira de análise biopolítica dos processos de governo semiótico-técnico da subjetividade,

onde a *Playboy* pode ser vista como um paradigma analisador de uma ampla tendência farmacopornográfica das mídias de massa.

Diante dessa impactante discussão de uma economia capitalista banhada num neuromagma onde fluxos tecnoneuronais não cessam de serem produzidos e de produzir subjetividade, é importante salientar alguns vetores de circulação desses fluxos para melhor compreender os processos de subjetivação nessa complexa teia produtiva.

Pode-se dizer que esse CMI integrou de maneira muito sofisticada a atividade intelectual em seu processo produtivo. Segundo Negri e Hardt (2005), há nas últimas décadas do século XX o que é chamado de trabalho imaterial, ou seja, todo o tipo de trabalho que cria produtos imateriais. Conhecimento, informação, comunicação, uma relação afetiva, uma reação emocional, todos esses são produtos e produtores de trabalho imaterial, constituem e são constituídos pela economia global.

Pelbart (2011) coloca que em tempos de trabalho imaterial, de produção pós-fordista, de capitalismo cognitivo, devemos usar esses analisadores todos como fruto da emergência do *comum*. Toda essa maquinaria de funcionamento do campo social requisita de nós ferramentas vinculadas ao que nos é mais comum, a saber “a linguagem, e seu feixe correlato, a inteligência, os saberes, a cognição, a memória, a imaginação, e por conseguinte a inventividade do comum” (Pelbart, 2011, p. 29). Tudo isso está associado a requisitos subjetivos tais como a capacidade de se comunicar, de se relacionar, de associar, cooperar, compartilhar. Nesse capitalismo conexcionista, todos esses artifícios do comum são colocados para trabalhar em comum, e é dessa forma que o CMI gerencia sua integração maquinica de produção tal qual Guattari (1981) analisou. E o que acontece para a manutenção dessa ordem global é justamente uma expropriação e vampirização desse comum empreendida pelas diversas instituições de poder como empresas, estados, ciência, mídias de massa.

O caráter imanentista de funcionamento do capitalismo fica claro nesse conceito de comum. Se o trabalho imaterial produz, ele produz comum. Resta-nos saber quais são os limiares entre as formas de expropriação do comum e as forças de produção do comum que não são emparelhadas pelos órgãos anexos de apropriação da força do comum. Para isso é importante que se esboce uma discussão mais detalhada do conceito de imanência e de como a multidão enquanto conceito de uma imanência, produz comum.

1.2 Multidão e imanência

A univocidade do ser não significa que haja um só e mesmo ser: ao contrário, os existentes são múltiplos e diferentes, sempre produzidos por uma síntese disjuntiva, eles próprios disjuntos e divergentes, *membra disjuncta*. A univocidade do ser significa que o ser é Voz, que ele se diz em um só e mesmo “sentido” de tudo aquilo de que se diz. Aquilo de que se diz não é, em absoluto, o mesmo. Mas ele é o mesmo para tudo aquilo de que se diz. Ele ocorre, pois, como um acontecimento único para tudo o que ocorre às coisas mais diversas, *Eventum tantum* para todos os acontecimentos, forma extrema para todas as formas que permanecem disjuntas nela, mas que fazem repercutir e ramificar sua disjunção (Deleuze, 2003, p. 185)

Quando falamos de multidão, falamos de uma imanência. Negri coloca que “multidão é o nome de uma imanência” (2004, p. 15). Pode-se dizer, que tanto a ideia de univocidade do ser em Deleuze, quanto a ideia de multidão enquanto uma imanência, de Negri, são intensamente atravessadas pela filosofia de Baruch de Spinoza. Cabe aqui resgatar esses atravessamentos, atualizá-los como forças que passam por esses conceitos de multidão e imanência, tentar operacionalizá-los como intercessores através dessas sínteses disjuntivas, revesti-los de novos devires, criar alianças conceituais, inventar possibilidades de discussão e ação no contemporâneo.

A ideia de *Deus sive natura* de Spinoza, como substância única que possui uma infinidade de atributos causou impacto nos pensamentos correntes no século 17 e segue impactando ainda hoje. Na proposição 18 da *Ética I* de Spinoza, segue-se o seguinte: “Deus é causa imanente, e não transitiva, de todas as coisas” (2011, p. 29). Fica claro que a proposta aqui é a de falar de um Deus imanentista, uma substância única que expressa sua essência através de seus atributos (que podem ser, por exemplo: o corpo, ou extensão; e o pensamento, ou espírito), e portanto, é quebrado aqui, qualquer ideal de causas transcendentais para as coisas, tal como o cristianismo construía sua ideia de Deus.

Quando Deleuze em sua *Lógica do Sentido* (2003) diz que a “univocidade do ser não significa que haja um só e mesmo ser”, ele se refere aos modos dos atributos em Spinoza. Segundo Spinoza (2009), os modos são as afecções da substância, ou seja, são os seres, são as múltiplas existências que se exprimem a partir dos atributos da substância. Dessa forma, podemos pensar cada ser, cada singularidade, como um modo de afecção, um grau de potência de ser afetado ou afetar a natureza em suas relações de composição e decomposição de existência.

No último texto da obra de Deleuze (1997), intitulado *A imanência: uma vida...*, há uma diferenciação entre o transcendental e o transcendente. Ele coloca um campo transcendental ou um empirismo transcendental em oposição ao transcendente e ao empirismo simples. O campo transcendental diz de um puro plano de imanência que escapa a toda transcendência. Um campo que se distingue da experiência, pois não remete a um objeto e nem pertence a um sujeito. Isso está diretamente relacionado ao conceito imanentista de substância em Spinoza, e, segundo Deleuze remetendo-se à Spinoza, “a imanência não existe para a substância, mas a substância e os modos existem na imanência” (1997, p. 1). Podemos compreender melhor aqui a ideia dessa voz e de síntese disjuntiva da univocidade do ser da epígrafe acima citada de Deleuze. Pensar o ser enquanto existente na imanência é colocá-lo no lugar de uma potência, uma potência que ao se atualizar, se atualiza encarnada nessa voz que é polifônica, mas ainda assim unívoca. Potência que diz respeito a essa substância única, uma potência que se sintetiza em uma multiplicidade, uma síntese que ao invés de unificar, é operada por disjunções, elementos díspares que se aglutinam.

O conceito de imanência rompe com uma tradição ontológica apriorística dos termos de uma relação, não há mais eminência de nenhum termo de uma relação, há a produção de um outro tipo de consciência, uma consciência que não se remete a um ser, mas uma “consciência imediata absoluta”. Na verdade, não se trata mais de consciência, fala-se de heceidade, uma heceidade que, sendo uma individuação sem sujeito, é uma singularização, um acontecimento. (Deleuze, 1997)

Articulando essa ontogênese imanentista com o conceito de multidão em Negri e Hardt, lidamos com uma epistemologia que nos coloca para pensar o ser não mais como entidade separada de toda a maquinaria de fundação do *socius*. A existência do ser nessa perspectiva de subjetividade processual e imanente, nessa individuação não identitária, chamada por Deleuze de heceidade, coloca o sujeito como elemento chave para se entender o funcionamento do real, trata-se de um sujeito agente constituidor e constituído desse real. Podemos então pensar o sujeito como uma multiplicidade que diz dessa univocidade do ser. Podemos pensar o sujeito como uma multidão.

Por isso a multidão é entendida aqui como uma imanência, pois ao convocar esses conceitos como operadores dos processos de multidão, o que se produz é multidão pensada através desse campo transcendental que não é o transcendente. A multidão enquanto sujeito, não é produzida ao mesmo tempo que seu objeto, não aparece assim, como transcendente a ele. A multidão é para Negri (2004), um poder constituinte, uma

potência. E nesse viés, não se trata aqui de algo meramente latente ou em potencial, fala-se aqui de um virtual que é o próprio real, um real que não cessa de produzir. “Se o desejo produz, ele produz real”, diriam Deleuze e Guattari (2010, p.43) em uma importante passagem de *O Anti-Édipo*. Mas de que se trata o desejo, quando se pensa em multidão?

Torna-se importante então, resgatar o conceito de multidão através das aparições desse conceito no *Tratado Político* (TP), último livro de Spinoza (2009), e momento em que a ideia de multidão ganha importante destaque na obra deste filósofo. Spinoza resgata nesse livro a discussão sobre direito natural já abordada no *Tratado Teológico-Político*, discussão também associada à ideia de *conatus* presente na *Ética*. De acordo com uma das proposições da terceira parte da *Ética*, pode-se definir o *conatus* como “o esforço pelo qual cada coisa se esforça por perseverar em seu ser”. (2011, p. 105)

No TP as discussões sobre direito natural ou de natureza, se baseiam na perspectiva de que a potência pela qual as coisas naturais existem ou operam, é a mesma potência encontrada na univocidade da substância. Assim sendo, o direito de natureza se define mais claramente através das próprias leis ou regras da natureza segundo as quais todas as coisas são feitas, ou seja, a própria potência da natureza. Dessa maneira, pode-se dizer que cada ser em sua existência, irá se esforçar tanto quanto está em si para conservar o seu ser, e que esse esforço se dá na medida em que é realizado por supremo direito de natureza.

Direito natural é então a expressão da própria potência de cada ser, negando assim qualquer tipo de ideal transcendente em sua gênese, pois se insere imediatamente no fluxo de uma consciência pré-reflexiva que está sempre indissociada de um puro plano de imanência. Pode-se dizer que o desejo em *O Anti-Édipo*, enquanto categoria ontológica imanente, está diretamente associado à ideia de *conatus* e direito natural em Spinoza. A multidão então, enquanto poder constituinte, se modula nessa processualidade enquanto a potência de uma multiplicidade de singularidades desejanças, que quando operam sínteses, só o fazem por disjunções, negando assim qualquer tipo de confluência em um uno.

Daí então a importante diferenciação entre multidão, povo e massa realizada por esses pensadores. Segundo Negri e Hardt (2005), o povo pressupõe o uno, e assim sendo, temos uma população formada de fato por inúmeros indivíduos, mas indivíduos que se aglutinam em uma unidade, reduzindo suas diferenças sociais a uma identidade. Por outro lado, a concepção de massa, traria a ideia de uma multiplicidade fragmentada,

incoerente, um aglutinado de gente que, por sua desorganização, necessitaria quase como pressuposto, de uma condução transcendente a eles, pois a massa por si só é incapaz de agir por ela mesma.

Porém, como já apontado anteriormente neste texto, Spinoza já dava pistas de como pensar essa multidão que é diferente de povo, massa, turba ou plebe, desde seu *TP*. Nesta obra, ao tratar do direito natural, Spinoza deixa claro que a potência dos seres como modos de afecção da substância, nunca é plenamente assimilada e enfeixada pelas políticas de Estado. Em Spinoza, nunca há transferência de direitos plenos do cidadão para o Estado, pois transferir o *conatus*, o direito natural para outrem é impossível, “ninguém pode deixar a cargo de outrem o esforço em perseverar na existência” (Guimaraens, 2004, p. 51).

Porém Spinoza (2009) ressalva que o direito natural do homem, determinado pela potência de cada um e sendo de cada um, será nulo e consistirá mais em uma opinião do que numa realidade. Por isso ele acrescenta que os homens, sem auxílio mútuo, não poderiam sustentar a vida e cultivar a mente, propondo então que esse direito de natureza só pode ser concebido propriamente onde os homens têm direitos comuns. Spinoza concebe nesta obra, o direito enquanto uma potência, e assim sendo, define que um direito que se define pela potência de multidão, é a construção de um direito comum, pois daria margem para um estado de soberania da multidão que ele chamará de democracia.

1.3 Multidão e o plano do comum

“*Um pouco de possível, senão eu sufoco...*” (Deleuze, 1992, p. 131)

Segundo Guattari, por mais que os axiomas do CMI pareçam ser infinitos na ordem dos processos de produção do *socius*, eles não triunfarão nunca, pois sempre se chocarão contra “um emaranhado de tramóias intransponíveis no campo da economia libidinal dos grupos sociais” (Guattari, 1981, p. 220). Negri e Hardt (2005), ao trabalharem o conceito de trabalho vivo presente nos *Grundrisse* de Marx, o colocam como a faculdade humana fundamental, e dizem que por mais que o capitalismo tente encurralá-lo e reduzi-lo à força de trabalho que é comprada e vendida, o trabalho vivo

sempre transcenderá a isso. É aí, nesse trabalho vivo, que residem as forças de criação e de invenção, que são sempre maiores que o trabalho produtivo.

Entramos então no momento do processo produtivo onde algo escapa às arregimentações do corpo político global. Vivemos hoje uma espécie de carne social (Negri e Hardt, 2004), uma carne que não é um corpo, uma carne que é o comum, uma substância viva. Essa carne social viva, não é matéria, não é mente, é a carne da multidão, puro potencial, potência imanentista em constante criação, uma força informe de vida, um elemento do ser social constantemente voltado para a plenitude da vida. Em uma ontologia dessa carne social viva enquanto potência de resistência, constata-se que o que determina essa resistência, não é a opressão social.

Indo por uma leitura que nos leva além de uma perspectiva reativa diante do que oprime, pode-se pensar uma ontogênese da carne da multidão formada através dos próprios atos coletivos de resistência. Seguindo o contágio spinozista, o *conatus*, ou a perseverança na existência, reside na potência da univocidade da substância, e assim sendo, esse direito natural será sempre inalienável e será sempre primeiro, nunca passível de ser transferido a outrem.

A potência de multidão se manifesta aí na própria resistência, e se ela produz, produz comum, tende sempre a expandir o ser social, indo além de qualquer medida de produção de valor político-econômico tradicional. Assim, levando-se em conta a ordem e o controle políticos, a carne da multidão se torna extremamente fugidia, pois nunca será inteiramente enfeixada nos órgãos instituídos de um corpo político.

No trabalho vivo, a produção do comum sempre produzirá esse excedente que não pode ser expropriado pelo capital e é nesse excedente que se encontrará a base pela qual o antagonismo presente nas relações de poder e controle social se transformará em revolta. Porém, por mais que a potência de multidão seja “portadora de coeficientes de liberdade inassimiláveis, irrecuperáveis pelo sistema dominante, isso não significa que automaticamente seja portadora da revolução social” (Guattari, 1981, p.220)

Durante as aulas de “Clínica e Subjetividade” no segundo semestre de 2012 e início de 2013 desse programa de pós-graduação, o coletivo de discentes junto aos docentes Cláudia Abbês, Cristina Rauter e Eduardo Passos, debateu amplamente a importância da elaboração de procedimentos metodológicos enquanto ferramenta de militância e, muito do que discorro aqui, foi também discutido nessas efervescentes aulas. Guattari (1981) diz que “militar é agir”. É necessário pensar ações, é necessário compor multidão, não se pode ficar à revelia dos movimentos incessantes de um *socius*

que não cessa de codificar e sobrecodificar os fluxos de produção desejante. Pensar em como agir, em como militar, é se deparar com a complexa teia de possibilidades tecida pelos devires revolucionários. Pensar em ação é saber que essas práticas de insurgência são inesgotáveis e que por mais que tracemos planos de composição, ainda assim estaremos imersos no delinear dos possíveis esboçados por algo que estará sempre em processualidade. Mas pensar em revolução, é pensar em pautas, é traçar planos, é diagramar estratégias.

O termo interferência (Neves, 2004) pode nos dar algumas pistas sobre a prática de movimentos coletivos que se propõem a agir através de um *ethos* da multidão:

Interferência é uma relação ou conjunto de relações de forças que incidem, de maneira casual ou intencional, sobre outra relação ou outro conjunto de relações de forças. Isto quer dizer, nos termos de certas filosofias contemporâneas da diferença, que interferir é estar presente em um jogo de forças e, portanto, em um complexo jogo de poderes, entendendo que poder implica sempre correlações plurais de forças (Neves, 2004, p. 5)

Há que se traçar estratégias de interferência no *socius*, e ao interferir, abre-se novos campos de possíveis. Guattari (2004) lança mão do conceito de transversalidade enquanto um movimento que altera os padrões comunicacionais das relações traçadas em algum plano coletivo. O que a máquina capitalista integra e delinea enquanto padrões majoritários de produção de existência, através de linhas duras que verticalizam ou horizontalizam relações, a transversalidade surge enquanto movimento de embaralhamento de códigos. Assim, os coeficientes de transversalidade e os *quanta* comunicacionais aumentam tanto mais os coletivos se engajem em práticas de partilha do comum. A transversalidade abre espaço para a emergência de novos grupos, grupos sujeito, ou seja, grupos que tomam rédea de sua situação, grupos que passam a ser sujeito ativo de suas práticas, grupos que operem modos de trabalho co-gestionários.

E aqui é importante traçar estratégias de militância articulando possíveis composições de multidão tendo em vista uma partilha, partilha esta que pode ser tateada no conceito de comum. Porém para se pensar o comum é importante traçar uma cartografia de seus pontos de emergência, ou seja, é necessário pensar em como é produzido esse comum.

O comum, como já explicitado nesse trabalho, é elemento produtivo e produto dessa carne social viva da multidão. Deve-se pensar a multidão como um conjunto de singularidades, ou seja, no seio da multidão, encontramos uma política das diferenças,

encontramos um social que produz existência e produz existência através das diferenças. Porém, por mais que essa multidão possua essa multiplicidade de singularidades que se emergem através dessas diferenças, ela não é por isso, fragmentada ou incoerente. Hardt e Negri (2005) articulam a multidão enquanto um sujeito social do comum, ou um sujeito comum. É sujeito comum pois sua produção tende para uma coletividade, sua produção produz cooperação. O corpo do capital global tenta aprisionar essa produção do comum, mas como já esboçado anteriormente, há sempre um trabalho vivo que transcende a esse aprisionamento.

O filósofo francês François Jullien em seu livro *O Diálogo Entre as Culturas* (2009) nos dá consistentes apontamentos para se pensar o comum como estratégia militante de transversalização de códigos e experimentação de partilha. Segundo ele, há uma importante diferenciação entre o que ele chamará de universal, uniforme e comum. Primeiramente, o **universal** diz respeito a um conceito ancorado na razão, é um conceito lógico e como tal, exige a existência de um *a priori*, algo anterior a toda experiência, ou seja, é um conceito prescritivo, algo que é decretado *a priori* e por isso é imperioso, tal como a Declaração universal dos direitos do homem. Por outro lado, o **uniforme** não se funda como um conceito da razão, mas da produção. O universal se faz a partir de uma necessidade, enquanto o uniforme deriva de uma mercadoria, e seu mérito é o de aumentar a produção e facilitá-la, ou seja, ele parte de um princípio de funcionalidade para uniformizar medidas, códigos, jurisdições. Enquanto o universal é lógico e prescritivo, o uniforme é principalmente econômico e de gestão, repousando assim em um padrão de funcionamento por imitação. Seu oposto seria o *diferente*, justamente pelo fato de que suas regularidades tendem a amenizar, adormecer, não há a tensão que o diferente cria. “Nos quatro cantos do mundo, encontraremos inevitavelmente as mesmas vitrines, os mesmos hotéis, as mesmas chaves, os mesmos clichês, os mesmos cartazes de bem-estar e consumo” (Jullien, 2009, p. 33).

A terceira ponta deste triângulo é o **comum**. Diferente do universal, não é um conceito lógico, derivado da razão, tampouco um conceito derivado da produção como o uniforme. O comum é um conceito político, um conceito que diz de uma partilha, daquilo que temos parte ou tomamos parte, que participamos. Ao contrário do universal, que é um conceito que pressupõe algo imperioso, decretado, um *a priori* que antecede a experiência, o comum já se encontra enraizado na experiência mesma, é algo que se aprofunda nela e se enriquece nela. Aqui temos em Jullien uma aproximação muito grande com o direito natural em Spinoza, pois segundo ele, já nos encontramos em uma

ontologia que se refere a esse natural, ou seja, nos encontramos numa ontologia do comum pela própria natureza. O universal de um lado imputa um dever-ser, enquanto por outro lado, o comum se legitima em um movimento processual.

Jullien faz um importante salto para a compreensão do comum quando diz que esse comum se estende do político até chegar ao biológico, afirmando o comum com os animais, com as plantas e com tudo o que vive, colocando assim vários estágios de comunidade que fundam a existência através de uma expansão pela participação nessas gradações todas de comum.

Chegamos aqui em um ponto imprescindível para avançar a discussão sobre esse comum. Jullien introduz um urgente questionamento sobre a Declaração universal dos direitos do homem. Segundo ele há um hiato entre a abstração da *prescrição* universal de um lado, e o comum da *participação*, de outro. A partir dessa ambigüidade, Jullien diz que essa declaração que aparece como prescrição, descamba em um formalismo nada convincente, pois não consegue articular o que o comum tem de heterogêneo, ou seja, não alcança o caráter de *instanciação* do ser da existência, não alcança o processo de individuação que faz emergir o ser enquanto uma singularidade. Podemos então dizer que essa Declaração dos direitos humanos de caráter lógico-universal não toleraria assim renunciar ao seu status absoluto e de direito.

Temos então que pensar o comum a partir de um caminho de abertura à experiência, experiência que aumenta tanto em extensão quanto em intensidade, sempre a partir da participação, sempre tomando o ponto de vista de Guattari ao falar de grupo sujeito tal qual já apontando anteriormente.

Jullien resgata a origem latina da palavra *com-munis*. Seu prefixo (*cum*: “com”) traz essa ideia de partilha, do que se explora em conjunto, e seu radical (*munis*) traz algo da ordem da doação e da obrigação. Isso amplia o conceito de comum na medida em que imputa um caráter de política de troca, o compartilhar de uma responsabilidade, do exercício de um ofício. Porém ao resgatar essas origens, há que se considerar que o que partilho com alguns, pressupõe também uma demarcação, uma demarcação que excluiria todos os outros, colocando o comum como um termo de dupla face, includente e excludente.

Diante desse risco de se cair em comunitarismos excludentes, que funciona através de fechamentos, criando limites e cercas, deve-se ter em vista então a criação do comum como rede aberta. Daí a importância de resgatar o radical *munis* do comum, pois a partir daí podemos pensar o comum em um viés de sempre se ter responsabilidades

compartilhadas, atualizando talvez a principal potência do comum, a saber, a comunicação através das diferenças. Uma rede aberta do comum só poderia operar através dessa comunicação a partir das diferenças, o comum heterogêneo só pode ser vislumbrado nesse ensejo.

1.4 Comum e corpo multitudinário

Partindo desse argumento da partilha do comum⁴, e a partir dessa crítica de Jullien à Declaração universal dos direitos do homem, lanço mão aqui da rica pesquisa do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sobre o perspectivismo ameríndio, pois entendo que além de operar essa transversalização que inaugura um embaralhamento de códigos na linguagem, aumentando assim os *quanta* comunicacionais tal qual Guattari propunha em seu texto de 1964, é imprescindível também criar procedimentos em políticas que promovam verdadeiras torções cognitivas no pensamento logocêntrico ocidental, algo que em seus últimos trabalhos, Guattari já apontava.

Viveiros de Castro (1996) aborda a questão do perspectivismo nos povos ameríndios da América do Sul para pensar as categorias de Natureza e Cultura a partir de contextos relacionais, perspectivas móveis, pontos de vista. A partir disso, parte-se do pressuposto de que “a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade” (Viveiros de Castro, 1996, p. 119), ou seja, trata-se de uma teoria indígena onde a forma manifesta de cada espécie se mostra como uma espécie de “roupa” ou “envelope” que esconde uma forma interna humana fazendo com que haja um estado originário de indiferenciação entre humanos e animais. Os animais seriam ex-humanos enquanto os humanos seriam os seres que continuaram iguais a si mesmos. Não se fala aqui de um referencial tendo o homem enquanto espécie, mas da humanidade enquanto condição comum a todos os seres, ou seja, humanos ou não-humanos, todos estariam referenciados ao comum dessa humanidade xamânica perspectivista.

Há aqui então o empreendimento de uma política cósmica dos modos de se relacionar com a natureza. O modo de objetivação da natureza assumido por esse

⁴ No terceiro capítulo deste trabalho, no tópico *O devir-revolucionário e a partilha do sensível*, será articulada uma discussão mais aprofundada sobre essa partilha do comum a partir do conceito de **partilha do sensível** de Jaques Rancière e de algumas possibilidades de atualização do comum nas artes do corpo.

xamanismo ameríndio parte de uma concepção animista da existência, onde “as categorias elementares da vida social organizam as relações entre os humanos e as espécies naturais, definindo assim uma **continuidade de tipo sociomórfico entre natureza e cultura**, fundada na atribuição de disposições humanas e características sociais aos seres naturais” (Viveiros de Castro, 1996, p. 120).

Já vimos aqui que o CMI produz uma hipervalorização do sujeito promovendo uma homogeneização e um empobrecimento da subjetividade. Diante disso, podemos aqui pensar uma estratégia de militância que promova um descentramento da subjetividade tal qual Guattari propunha, onde a subjetividade passa a ser mais um objeto entre outros, sem transcendência nenhuma entre sujeito e objeto. Pensar a subjetividade a partir de um animismo seria produzir uma subjetividade onde o fundo comum da experiência seria a alma, mas não alma em oposição à matéria, e sim uma matéria infundida de alma. Temos aqui uma concepção animista de subjetividade, o sujeito e o objeto são portadores de dimensões de subjetividade parcial, e por isso, a subjetividade não seria “propriedade exclusiva do humano, mas a base do real” (Melitopoulos e Lazzaratto, 2011, p. 8).

Guattari revoluciona de maneira decisiva o conceito de subjetividade promovendo uma concepção ampliada de enunciação. Falamos aqui de um animismo maquínico, onde “cada agenciamento maquínico (técnico, biológico, social etc.), contém, nem que sejam em estado embrionário, espaços de enunciação, e portanto, focos enunciativos e uma protosubjetividade” (Melitopoulos e Lazzaratto, 2011, p. 10). Isso amplia os focos enunciativos de tal forma que podemos falar aqui de semióticas a-linguísticas, a-sintáticas, a-gramaticais, o que permite romper com a hegemonia do discurso e quebrar os muros que a linguagem coloca entre humano e não-humano. Ao invés de humano/não-humano, sujeito/objeto, vislumbram-se subjetividades parciais que tomam lugar de enunciadores parciais, enunciações fora de registros semióticos, enunciações que se agenciam em matérias expressivas as mais heterogêneas, não linguísticas, transindividuais, estéticas, sociais, biológicas, técnicas.

Temos então uma concepção de comum que rompe com o paradigma ocidental onde o comum se situa na natureza. Como já salientado aqui, o fundo comum entre humanos e não-humanos, é a subjetividade, uma subjetividade que se agencia através de um animismo maquínico, uma subjetividade materialista que é o próprio real, e que como em povos aborígenes, pode vir sob a forma de uma rocha ou de uma fonte, ou seja, elementos que carregam história, elementos que mais que naturais são culturais.

Dessa forma, promover esse descentramento da subjetividade através de uma subjetividade animista é um empreendimento de resistência tanto micro quanto macropolítica. Não se trata meramente de um retorno a uma ancestralidade perdida ou a um irracionalismo. Também temos que tomar a cautela de não cair em uma espécie de vitalismo universal que nos faça fundar o natural como experiência do comum. O maquínico de Guattari permite aqui a criação dessa concepção ampliada de enunciação, seu animismo maquínico está totalmente situado na produção do devir comum da experiência coletiva tal como já exposto aqui. Por isso trata-se de realmente promover torções cognitivas nos modos de subjetivação antropocêntrica que colonizam o inconsciente nas políticas de Império. O CMI tem a pretensão de tudo produzir, e assim se lança com todos seus tentáculos sobre a subjetividade, mas sob o viés de produção dessa subjetividade anímica, não há capturas.

Daí a importância fundamental de se militar através de políticas que atualizam o comum desse animismo maquínico da subjetividade. O CMI não captura esse comum. Se militar é agir, é necessário buscar ações que constituam consistência em dimensões da ordem desse comum animista, e para isso, é imprescindível a produção de experiência através de ritos.

O ritual, assim como o agenciamento, é uma “máquina” que simultaneamente agencia fluxos cósmicos e moleculares, forças atuais e virtuais, afetos sensíveis e corporais, e entidades incorporais, mitos e universos de referência (Melitopoulos e Lazzaratto, 2013, p. 13).

Hakim Bey (2011) com seu conceito de levante e de insurgência aparece aqui como um grande aliado. Segundo ele, nesses momentos de insurgência, o coletivo sai de uma experiência padrão de produção de existência e vive uma experiência de pico. Bey lança mão da imagem de um xamã que experimenta seu transe e retorna. O coletivo insurgente cria, com a insurgência, uma atmosfera de duração temporária, e, como o transe xamânico quando retorna, retorna diferente, algo mudou, trocas foram promovidas, integrações ocorreram, produziu-se uma *diferença*. A insurgência produziu ali uma Zona de Autonomia Temporária (TAZ), como uma operação de guerrilha que libera uma área qualquer (de terra, de tempo, de imaginação) de suas amarras, instaura ali algo novo, e se dissolve antes que o Estado a esmague.

Levando em consideração a possibilidade de se criar TAZ's através de rituais artísticos, o empreendimento dessa pesquisa se deixa contagiar totalmente por essas políticas sociais animistas da subjetividade. A intenção é experimentar com as artes do

corpo esse plano de sensorialidade alargada do animismo maquínico de Guattari, experimentar esse corpo spinozista composto de milhares de indivíduos e que desponta em sua existência como afecção dessa substância única, um corpo que é uma multidão, corpo agenciamento coletivo de enunciação, **corpo multitudinário**.

Corpo multitudinário de voz polifônica nessa univocidade da substância, corpo multitudinário nessa humanidade xamânica ampliada como fundo comum do real. Corpo multitudinário imanente, que é criação, invenção, linha de fuga. Falamos aqui de dimensões ritualísticas das artes que podem alargar canais de afecção individual para assim coletivizar ao máximo a produção de experiência. A arte se torna militante na medida em que é capaz de fazer operar essas maquinações do comum que embaralham os códigos, arte que carrega focos enunciativos de linguagem a-semiótica. Arte investida de contraconduta, arte que cartografa essas protosubjetividades anímicas operando rasgos decisivos na experiência subjetiva capitalística.

Capítulo II – Corpo Multitudinário

*Eu canto o corpo elétrico,
Os exércitos daqueles que amo estão em minha volta e estou em torno deles,
Eles não me deixarão partir até que eu vá com eles, até que lhes dê uma resposta,
E os descarregue e os carregue a todos com a carga da alma.*

*Foi posto em dúvida se aqueles que corrompem seus próprios corpos se disfarçam?
E se aqueles que desafiam os vivos são tão maus quanto os que desafiam os mortos?
E se o corpo não faz o mesmo tanto quanto a alma faz?
E se o corpo não for a própria alma, o que é a alma?*

- Walt Whitman

2.1 Corpo multitudinário

Quando Spinoza afirma que “o corpo humano compõe-se de muito indivíduos, cada um dos quais é também altamente composto” (2011, p. 66), devemos analisar essa afirmação a partir de suas concepções acerca do corpo enquanto extensão, ou seja, uma concepção ampliada de corpo, que não diz somente de um corpo esquadrinhado por partes que o organizam, mas corpo que borra as fronteiras meramente orgânicas através dos múltiplos encontros que o compõem. Spinoza ressalta o caráter de composição desse corpo, e sob essa perspectiva da composição, temos um corpo que é povoado por uma multidão graças aos múltiplos e incessantes encontros que não o cessam de compor. Daí a ideia disparadora para se pensar corpo enquanto multidão, daí a possibilidade de criação desse conceito de um **corpo multitudinário**. Para discutir esse conceito, faremos um sobrevôo por algumas importantes questões já levantadas anteriormente.

Já foi apontada a ideia de *Deus sive natura* vinculando esse conceito spinozista ao conceito de imanência em Deleuze⁵. É de suma importância ressaltar então, que antes de mais nada, a ideia de corpo multitudinário deve ser pensada enquanto um conceito imanentista. Colocando esse corpo no lugar de uma imanência, estamos abrindo uma discussão não só no caráter epistemológico de sua ontogênese, como também o situamos em um território político, um território de quebra com toda uma tradição dicotômica do ser, nos aliando a Spinoza e colocando corpo e mente como uma só e mesma coisa.

Situando esse corpo multitudinário no lugar de uma imanência, rechaçamos o caráter transcendente das relações no real e ao invés de habitar a clássica separação entre sujeito e objeto, habita-se na verdade uma zona paradoxal do entre. Uma zona paradoxal, onde se torna impossível de situar a experiência do real se fechando em uma síntese identitária e representacional. A aposta aqui é na força da experiência, na potência dos encontros, na subjetividade enquanto processualidade. E se falamos dessa aposta na experiência, falamos de corpo multitudinário imerso em um plano processual de múltiplas emissões, um corpo da multiplicidade, um corpo em jogo nesse incessante plano de composição e decomposição de relações.

⁵ Ver tópico *Multidão e Imanência* no capítulo II.

Ora, se corpo multitudinário é um conceito imanentista que se apresenta como um modo de afecção dessa substância única, situado nessa potência de afetar e ser afetado nessas múltiplas composições e decomposições de relações, podemos situá-lo também como uma potência que se atualiza encarnando em sua singularidade a carne social viva da multidão tão discutida por Negri e Hardt. Uma singularidade que opera uma síntese dessa multiplicidade imanente do ser social, mas uma síntese disjuntiva, pois ao mesmo tempo em que atualiza o comum dessa substância única spinozista, se diferencia em sua potência singular.

Trata-se de pensar corpo multitudinário em um co-engendramento entre políticas moleculares e molares de produção do real. Deleuze e Guattari (2010) já explicitaram em detalhes como se dá a produção do real quando falam que produção social e produção desejante são uma só e mesma produção que apenas possuem uma diferença de regimes. Regimes esses que são molares quando pensamos em produção social e moleculares quando pensamos em produção desejante.

Já foi discutida aqui nesse trabalho a importância de se pensar essa indissociabilidade entre esses regimes de produção, e ao discutir essa indissociabilidade articulou-se também uma aproximação entre o conceito de *conatus* em Spinoza e o regime de produção desejante discutido em *O Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari. O *conatus*, como uma força que persevera na existência, criando singularidades, seria uma força inalienável, já que ninguém pode deixar a cargo de outrem a perseverança em sua própria existência. Temos aí o cerne da formulação conceitual de multidão discutida por Negri e Hardt (2005), pois multidão só pode ser pensada nessa heterogeneidade de singularidades desejantes que engendram o viés de potência dessa multidão, potência essa que, assim como o *conatus*, é impossível de ser plenamente capturada pelas tecnologias de controle biopolítico do CMI.

Produção social e produção desejante se encarnam nesse corpo multitudinário na intensidade da carne viva da multidão, uma carne social como força informe de vida, como força social que sempre se volta para a plenitude da vida. Essa força informe de vida, essa carne social viva da multidão como um grande corpo pleno, pode se atualizar como potência e fazer passar devires revolucionários nos regimes mais moleculares de composição do real. Nesses momentos, podemos dizer que um corpo atualiza em sua singularidade, uma força multitudinária, há uma espécie de catálise revolucionária nesse corpo que nada mais é que a carne social viva da multidão contraída nessa potência chamada aqui de corpo multitudinário.

Corpo multitudinário é ao mesmo tempo então, produtor e produto dessa maquinaria complexa de produção do real, pois é um corpo povoado por uma multidão que sempre atualiza em sua singularidade molecular uma política social e molar de produção de existência, sintetizando através de disjunções essa multiplicidade de singularidades imanentes da multidão, e ao mesmo tempo é também um corpo agente produtor das atmosferas mais molares de enunciação social.

Com isso, o que nos interessa aqui é pensar o caráter de insurgência que existe nesse conceito de corpo multitudinário. Já fica claro com o que temos exposto até aqui que cada indivíduo em sua produção de existência já atualiza um corpo povoado por uma multiplicidade. Porém não é interesse dessa pesquisa pensar simplesmente esse corpo através de uma análise da conjuntura que o produz e que é produzida por ele. O argumento que se pretende construir aqui é o de pensar corpo multitudinário justamente como território de produção de insurgências, lugar de produção de linhas de fuga que escapem às arregimentações desse *socius* capitalístico e suas políticas de controle.

Corpo multitudinário deve ser pensado então, em seus movimentos de devir-revolucionário⁶, em momentos em que novos possíveis se atualizam, em momentos em que um corpo experimenta um ato de criação. A hipótese básica dessa pesquisa está em um empreendimento de atualização do comum como política que abre caminhos insurgentes nas tramas de relações de forças dessa sociedade, e para pesquisar procedimentos de atualização desse comum, essa pesquisa se engaja no que as artes do corpo podem produzir enquanto potência desse comum.

O comum é um conceito complexo, multifacetado, e como já discutido aqui, podemos pensar o comum, em linhas gerais, como lugar de experiência da carne social viva da multidão. Corpo multitudinário, como conceito ético e político, como ferramenta de ação e interferência no *socius*, deve ser território de experiência dessa carne social, desse comum, desse fluxo de trabalho vivo e criativo que se movimenta em devires imperceptíveis diante do serpentear incessante das políticas de controle capitalistas.

Poderíamos pensar corpo multitudinário sob várias dimensões de produção. A marcha de 1 milhão de pessoas ocorrida em junho de 2013 na Av. Presidente Vargas no Rio de Janeiro, no auge das manifestações ocorridas naquele período, pode ser considerada sob essa perspectiva política imanentista, como um imenso corpo

⁶ Esse conceito será melhor discutido no fim deste capítulo.

multitudinário que transversaliza as relações de força sociais e alteram os fluxos comunicacionais entre os agentes de produção do *socius*, criando a partir dali uma nova perspectiva de possíveis, e o ano de 2013 no Brasil foi paradigmático para se pensar em como a multidão é disparadora de insurgências que trazem sempre consigo essa potência do comum.

Mas a perspectiva trabalhada aqui habita algumas frestas desse *socius* povoadas por verdadeiras revoluções moleculares, movimentos de devir imperceptível, habita potências desenroladas nas mais sutis e pequenas percepções. Será discutido aqui nesse trabalho o que há de revolucionário e de insurgente nas artes do movimento, na dança, no teatro, na performance.

Para ser mais claro, segue um trecho do livro “A dança” de Klauss Vianna⁷:

Para mim, o ponto mais importante do corpo são os pés. Por isso proponho que comecem o trabalho com uma massagem, para sentir os pés, a forma, a sensação tátil, as diferentes possibilidades de movimentação dos pés, como transformá-los em algo expressivo, vivo, sensual. Não tenho, porém, qualquer preocupação específica com anatomia. A questão é descobrir os ossos. Ou mais que isso: é verificar os espaços que existem entre eles, porque é aí que estão baseadas as alavancas do corpo. E me interessa particularmente os entrededos, porque é ali que as pessoas começam a travar. (Vianna, 2005, p. 136)

Nesse depoimento de Klauss Vianna sobre os pés podemos vislumbrar algumas nuances importantes para se pensar que tipo de corpo é esse que falo nessa pesquisa. Klauss não estava interessado no pé como um anatomista. Embora fosse um grande conhecedor de anatomia, utilizava esse conhecimento para vertê-lo em potências corporais na dança ou na preparação de atores. Fica claro nos dizeres de Klauss que ele fala da importância das micropercepções, dos espaços existentes entre os ossos, no que acontece no entrededos, um pé que é vivo, expressivo, sensual.

Temos outro exemplo importante nos treinamentos para ator realizados por Jerzy Grotowski⁸. Em um de seus últimos textos, intitulados *Da companhia teatral à arte como veículo*, Grotowski (2010) fala sobre o processo de “verticalidade” que se desenvolve durante os treinamentos com atores. Com a verticalidade, Grotowski diz de um fenômeno de ordem energética onde encontraremos energias pesadas e orgânicas, ligadas às forças da vida, aos instintos, à libido, e outras energias, não orgânicas, energias mais sutis. Essa verticalidade diz respeito às passagens, as trocas realizadas no

⁷ Bailarino, coreógrafo e professor de dança brasileiro.

⁸ Polonês, foi encenador, diretor e um dos principais nomes do teatro contemporâneo.

movimento entre um nível assim chamado grosseiro (um corpo cotidiano, funcional), para um nível energético mais sutil, a experimentação de uma *higher connection*.

Grotowski fala de um constante e importante trânsito com essa verticalidade. Não se trata somente de uma ascensão ou uma transcendência a outros níveis energéticos. Grotowski quer na verdade é trabalhar com esse trânsito, com esse processo, e segundo ele, estabelecer algum tipo de comparação de nível hierárquico não caberia aqui, “nesse ponto, dizer mais não seria certo, indico simplesmente a passagem” (2010, p. 235).⁹

Temos então com Klauss Vianna e com Grotowski duas importantes pistas para se pensar essas sutilezas do plano do comum. Se Grotowski diz querer fazer da arte um veículo de acesso ao sutil, cabe-nos pensar aqui que sutil é esse trabalhado por ele durante seu processo de pesquisa com atores. Essas sutilezas corpóreas exemplificadas aqui através desses dois grandes pesquisadores do corpo em arte dizem muito do viés ético, estético e político empreendido no decorrer dessa pesquisa de mestrado.

Por isso resgato aqui o animismo maquínico trabalhado por Lazzaratto e Melitopoulos quando escrevem sobre a heterogênesse da subjetividade em Guattari. O comum do corpo multitudinário nas artes do corpo atualiza o que Guattari (2012) chama de **universos incorporais**, trata-se de um comum que é uma amálgama, uma amálgama de um complexo povoamento de agentes subjetivos produtores de real. Esses universos incorporais são o que há de mais comum em nossas produções de existência, pois se enunciam em todos os lados e de todas as formas. Trata-se de processos de subjetivação enunciadoras de materiais não discursivos, enunciações fora de registros codificáveis, enunciações que quebram barreiras entre humanos e não humanos, entre sujeito e objeto.

Guattari chama isso de conhecimento pático, um conhecimento que se atualiza através de “coordenadas energético-espaco-temporais” (2012, p. 37), que nada mais são

⁹ A princípio parece haver uma contradição entre a fala dos dois, Klauss Vianna ressalta a importância das articulações, do espaçamento entre os ossos, dos fenômenos que acontecem entre os dedos do pé. Enquanto Grotowski por outro lado parece querer ir além de uma perspectiva mais orgânica e carnal do corpo para dar abertura a uma coisa mais fluida e sutil. Essas nuances entre orgânico e inorgânico serão discutidas mais à fundo no próximo capítulo, mas é importante dizer aqui que em se tratando de um corpo sob um viés imanentista, temos uma falsa aporia entre orgânico/inorgânico, forma/contéudo. Relembro aqui de Deleuze e Guattari (2008), quando falam que o importante é subverter as amarras do organismo e toda a sua organização rígida e fechada que coloca nosso corpo em um mero lugar de funcionalidade fisiológica e burocrática. Enquanto por outro lado, há sim toda uma rede quente de potências nos órgãos, articulações, secreções, músculos, ossos, que deve ser trabalhada, coisa que tanto Klauss Vianna quanto Grotowski fizeram muito bem no decorrer de seus trabalhos.

do que essas enunciações não semióticas e não discursivas. E a principal hipótese aqui é a de que um corpo em ação nas artes do movimento é um corpo em devir multitudinário, pois é um corpo que pode produzir em sua dança esse conhecimento pático, essas infinitas sensações e sutilezas que permeiam o comum desses universos incorporais. Esses universos incorporais seriam importantes forças de desestabilização das formas e das linhas duras que instituem territórios de controle e de reprodução de modelos subjetivos colonizados pelas políticas de império do CMI.

2.2 Guattari e a subjetividade maquínica

Antes de seguir a discussão sobre corpo multitudinário e seu devir-revolucionário nas artes do movimento, faz-se necessário então, um aprofundamento nas elaborações de Guattari acerca desse caráter heterogénico da subjetividade, pois com esse aprofundamento será possível entender melhor qual é esse comum dos universos incorporais e não discursivos que o corpo em movimento pode atualizar durante suas ações em arte.

Quando Guattari (2012) propõe um descentramento da subjetividade, passamos a vislumbrar uma subjetividade não mais como propriedade exclusiva do homem, mas uma subjetividade que se funda como a base do real. Daí um processo de abertura para uma experiência subjetiva mais transversal, onde temos no real a possibilidade de múltiplos agenciamentos que contém, nem que sejam em estado embrionário, verdadeiros espaços de enunciações subjetivas.

Dessa maneira podemos vislumbrar um real povoado por protosubjetividades, subjetividades “em direção ao qual se vai, subjetividade absorvedora, dada de imediato em sua complexidade” (Guattari, 2012, p. 37), e não mais uma separação formal entre sujeito e objeto. Isso é importante na medida em que, como já ressaltado anteriormente, o fundo comum entre humano e não humano passa a ser a própria subjetividade, e assim sendo há uma abertura para a passagem de outras semióticas não lingüísticas, não gramaticais, não sintáticas.

Temos então múltiplas dimensões maquínicas de subjetivação, e, segundo Guattari, há uma heterogeneidade de componentes que concorrem para a produção dessa subjetividade, a saber:

- 1) Componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte;
- 2) Elementos fabricados pelas mídias de massa, pela indústria cultural, por esse incessante neuromagma informacional que nos atravessa;
- 3) Dimensões semiológicas assignificantes que produzem e veiculam significações e denotações que escapam às axiomáticas lingüísticas.

Guattari ressalta que as correntes estruturalistas do pensamento não deram autonomia a esse regime semiótico assignificante, sempre rebatendo essa economia lingüística assignificante a uma economia lingüística significacional. E aqui há uma “escolha ética crucial: ou se objetiva, se reifica, se cientificiza a subjetividade ou, ao contrário, tenta-se apreendê-la em sua dimensão de criatividade processual” (Guattari, 2012, p. 23). E ainda o citando, temos uma bela resposta a essa escolha ética:

Optei por um inconsciente que superpõe múltiplos estratos de subjetivações, estratos heterogêneos, de extensão e de consistência maiores ou menores. Inconsciente então mais esquizo, liberado dos grilhões familialistas, mais voltado para práxis atuais do que para fixações e regressões em relação ao passado. Inconsciente de fluxo e de máquinas abstratas, mais do que inconsciente de estrutura e de linguagem. (Guattari, 2012, p.23)

Torna-se importante pensar então a questão da enunciação. Nessa refundação da subjetividade operada por Guattari, a enunciação se encontra descentrada em relação à individuação humana. Temos então objetos parciais como lugar de autonomização subjetiva, e são esses objetos de enunciação parcial que permitem compreender melhor esses processos de subjetivação através de uma política dos encontros entre os termos de uma relação, uma política dos agenciamentos de enunciação.

O enfoque heterogênico dessa subjetividade discutida por Guattari se funda no fato de que a subjetividade será sempre esse agenciamento maquínico que aglomera diferentes enunciações parciais e possui um caráter coletivo e multicomponencial. Guattari relembra as discussões de Deleuze sobre cinema, onde não se trata ali de uma imagem meramente passiva, mas uma imagem com germes de produção de subjetividade, vetores de subjetivação que se movimentam no espaço/tempo.

Relembrando Spinoza temos aqui com Guattari um empreendimento radical de emergência subjetiva pautada em uma política dos encontros. Agenciamento maquínico deve ser visto aqui sob essa política de encontros de corpos elaborada por Spinoza em

sua Ética, corpos que se encontram e nesses encontros ocorrem composições e decomposições de relação. Agenciamentos maquínicos são como sistemas de montagens suscetíveis de colocar em relação vários níveis heterogêneos que atravessam o real, são múltiplos componentes que se associam ao homem e que produzem real, componentes materiais, energéticos, semióticos, sociais, do trabalho, de serviços produzidos, de distribuição de bens, informações, mídias de massa, componentes orgânicos, de corpo humano. Trata-se de agenciamentos de campo de possíveis que constituem verdadeiros conjuntos funcionais de existência.

Vale ressaltar que esses agenciamentos são sempre coletivos, e esse caráter coletivo deve ser entendido no sentido de uma multiplicidade que está sempre além do indivíduo, junto ao *socius*, bem como aquém da pessoa, ou seja, junto a intensidades pré-verbais, mais próxima a uma lógica dos afetos do que de uma lógica de conjuntos lingüísticos formalmente circunscritos.

Para melhor compreender os desdobramentos dessa incessante maquinaria de agenciamentos (ou encontros), Guattari propõe então uma metamodelização¹⁰ que irá colocar em debate quatro categorias de emergência desses processos de subjetivação. Porém, focaremos aqui nesse trabalho, apenas duas dessas categorias, pois além de termos nelas uma reverberação direta com o enfoque deste trabalho, o próprio Guattari em seu texto sobre a heterogênesse da subjetividade, dá um enfoque mais consistente a essas duas categorias como articuladoras principais dessas funções existencializantes, tal como ele aponta no seguinte trecho:

A função existencial dos agenciamentos de enunciação consiste na utilização de cadeias de discursividade para estabelecer um sistema de repetição, de insistência intensiva, polarizado entre um **Território existencial** territorializado e **Universos incorporais** desterritorializados – duas funções metapsicológicas que podemos qualificar de ontogenéticas. (Guattari, 2012, p. 38 - grifo meu)

Os **territórios existenciais** são amarrações territorializadas idiossincráticas, ou seja, é o momento em que um conjunto de condições torna possível que instâncias

¹⁰ Guattari nomeia sua construção sobre a subjetividade de metamodelização, pois ao contrário das modelizações propostas pelas correntes estruturalistas de pensamento que sempre rebatem qualquer tipo de expressão a-semiótica a uma amarra lingüística, a metamodelização sempre dispõe de um termo organizador das aberturas possíveis para o virtual e para possibilidades criativas, não sendo assim um modelo formatado e fechado de funcionamento subjetivo, e sim subjetividade processual e aberta aos infinitos agenciamentos possíveis.

individuais e coletivas apareçam como território existencial autorreferencial. Esses territórios jamais emergem como objeto, mas sempre se relacionam com uma marcação de tempo numa repetição intensiva, numa lancinante afirmação existencial. Esses territórios existenciais conferem aos focos de subjetivação seu selo de autopoiese e de singularização e estão sempre em relação de adjacência com outra alteridade ela mesma subjetiva.

Há nesses territórios uma espécie de *leitmotiv* existencial que se instaura como “atrator” no seio do caos sensível e significacional, se destacando desse caos (imanência) e ganhando um território existencial singular. Temos aqui o caráter coletivo e multicomponencial (e por isso, multitudinário) dessa subjetividade maquínica que aglomera essas “diferentes enunciações parciais e se instala de algum modo antes e ao lado da relação sujeito-objeto.” (Guattari, 2012, p.36)

Outro aspecto dessa subjetividade maquínica é sua abertura para dimensões incorporais. Esses **universos incorporais** não se encontram em coordenadas bem arrimadas no mundo, mas em uma ordenação intensiva mais ou menos engatada nesses territórios existenciais. Aqui há um estilhaçamento das substâncias de expressão, promovendo-as a um lugar que não se ampare somente em domínios semiológicos e semióticos, mas também em domínios extralingüísticos, não humanos, biológicos, tecnológicos, estéticos. Esses universos incorporais são o aspecto mais desterritorializado da subjetividade maquínica, “desenvolvendo campos de possível, tensões de valor, relações de heterogeneidade, de alteridade, de devir outro” (Guattari, 2012, p. 39).

Podemos nos lembrar aqui do conceito de transversalidade já discutido anteriormente. Nesse momento de transversalização, acontece uma espécie de embaralhamento de códigos na linguagem, fazendo com que haja um salto nos *quanta* comunicacionais de determinada relação. Essa transversalidade nada mais é que o momento de passagem desses universos incorporais. Nesses momentos certos segmentos semióticos adquirem autonomia e secretam novos campos de referência, e é a partir desse tipo de ruptura que podemos vislumbrar singularizações existenciais com novos coeficientes de liberdade se tornando possíveis.

Guattari fala então da importância de fazer funcionar acontecimentos que possam ser portadores eventuais de novas constelações de universos incorporais e ressalta então a força da função poética das artes para fazer funcionar esse tipo de acontecimento. A esses acontecimentos ele vai chamar de **catálise poético-existencial**,

que seriam procedimentos que catalisam “operadores existenciais suscetíveis de adquirir consistência e persistência” (Guattari, 2012, p. 31). Uma obra de arte possui eficácia na medida em que promove rupturas ativas no interior de tecidos significacionais semioticamente estruturados, dando vazão a essa catálise poético-existencial.

Há com isso a ideia de uma intensidade ontológica como maneira de viver o agenciamento enunciativo sob um engajamento ético-estético. Essa intensidade ontológica aglomera fatores heterogêneos de subjetivação nessa catálise poético-existencial, dando passagem a segmentos maquínicos que nos remetem a um jogo infinito de interface, sempre destotalizada e desterritorializada. Posso dizer então, que nessa altura dos desdobramentos conceituais sobre a subjetividade propostos por Guattari torna-se muito importante lembrar de um corpo multitudinário como rico território de experimentação intensiva de toda essa maquinaria enunciativa guattarianna.

Durante o texto de introdução deste trabalho, expus em um depoimento pessoal algumas de minhas considerações sobre o que seria uma experiência estética usando como exemplo o estado de presença que as chamas de uma vela podem fazer acontecer. Dando mais consistência a esses estados de presença que evocam infindáveis sensações inefáveis, relembro também que há momentos em que saindo de um espetáculo de dança ou de teatro, ou depois de presenciar uma performance, ou experienciar um treinamento corporal intenso, saímos desses momentos com alguma sensação inexplicável, inexprimível, são momentos impossíveis de serem discutidos através de qualquer tipo de regime discursivo. Pode ser que vez ou outra se consiga nomear esses momentos falando de uma angústia, uma alegria, uma euforia, uma tristeza, mas sempre de maneira muito genérica, quase superficial. Mas na maior parte das vezes em que somos interpelados por tais sensações, é difícil saber o que aconteceu, algo escapa, há uma sensação nova e intraduzível pulsando no corpo, e a mera tentativa de tentar traduzir essa sensação seria uma tradução enquanto traição à experiência.

Quando Guattari fala desses universos incorporais não discursivos que abrem novos possíveis e novos coeficientes de liberdade em nossa existência, ele fala desses momentos. Esses momentos não acontecem apenas na dança, no teatro, na performance, mas nas artes de maneira geral. Podem acontecer como na cena do homem mascarado chicles do conto de Clarice Lispector. E seguindo esses apontamentos, o próximo tópico discutirá de maneira mais consistente, como as artes do corpo se alinham com esses incorporais que nos são tão inefáveis e que fazem pulsar ainda mais nossos devires multitudinários.

2.3 A pequena dança das percepções

Bem, eu vou tentar descrever qual seria minha dança ideal. É a que os parceiros se aproximam para tocar-se e passam, talvez, 20 minutos praticamente sem mover-se. Apenas tocando-se levemente. Então começam a mover-se muito, muito devagar. E seguem o mais intimamente possível através desse ponto de contato. A esse ponto já podem estar tocando-se em qualquer parte. Mas extremamente lento. Então quando acham as micro-danças um do outro e quando começam a ficar treinados nessa velocidade, que é mínima, como centelhas de movimento pelo corpo, então podem começar a dançar com esse tamanho de movimento, que é mínimo. Então começam a reconhecer-se e suas tentativas em fazê-lo. Então essa dança vai ficando maior e talvez um pouco mais rápida. Mas devem sempre manter as informações encontradas nos primeiros 20 minutos, a identificação das menores unidades de movimento dessa pessoa, e a velocidade e a clareza que encontraram naquele momento. (Paxton, 2014)¹¹

Essa fala de Steve Paxton¹², retirada de uma entrevista dada em São Paulo em 2006, nos abre alguns caminhos para pensarmos quais serão os próximos apontamentos a serem discutidos neste trabalho. Em um texto de José Gil (2004) sobre Steve Paxton e o trabalho de Contato Improvisação, temos uma discussão sobre essa micro-dança apontada na entrevista. Paxton chama de *small dance* a um movimento microscópico que descobrimos no interior do corpo, segundo ele essa *small dance* é o movimento efetuado no próprio ato de estar em pé e seria a fonte primeira de todo o movimento humano, e para se ter consciência do próprio corpo, temos que iniciar nossos trabalhos pela observação da *small dance* em nós.

Na fala de Paxton em sua entrevista, ele diz sobre a identificação das menores unidades de movimento dessa pessoa e com essas menores unidades de movimento podemos começar a dizer da força de ação que existe nesses movimentos moleculares nas artes do corpo.

¹¹ Entrevista realizada no estúdio Nova Dança, São Paulo, janeiro de 2006. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4yPdDdGwIGo> (acessado em 16/04/2014)

¹² Coreógrafo e bailarino americano, criador do Contato Improvisação.

Aliando a *small dance* de Paxton com as perspectivas epistemológicas já discutidas aqui, encontramos uma forte reverberação quando Deleuze diz que

A unidade real mínima não é a palavra, nem a ideia ou o conceito, nem o significante, mas o **agenciamento**. É sempre um agenciamento que produz enunciados. Os enunciados não têm como causa um sujeito que agiria como sujeito de enunciação, do mesmo modo que não se relacionam com sujeitos como sujeitos de enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo em nós e fora de nós populações, multiplicidades, territórios, devires, afectos, acontecimentos. (Deleuze e Parnet, 2004, p. 70 – grifo meu)

Temos com Deleuze e Parnet, uma zona de molecularidade máxima do real, ou um ponto ontogenético mínimo totalmente fundado no agenciamento. A unidade real mínima será sempre um agenciamento, será sempre um encontro, será sempre um movimento que põe em jogo essas populações e essas multiplicidades que compõem esse imenso diagrama subjetivo da qual somos parte. Ora, se a unidade real mínima é o agenciamento, as interferências éticas, estéticas e políticas junto às relações no *socius* serão sempre pautadas pela processualidade, pelo encontro entre os múltiplos agentes subjetivos desse real. Isso serve tanto para movimentações molares de produção como para regimes moleculares e imperceptíveis de produção de existência, e com isso, Paxton nos dá uma importante pista de como a ação no real pode residir no mais íntimo movimento corporal presente, por exemplo, em uma *small dance* de contato improvisação entre dois dançarinos.

Em um processo semelhante de concepção do real, Luís Otávio Burnier¹³ coloca que a ação física é a unidade mínima do texto do ator, ou seja, a menor partícula viva do que o ator veicula em cena é sempre uma ação física. Segundo ele “o ator é o poeta da ação” e por essa poesia, Burnier dedicou toda sua pesquisa para pensar no *como* das ações do corpo em cena. (Burnier, 2009)

Esse *como* das ações do corpo em cena será melhor discutido no terceiro capítulo, mas é importante pensar agora sobre os porquês dessa artesanaria corporal do artista serem tão importantes. José Gil em determinado momento de sua obra diz que “o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito” (2004, p. 14), e isso diz de um agenciamento espaço-temporal que provoca interferências no real articulando

¹³ Ator, diretor e fundador do Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – Unicamp)

justamente essas forças presentes no encontro, interferências que agem nisso que Deleuze chamou de unidade mínima real.

Isso inaugura uma profícua discussão sobre que tipo de reverberações essas interferências do artista provocam no real, nos remetendo então aos universos incorporais já discutidos com Guattari, ou seja, às movimentações não discursivas, aos aspectos mais desterritorializados da experiência subjetiva maquínica. Muito próximo ao que Guattari chamou de universos incorporais, José Gil (1996) fala de uma imagem intensiva, uma imagem-nua, uma imagem despojada da sua significação verbal. São imagens que devem ser agidas, imagens-agenciamentos, imagens que jogam com essas subjetividades parciais que compõem atmosferas e produzem real. Segundo ele estamos mergulhados num mundo de imagens-nuas e que as percepções que preenchem nossos dias, são sempre compostas por essas imagens-nuas.

A experiência primeira é a dessa imagem intensiva, ela ocorre antes de a percepção se estabilizar, se fixar e se impor. O mundo da primeira infância, por exemplo, organiza-se em torno de pontos sensoriais em um turbilhão imprevisível, não há uma constância perceptiva, há variações de imagens incessantes. A percepção segundo Gil (1996) sempre deságua em imagens, assim como as sensações, e o artista seria a pessoa que sempre se volta para esta massa primitiva de sensações como seu reservatório de experiência. É assim que a construção estética de um artista tira a força virgem de suas formas.

Essa experiência artística nunca é pura, sempre será uma mistura de imagens atuais e imagens arcaicas, blocos de sensações e emoções que se mesclam e se tornam condição para a imagem nova, para a criação. Trata-se de condição e não causa, pois a criação, realizada junto a esse caos original, desses universos incorporais, não constitui para a arte uma relação de causa e efeito, e sim de contágio, de atualização de forças que de algum modo já estava ali e foram apenas manuseadas. O artista é um artesão que manuseia essas forças e é aí que começa a experiência estética.

José Gil (1996) lança mão então do conceito de **pequenas percepções** empregado por Leibniz. Essas pequenas percepções estão sempre associadas às forças, às percepções sutis e dizem dessa linguagem não-verbal. “As pequenas percepções são unidades infinitesimais de articulação” (Gil, 1996, p. 52)

São elas (as pequenas percepções) que formam esse não sei quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras na reunião mas confusas

nas partes, essas impressões que os corpos circundantes nos fazem, que envolvem o infinito, essa ligação que cada ser tem com todo o resto do universo (Leibniz, citado por Gil, 1996, p.52)

A percepção está sempre criando atmosferas, e essas atmosferas são compostas por miríades de pequenas percepções. **Atmosfera** é entendida aqui como uma poeira atravessada de movimentos ínfimos, nada de preciso é ainda dado, vemos apenas “turbilhões, direções caóticas, movimentos sem finalidade aparente” (Gil, 1996, p.52). Atmosfera então como construção de um plano de imanência. Mas essa atmosfera anuncia algo (pré anuncia, faz pré-sentir), anuncia alguma forma que virá e que nela se desenhará. Nesse movimento de desenho a atmosfera muda, não é mais somente atmosfera, mas torna-se também um clima, e assume determinações e formas visíveis.

Gil anuncia que Leibniz já observara sobre as pequenas percepções, que a percepção das imagens-nuas provoca um apelo de sentido, há um estímulo para a procura de uma significação verbal ausente. Porém José Gil aponta que os movimentos das pequenas percepções não vão necessariamente em direção a uma macropercepção, como se houvesse um direcionamento do menos visível ao mais visível num *continuum* sem quebra. O que acontece na verdade é que essas pequenas percepções fazem nascer formas invisíveis, que por sua vez dizem das formas visíveis. Trata-se então de criação, de fazer visível o invisível, fazer perceptível o imperceptível, de dar vazão às imagens-nuas intensivas que os universos incorporais movimentam.

É isso que os movimentos das pequenas percepções anunciam, não formas figurais e verbais já fechadas, mas constata um movimento de pregnância de vetores de forças, de orientações e velocidades ainda não determinadas. Trata-se sim de formas, mas formas que são invisíveis pela visão e que, por outro lado, são apreensíveis pela sensibilidade intensiva do olhar.¹⁴

Embora estas pequenas percepções possam sim dar origem às macropercepções por uma certa combinatória, elas proporcionam um tipo diferente de visão, elas abrem a extensão e a escala do campo perceptivo, ou seja, vemos mais e melhor através das pequenas percepções, e isto se deve ao caráter subliminar de sua apreensão. Mas trata-se sempre de um jogo de abertura e de ampliação, pois a invisibilidade das pequenas percepções permanece, se mantendo sempre em um limiar da função semiótica. Essa

¹⁴ José Gil diferencia olhar e visão. Segundo ele é preciso que se liberte o invisível do modelo do modo de presença do visível. Assim, o olhar seria uma reflexividade de um ilimitado invisível, enquanto que a visão possui uma circularidade que impõe uma limitação ao refletido.

invisibilidade das pequenas percepções é como uma miríade de pré-signos que pressentíamos no primeiro momento confuso de apreensão dessas micropercepções.

Acontece então uma espécie de recorte nessa massa amorfa de sentido, onde aparecem conteúdos lingüísticos e conteúdos não-lingüísticos em potência de verbalização, mas ainda não significados pela linguagem. As pequenas percepções se irrompem nessa relação, sendo na verdade o laço que garante essa união entre conteúdos lingüísticos e não-lingüísticos. Porém, por serem invisíveis, não se vê essa ação mediadora entre verbal e não-verbal, e quando finalmente a linguagem nomeia essa relação, é para descobrir retrospectivamente imagens-nuas que se erguem no horizonte, por trás dessa relação. Temos a todo momento então, “um excedente de significado ou de conteúdo virtual relativamente aos significantes disponíveis (atuais) da linguagem”. (Gil, 1996, p. 99)

A tomada de consciência das pequenas percepções não é um acontecimento psicológico, mas depende de um curto-circuito na semiose dos signos visíveis: faz-se sentir um apelo ao sentido a partir de alguma coisa que falta na imagem-nua. (Gil, 1996, p. 105)

Há um **intervalo** entre a percepção atual e essa falta, e esse intervalo é o responsável por formar a atmosfera, a poeira de pequenas percepções que nos dá um sentimento confuso de uma multiplicidade infinita de sensações. Esse intervalo microscópico induz um intervalo macroscópico entre duas figuras e assim um mundo surge. Agora é a falta, o intervalo e o que não impressiona os sentidos, que afetam a percepção.

Para discutir o conceito de intervalo, José Gil discute também a questão da temporalização, mais especificamente o tempo da obra de arte. Trata-se de um tempo que possui uma lentidão ontológica da formação, e que supõe um aqui-agora absoluto como uma espécie de unidade padrão de todos os tempos, sendo então a equivalência de surgimento do próprio tempo.

É preciso com isso, supormos o vazio (ou o caos) a cada instante da temporalização, e, ao mesmo tempo, localizar esse vazio e esse caos na origem da temporalização, pois trata-se do que Gil chamará de presente de ubiquidade, ou um presente onipresente, presente de permanência, um presente de duração em que nele o

tempo se escoa e ainda há uma permanência nesse presente. Esse presente de ubiquidade está ao mesmo tempo fora do tempo e no tempo.

Uma seqüência do tempo é então aberta, dilatada, a velocidade da passagem do tempo desacelera-se, a respiração se abranda, o ritmo cardíaco diminui, há um desprendimento do mundo exterior, o tempo objetivo se manifesta somente como eco e essa lentidão ontológica de formação é então esboçada. Temos então, segundo Gil (1996), o intervalo absoluto. Admite-se o caos como distância absoluta entre dois instantes ou dois tempos, e esse caos só pode surgir num espaço virtual, fora do tempo objetivo, mas ao mesmo tempo na origem do tempo.

Guattari, ao falar dos universos incorporais, já nos dá pistas do que esses intervalos evocam. Segundo ele, os universos incorporais são “focos de eternidade aninhados entre os instantes.” (Guattari, 2012, p.29) O intervalo absoluto então, separa e religa dois instantes sucessivos, separa e religa o virtual do atual. Através desse intervalo, podemos pensar o presente da seguinte maneira:

A partir de um instante (ou intervalo) inicial (caos), desdobra-se um movimento que não é apenas um puro impulso sem alvo, sem fim, sem ponto de queda. Estamos no intervalo. Neste intervalo absoluto, o tempo temporaliza-se, a forma nasce (Gil, 1996, p.198).

Para ilustrar melhor as torções cognitivas e temporais que as pequenas percepções podem promover, lanço mão aqui da primeira performance de Butô apresentada em 1959 no Japão por Hijikata Tatsumi. Essa performance, chamada de *Kinjiki* (Cores Proibidas), não se assemelhava em nada com as técnicas ocidentais que na época encontravam espaço no Japão como o Ballet clássico, a dança moderna de Marta Graham e a dança de expressão alemã de Mary Wigman. Também não era explícito na peça as influências dos tradicionais treinamentos do Nô e do Kabuki (Greiner, 2005).

A peça consistia nas presenças intoleráveis do próprio Hijikata, de um garoto e de uma galinha com o sangue ainda quente se derramando. O público presente saiu decepcionado, e de fato, essa decepção encontra aporte nessa falta de referências claras no que até então se compreendia com a dança e com o teatro (Greiner, 2005). Há toda uma atmosfera nova de pequenas percepções habitando os movimentos de Hijikata

durante essa apresentação e que colapsam as semioses perceptivas em relação ao corpo que existiam até então.

O Butô, como uma dança que possui uma complexidade de movimentos que residem justamente no fato de não possuírem nenhuma forma pré-determinada ou coreografada previamente, não cessa de jogar com essa temporalização dos intervalos absolutos que fazem o presente durar em um tempo fora do tempo. Em determinado momento de sua produção Hijikata lança a seguinte questão: “Há um ponto, na profundidade sem medida, em que o visível se deteriora. A dança poderia existir para rejeitar este estado interno do corpo?” (Greiner, 2005, p. 4)

Nessa dança das pequenas percepções, o butô se mostra como um potente dispositivo de irrupção do novo, dessas sutilezas, dessas linhas não discursivas que povoam o infinito virtual do real. Hijikata aposta na deterioração do visível ao lançar o questionamento supracitado, e com isso inaugura um verdadeiro colapso epistemológico nas experimentações com o corpo que até então se produziam. O invisível se torna visível, o dançarino de Butô cria território no instante de intervalo absoluto de tempo e ali se estabelece uma duração, outro tempo é criado, o presente é alongado e o que nesse tempo se expressa é um incessante jogo de *small dance*, microdanças e micropercepções.

Hijikata concebe a expressão como algo que esqueceu a sua origem. Expressão sem filiação, sem critérios de causalidade, o que se expressa, se expressa sem uma origem definida. A origem, como ato, surgiria no momento de sua própria impossibilidade e assim sendo, a expressão seria como que uma secreção dessa impossibilidade. Dessa forma a origem não seria nunca pré-existente ao ato, mas sim por ele secretada, uma secreção que é criação e expressão (Greiner, 2005). O caos e o vazio que inauguram a temporalização da obra de arte tal como José Gil coloca, encontra no Butô um lugar de movimentação importante. Se a origem do tempo encontra seu berço no caos, o Butô busca seus movimentos nesse momento intervalar caótico.

As miríades de pequenas percepções que aí se movimentam possuem essa força de interrupção lingüística e podem promover verdadeiras torções cognitivas nos espectadores, nos dançarinos, na atmosfera ao redor. Se o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito, o gesto dançado é também um gesto que revoluciona o cosmos, um gesto que pode interferir na trama de relações de força do real promovendo algumas importantes quebras nas capturas subjetivas capitalísticas, lingüísticas e identitárias.

Com essa trama das pequenas percepções podemos vislumbrar territórios de criação nas artes do corpo que jogam com essa atualização do plano do comum. Quando ativamos pequenas percepções, ativamos catálises poético-existenciais tal qual Guattari propunha. O comum dos universos incorporais é catalisado, um sentimento de pertença e de criação do novo percorre nossas sensações. Devires revolucionários podem passar e agenciar novos territórios existenciais. Ressaltando o que Leibniz diz sobre essas pequenas percepções, há com elas a sensação de experimentar algo do inexprimível, algo do invisível que nos faz relacionar com os corpos circundantes e que de algum modo nos faz sentir essa ligação que cada ser tem com o resto do universo. Um plano comum é engendrado nas pequenas percepções e um corpo multitudinário é atualizado.

2.4 – O devir revolucionário e a partilha do sensível

Outra qualidade que exploramos foi a da *árvore seca*, que contém movimentos tensos, como se fosse possível uma múmia ressecada se movimentar e agir (a imagem é minha). A *árvore seca* tem diversas ações que possuem variações de níveis e máscaras. (...) As ligações entre as ações eram secas: “A dinâmica de passagem de uma figura ou de uma ação para outra é como se um galho quebrasse, ou seja, é brusca e seca” (Burnier, 2009, p. 157)

Esse trecho relata a relação de Luis Otávio Burnier com o ator Ricardo Puccetti pesquisando matrizes corpóreas¹⁵ durante seus treinamentos cotidianos no Lume¹⁶.

¹⁵ As matrizes corpóreas são as ações físicas e vocais pesquisadas pelos atores do Lume durante seus treinamentos. Cada ator em pesquisa corpórea, possui um conjunto de matrizes que servem de disparadores para dinamizar suas energias potenciais. “Ela, como material inicial, pode ser moldada, remodelada, reconstruída, segmentada, transformada em sua fisicidade no tempo/espço, tendo, como única condição, a necessidade de se manter seu *coração*, o ponto de organicidade que não pode ser perdido, que é a essência da *ação/matriz*” (Ferracini, 2003, p. 116). “No trabalho do Lume as matrizes se apresentam como a codificação das qualidades de energia recorrentes no exercício da *dança pessoal*. Contudo, a matriz não é um código no que tange ao sistema lingüístico com vistas à produção de significados. Elas são identificadas por nomes ou expressões dados pelo próprio ator, tais como: “japonesa” ou “guerreiro de saias”, na dança de Ricardo Puccetti, por exemplo, mas os nomes que as traduzem não traduzem nenhum significado para o ator, para o diretor ou para o público. Os títulos são dados às matrizes a partir das sensações do ator enquanto dança e da própria virtualização desta ação enquanto geradora de imagens e estimuladora de memórias. Mas a nomeação é feita para que este material possa ser discriminado durante o trabalho, constituindo assim uma espécie de “vocabulário” para o ator, a partir do qual irá construir seqüências de movimentos” (Elias, 2008, p. 79). Essas matrizes e outros desdobramentos de treinamentos corporais serão mais bem explorados no terceiro capítulo.

Durante o trabalho de codificação com essas matrizes, Burnier e Puccetti pesquisavam ações físicas das mais variadas, codificando, por exemplo, ações nas qualidades de mar, pedra, criança, guerreiro, japonesa, amazonas, velho, passarinhos, vãos. Essas qualidades são muito bem ilustradas em fotos desses trabalhos presentes no livro de Burnier e realmente chamam a atenção pela força do trabalho de Puccetti com essas qualidades de ação corporal, são realmente impressionantes as fotos desses trabalhos nas qualidades de árvore seca ou pedra, por exemplo.

Mas para além das fotos do livro de Burnier, tive a oportunidade de assistir durante o Terra Lume 2014¹⁷ o espetáculo *Cnossos*, um espetáculo solo de Puccetti dirigido por Burnier, completamente amparado no trabalho com composição de matrizes corpóreas. É um espetáculo que não se utiliza da palavra falada, e segundo Puccetti em entrevista, tratava-se de uma vontade de “radicalizar mais o tipo de proposta de relação com o público”, e ainda: “pensamos em trabalhar só uma qualidade, uma gama de qualidades muito próximas, uma relação completamente subterrânea com o público, sem códigos que fosse para o racional, como a palavra, o texto” (Puccetti, citado por Elias, 2008, p. 14)

Confesso que esse espetáculo me arrebatou completamente. Talvez a atuação de Puccetti em *Cnossos*¹⁸ seja o trabalho de ator que mais me impressionou até hoje. E quando penso nos porquês de tamanho arrebatamento, só consigo pensar que se trata de uma peça que faz passar o tempo todo, os mais múltiplos devires. As qualidades pedra e árvore seca, por exemplo, faziam parte da composição do espetáculo. Devir-mineral, devir-vegetal, devir-louco, devir-criança, devir-velho e múltiplos outros devires transitam nessa peça. Eles compõem forças com o trabalho do ator e estabelecem uma relação com o público pautada sob perspectivas espaço-temporais completamente outras, espaço e tempo que se modulam de acordo com as velocidades e lentidões do incessante fluxo de devires que ali transitam.

Quando Deleuze e Guattari (1997) discutem o conceito de devir, assinalam que ele não pode ser pensado como semelhança, ou como imitação, tampouco com

¹⁶ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp

¹⁷ Evento realizado pelo Lume anualmente, sempre durante o mês de fevereiro, com vários espetáculos, demonstrações técnicas, cursos e escambos artísticos. Em fevereiro de 2014 pude ficar 20 dias participando desse evento.

¹⁸ Para mais detalhes sobre este espetáculo, como sinopse, ficha técnica, fotos e um vídeo com algumas cenas, sugiro uma visita ao site do Lume no seguinte link:
<http://www.lumeteatro.com.br/espetaculo.php?id=22>

identificação. Puccetti em suas ações não estava imitando uma pedra ou uma árvore seca. Não se trata de uma correspondência de relações dada segundo uma lógica de seriação entre os termos de uma relação. Também não se trata de nenhum tipo de constructo ligado à imaginação. Mas do que se trata um devir?

Pois se o devir-animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. (Deleuze e Guattari, 1997, p. 18)

O que Deleuze e Guattari afirmam quando dizem que *o que é real é o próprio devir*, é que se há um devir-animal do homem, ele é real sem que seja real o animal ao qual o homem devém. Devir nunca será um movimento que parte de determinado ponto para se chegar a outro, portanto não se trata de uma mera passagem da potência ao ato. Devir deve ser pensado então enquanto esse imperceptível movimento que agencia múltiplos fatores da realidade em um plano de composição que se abre para o novo. O devir será sempre múltiplo e será sempre uma processualidade.

Essa característica que faz um devir ser sempre múltiplo se faz bastante pertinente com as discussões aqui colocadas. Segundo Deleuze e Guattari (1997) quando estamos em um devir-animal, por exemplo, lidamos sempre com uma matilha, com um bando, uma população, um povoamento, ou seja, uma multiplicidade. Dessa forma, o que importa num devir, não é então a sua característica. O lobo, por exemplo, não deve então ser a característica que fecha um devir, um devir-lobo comporta uma intensa proliferação. O que interessa aqui são os modos de expansão, de propagação, de contágio, de povoamento que faz desse devir-lobo uma matilha, uma legião. “O que é um grito independentemente da população que ele chama ou que ele convoca como testemunha?” (Deleuze e Guattari, 1997, p.20).

Porém, Deleuze e Guattari lançam as perguntas: “Como conceber um povoamento, uma propagação, um devir, sem filiação nem produção hereditária? Uma multiplicidade, sem unidade de um ancestral?” (Deleuze e Guattari, 1997, p.22). O que o devir faz passar é da ordem do desconhecido, há um estranhamento nisso, o devir diz de uma matilha, mas não diz dessa matilha como voz representante da mesma. Os

devires devem evocar o que eles chamam de *núpcias anti-natureza*, ou seja, trata-se de ser atravessado por devires que nos são estranhos, que dão o sentimento de uma natureza desconhecida. Não é por alguém que se fala quando se é atravessado por um devir, o devir nos evoca uma população até então desconhecida. O contágio propagado por um devir, essas núpcias anti-natureza, nos interferem de tal maneira que um incrível sentimento de uma natureza desconhecida nos atravessa. Ou seja, há aí um potente afeto fazendo vibrar estranhas intensidades. Não se trata de afeto de natureza pessoal, e nem de um natural como uma natureza pura do ser. Tampouco um afeto que diz de uma característica do devir. Mas o afeto enquanto a efetuação de uma potência de matilha que faz vacilar o eu.

Nesse momento de vacilo do eu, a matilha ou a multidão que o devir faz passar, não se movimenta através de filiação ou hereditariedade. Trata-se na verdade desses contágios, dessas expansões e propagações que colocam em jogo termos inteiramente heterogêneos. O devir arranca da própria língua, partículas tão heterogêneas que não podem mais pertencer às formas dessa mesma língua. Ou seja, temos com isso uma síntese disjuntiva, há algo nesse povoamento que diz de um plano comum sendo tracejado pelo devir, mas ao mesmo tempo, temos também a instauração de uma diferença, de uma singularidade.

Foi articulado em outro momento deste trabalho que os universos incorporais, as dimensões semiológicas assignificantes, as pequenas percepções, os devires imperceptíveis, podem nos trazer justamente algo que diz do comum, o comum do trabalho vivo, a carne social viva da multidão impossível de ser assimilada e enfeixada completamente pelo serpentear incessante das políticas desse capitalismo mundial integrado. E é justamente nessa impossibilidade de captura do comum que podemos vislumbrar as núpcias anti-natureza de um devir, há aí a atualização de um corpo multitudinário, miríades de sensações do imperceptível passam e revolucionam alguma coisa.

Sobre essas sensações do imperceptível que fazem irromper intensas núpcias anti-natureza e que ao mesmo tempo nos situam em um estranho plano de sensações que dizem respeito a uma partilha comum, Deleuze e Guattari apontam: “Que relação há entre o imperceptível (anorgânico), o indiscernível (assignificante) e o impessoal (assubjetivo)? Diríamos, primeiro: ser como todo mundo” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 72)

Para Deleuze e Guattari, ser como todo mundo não é simples, é necessário muito cuidado, é um não se fazer notar, ser um desconhecido mesmo para sua zeladora ou para seus vizinhos, uma verdadeira involução criadora. Involução aqui não pode ser confundida com regressão, trata-se de eliminar tudo o que é supérfluo, defesas, desejos não realizados, tudo o que enraíza alguém em si mesmo, ou seja, tudo o que faz o sujeito se enraizar em sua molaridade. Molaridade é o *todo mundo*, mas um *devir todo mundo* é completamente diferente, devir todo mundo é colocar em jogo todo o cosmo junto com seus componentes moleculares. Devir todo mundo é fazer corpo multitudinário.

É nesse sentido que devir todo mundo, fazer do mundo um devir, é fazer mundo, é fazer um mundo, mundos, isto é, encontrar suas vizinhanças e suas zonas de indiscernibilidade. O Cosmo como máquina abstrata e cada mundo como agenciamento concreto que o efetua. Reduzir-se a uma ou várias linhas abstratas, que vão continuar e conjugar-se com outras, para produzir imediatamente, diretamente, *um* mundo, no qual é *o* mundo que entra em devir e nós nos tornamos todo mundo (Deleuze e Guattari, 1997, p. 73).

Essa propagação por contágio e essas núpcias anti-natureza que o devir faz aparecer coloca em cena a importância de se criar um comum que seja heterogêneo, um comum que diz de uma instância coletiva, mas um coletivo que conecta a diferença, que conecta as singularidades, tal como já discutido anteriormente com François Jullien. Quando Jullien (2009) resgata a origem latina da palavra *com-munis*, temos uma ideia que diz de uma partilha, de algo que se explora em conjunto, e ao mesmo tempo algo da ordem da doação, da obrigação. Porém, há a problemática de que o que partilho com alguns pressupõe também uma demarcação que excluiria todos os outros. O comum então seria um conceito que tanto pode ser incluyente como excluyente.

Temos então com Rancière (2005), a proposta de uma partilha do sensível que diz muito do comum aqui ensejado. Rancière propõe que existe, na base da política de toda formação social, uma estética. Não se trata aqui de uma estética que captura a política por uma espécie de vontade de arte, ou de colocar o povo como obra de arte. Para articular suas formulações sobre esse viés estético que permeia a vida, Rancière propõe seu conceito de partilha do sensível:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha dos espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2005, p. 15).

Pensar o comum então nos faz remeter a essa partilha do sensível que Rancière propõe, uma partilha do sensível de caráter estético e político, uma partilha do sensível que, segundo Rancière, deve apostar na experiência como maneira de dar visibilidade a esse viés estético da vida. Daí então as discussões sobre as práticas artísticas, sobre o que as artes fazem e que dizem respeito ao comum. Mas como pensar então possíveis linhas de fuga aos comunitarismos excludentes ao qual essa partilha do sensível pode vir a acarretar? Como essas núpcias anti-natureza dos devires podem de fato devir como todo mundo?

Podemos utilizar aqui o conceito de estética relacional de Nicolas Bourriaud (2009) como uma possível aliança conceitual para fomentar as discussões em cima desses questionamentos. Para que não se caia nos riscos de criar comunitarismos excludentes tal como Jullien aponta, temos que investir numa partilha do sensível de caráter participativo, numa estética que consiga dar conta de uma inclusão diante do risco da exclusão.

Bourriaud propõe uma estética relacional como um modo de fomentar modos de intercâmbio social, uma estética que abre vazão para a instauração de processos comunicacionais que devem servir de instrumento concreto para interligar pessoas e grupos, uma estética que implique em participação e promoção de convívio. Estética relacional seria a “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que figuram, produzem ou criam” (Bourriaud, 2009, p.151).

Desse modo, podemos aliar a partilha do sensível de Rancière junto a uma estética relacional que ponha em jogo essa infinidade de elementos que concorrem para a emergência da experiência estética. Uma estética relacional que possibilite a participação e a inclusão do heterogêneo e que potencialize a passagem de múltiplos devires nessa relação.

O coletivo de performances *Hérois do Cotidiano* (RJ) pode nos dar uma boa pista de produção de um comum heterogêneo a partir de algumas de suas ações. As ações propostas pelos Heróis do Cotidiano se “operam no espaço público, valorizando a relação com o outro em seu contexto, estreitando o espaço das relações, gerando novas sociabilidades e novas formas de percepção” (Motta e Feix, 2012, p. 41).

Em uma das ações desse coletivo, inspirada na obra *O Banquete* de Platão, chamada *O banquete dos heróis*, os performers armam uma grande mesa com 12 cadeiras em um espaço público que possua um grande fluxo de transeuntes. Aí então os transeuntes são convidados a participar do banquete desde que se proponham a falar sobre o amor. Os performers conduzem a discussão, sempre em acordo com os temas trabalhados na obra de Platão e os participantes vão entrando na discussão contando suas histórias e compondo a performance se implicando nessa partilha de experiência.¹⁹ (Motta e Feix, 2012)

Neste artigo de Motta e Feix (2012) há uma discussão articulando essas performances com o conceito também já trabalhado aqui de TAZ²⁰. Podemos pensar esse exemplo de TAZ proposto pelo coletivo *Hérois do cotidiano* através dessa performance como uma potente experiência de criação de um comum que conecta heterogêneos. Uma performance como essa assume um caráter de participação e inclusão da diferença através de uma partilha do sensível, através de uma estética relacional que agencia a heterogeneidade dando abertura a criação de mundos.

Podemos pensar então o devir como o germe de criação desses mundos. Devir todo mundo sob essa perspectiva é um devir revolucionário justamente por criar novos mundos. Abre-se então a possibilidade de pensar o devir revolucionário nas artes do corpo, ou seja, pensar corpo multitudinário como maneira de se potencializar relações estéticas sob essa perspectiva da partilha do sensível. Uma partilha que dispara ações em arte criadoras de territórios de insurgência que podem fraturar as linhas duras de uma subjetivação capitalística. Temos nesses territórios de insurgência a possibilidade de criação de um corpo multitudinário, um corpo totalmente investido dessas núpcias anti-natureza.

Fazer passar esses devires revolucionários nas artes do corpo não é simples, as artes não são por si só revolucionárias. Relembrando Deleuze e Guattari (1997), *devir*

¹⁹ Um vídeo dos banquetes realizados em São Paulo está disponível no link: <http://www.youtube.com/watch?v=460lomz6GrQ>. (Último acesso: 03/06/2014)

²⁰ Abreviação de Zona de Autonomia Temporária (Bey, 2011)

todo mundo exige uma espécie de ascese, exige um exercício e uma artesanaria complexas. O artista não é por si só um revolucionário capaz de acessar uma imanência da experiência e fazer passar esses devires revolucionários. Estamos falando aqui de um corpo multitudinário, um corpo potência de multidão, um corpo que deve se agenciar com o coletivo, criar convivência, viver junto, partilhar. Em alguns momentos essas experiências podem ser duras, angustiantes e nauseantes. São núpcias anti-natureza, há um estranhamento nisso tudo, algo completamente desconhecido pode surgir, instaurar crises, dificuldades de apreensão, torções cognitivas, choques na linguagem.

O devir revolucionário está no que há de mais simples e basal, mas justamente por isso, envolve uma complexa artesanaria em seus feitos. Para isso é necessário ação, é necessário procedimento. Todo ritual só existe pois existem também os procedimentos que o compõem, e com as artes do corpo não é diferente. Devemos então pensar esses procedimentos e essas ações. Sem eles não há devir revolucionário.

Capítulo III – Ação, Procedimento e Ritual

*Ser em qualquer forma, o que é isso?
(Movemo-nos em círculos, todos nós, retornamos sempre ao ponto de partida)
Se nada se assenta mais desenvolvido, o mexilhão em sua concha calosa seria
suficiente.*

*Eu não vivo em uma concha calosa,
Há condutores instantâneos por toda parte de meu ser, quer eu passe que eu pare.
Eles tomam todo o objeto e o conduzem, sem fazer dano, através de mim.*

*Eu apenas agito, pressiono, sinto com meus dedos e estou feliz,
Tocar minha pessoa na de outro alguém é praticamente tudo o que posso suportar.*

- Walt Whitman

3.1 – Breve relato de uma cartografia afetiva

Pensar o corpo em ação nesse trabalho de mestrado significou colocar o corpo em pesquisa, uma pesquisa que foi de fato um percurso de cartografia afetiva pelas entrâncias e reentrâncias articulares, musculares, ósseas. Foi um trabalho carnal, onde todos os tecidos do corpo foram investidos e revestidos de uma concepção ampliada de tecido. Não mais tecidos presos às suas meras burocracias funcionais e fisiológicas, mas uma espécie de corpo-tecido pleno, corpo como tecido imanentista de tónus percorrido por intensidades afetivas. Claro que importantes apropriações e apreensões sobre os regimes de funcionamento fisiológicos foram aqui também exploradas. Mas o que interessa a essa pesquisa são justamente esses territórios de criação com o corpo que secretam intensidades afetivas. Intensidades que percorrem o corpo e que permitem momentos de catálises poéticas da existência, onde outros fluxos, outras linhas de criação passem e desorganizem o que às vezes é tão mecanizado.

No decorrer desses dois anos, diversos encontros aconteceram e possibilitaram que essa pesquisa ganhasse uma importante consistência em termos de ação em arte. Algumas dessas experiências valem ser destacadas, pois fizeram parte dessa cartografia afetiva e abriram importantes frestas espaço-temporais nas experimentações empreendidas nessa pesquisa. Frestas essas que permitem outra relação com o tempo e com o espaço, frestas que colocam o corpo em zonas intensivas, zonas de experimentação da diferença e da criação. Essas experimentações deixam fortes marcas, não marcas como reservatório de experiências acumuladas, mas marcas afetivo-musculares que sempre são ativadas em momentos de ação com o corpo, são sempre recriações que não cessam de reinventar corporeidades.

Um desses encontros foi com o curso de especialização em *Terapia Através do Movimento, Corpo e Subjetivação* na Faculdade de Dança Angel Vianna (FAV). Lá pude experimentar importantes vertentes da educação somática e da dança moderna e contemporânea como potentes dispositivos de ação clínica. Durante esse curso, tive experiências com técnicas como Conscientização do Movimento (metodologia Angel Vianna), Método GDS das cadeias musculares (Godelieve Denys-Struyf), Técnica Klauss Vianna, Movimento Autêntico (Janet Adler), Eutonia (Gerda Alexander), Rudolph Laban e Fasciaterapia (método Danis Bois).

Outro potente encontro se deu com o já extinto coletivo Caja Preta. Coletivo de artistas brasileiros e argentinos que, se encontravam para compartilhar e experienciar várias possibilidades nas áreas de dança, teatro e performance. Tivemos vários momentos de pesquisa, dentre eles uma profunda pesquisa com os treinamentos do teatro físico de Jerzy Grotowski. Durante um semestre, nos encontrávamos duas vezes por semana com 4 horas de treinamento em cada um desses encontros. Infelizmente, por questões que envolviam dificuldades de manter o grupo sem auxílio financeiro, e devido a saída de alguns membros, o grupo se desfez e não mais continuamos nossas pesquisas.

Além desses espaços, pude também participar da pesquisa de mestrado do aluno Tomaz de Aquino no Programa de Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. Durante um semestre, participei dos encontros semanais onde Tomaz propunha práticas corporais ligadas a sua pesquisa com dança butô, teatro físico e mime se corpórea.

Por fim, participei também em fevereiro de 2014 do evento Terra Lume. Durante minha estadia de 20 dias para esse evento, pude participar do curso *O corpo como fronteira* do ator e professor Renato Ferracini, bem como do III Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas. Além de espetáculos, demonstrações técnicas de pesquisa dos atores do Lume e outros eventos de trocas em artes.

Atualmente faço parte do coletivo de performances *As filhas de Dendera* (RJ), coletivo que cria suas performances a partir de intensos laboratórios de pesquisa na interface entre dança, audiovisual e música²¹.

Todos esses encontros, serviram como potentes dispositivos de pesquisa para ação em arte. Já contagiado por todos esses encontros, posso dizer que essa pesquisa apresentou duas frentes de trabalho criativo para produção de ações em arte. A primeira se deu na produção do *Tehom*, um curta metragem que possui como eixo norteador uma ampla pesquisa do corpo em ação cênica em um intenso contato/osmose com a experimentação de uma câmera-corpo.

É um projeto livremente inspirado nos mitos de criação da Terra, em especial o gênesis católico, numa tentativa de criar uma narrativa sensorial sobre os sete dias da criação do mundo. Temos no filme uma concepção animista da natureza e uma concepção imanentista de Deus. Sob essa perspectiva, o filme busca colocar em jogo as relações de encontro do homem junto à natureza, utilizando de locações na Mata Atlântica na região de Ubatuba (SP).

²¹ Um de nossos trabalhos, um vídeo-dança com o título de *Caosmose*, pode ser conferido no seguinte link: <http://vimeo.com/100826749>.

Trata-se de um projeto com intensos rituais de sagração com a materialidade do divino, trabalhando-se sempre junto a terra, as águas de rio e do mar, cachoeiras, montanhas, mata fechada, flores, frutos, fogueiras e animais. Rituais esses que possuem um caráter de fisicidade intenso, já que os deslocamentos entre as locações, por serem de difícil acesso, sempre se dão a pé, com os três artistas carregando todos os equipamentos por esses caminhos. Isso é importante, pois além de já trabalhar com uma corporeidade não cotidiana nesses percursos, temos nesse caminhar os momentos de encontros e de constituição de set de filmagem, sempre de maneira processual e relacional com as locações. Tudo na locação pode se tornar elemento constitutivo de narrativas, desde que se ache a linha de criação possível nos encontros entre corpo, câmera e natureza. Não se trata, portanto, de criações gratuitas e sem direção, pois sempre que descobrimos uma linha de pesquisa potente, nos deixamos contaminar por tal linha e seguimos produzindo de acordo com as possibilidades ali traçadas.

O *Tehom* é um projeto de trabalho de ator totalmente amparado por estudos de corporeidade, muito influenciados pelos trabalhos do Lume, de Grotowski, do butô e da técnica Klauss Vianna, além disso, trata-se de um trabalho sem uso de roteiros técnicos e estruturas narrativas convencionais ou diálogos. Por tudo isso, esse filme serviu como rico laboratório de pesquisas cênicas para esse trabalho de mestrado. Infelizmente seu lançamento está previsto apenas para o final do segundo semestre de 2014, não podendo, portanto, constar aqui seu material final.

Porém, posso dizer que em uma linha de continuidade intensiva junto ao projeto *Tehom*, outra importante frente de pesquisa que se deu durante esse trabalho chama-se *Zarabatana Diz*, e se trata de uma pesquisa de dança pessoal com matrizes corpóreas e performance. Esse trabalho de criação será discutido em detalhes no último capítulo dessa dissertação, pois foi o foco de pesquisa principal aqui desenhado e por isso servirá também como uma proposta de conclusão dessa dissertação.

Partilhadas essas linhas de experimentação, esse terceiro capítulo será um momento para articular o conceito de ação em artes do corpo, momento para reflexões acerca do que uma ação em arte pode promover em termos de interferência nas relações. Serão discutidas também algumas possibilidades de treinamento técnico para essas ações, bem como a possibilidade de pensar esses treinamentos como práticas que extravasam a mera função de treinamento e se investem também como práticas de si, práticas de construção de uma estética de existência, tal como Michel Foucault apontou em seus últimos escritos.

3.1 - A revolução somos Beuys²²

De resto, aliás, não seria verdade que quando o homem quer fazer uma revolução, ou melhor, quando decide mudar as condições de seu mal-estar, deve necessariamente dar início às mudanças na esfera cultural, operando nas escolas, nas universidades, na cultura, na arte e, em termos mais gerais, em tudo aquilo que diz respeito à criatividade? A mudança deve ter início no modo de pensar, e só a partir desse momento, desse momento de liberdade, será possível pensar em mudar o resto. (Beuys, 2006, p. 301)

Nesse momento da dissertação, após a construção de fortes alianças epistemológicas junto a vários autores da filosofia, sociologia e psicologia, torna-se imprescindível pensar as possíveis práticas e ações junto às artes do corpo. A coletânea de textos de Félix Guattari publicada no Brasil com o nome de *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*, é inaugurada com a seguinte frase: “Militar é agir” (Guattari, 1981, p. 12). Essa frase aparentemente simples, porém muito precisa, é importante para esta pesquisa por dois motivos. Primeiramente por termos articulado aqui uma construção sobre as artes do corpo, onde podemos vislumbrar essas artes como maneiras de militar, ou seja, arte como uma maneira de produzir insurgência através disso que Guattari chamou de revolução molecular. Por outro lado, Guattari traz a importância da ação para qualquer tipo de militância, e quando se trata de ação em artes do corpo, esse conceito se mostra muito caro.

Spinoza mais uma vez se mostra aqui um importante aliado. Seu conceito de ação pode disparar aqui potentes possibilidades de articulação entre as ações em arte e a filosofia. Em um dos postulados da terceira parte da *Ética* de Spinoza, temos a seguinte colocação:

O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor. (Spinoza, 2011, p. 99)

Partindo dessa citação, podemos vislumbrar um indivíduo que, enquanto singularidade, é sempre um grau de potência. Grau de potência este que corresponde a

²² Frase estampada na camiseta de um participante do III Congresso Internacional de Esquizoanálise, Esquizodrama e Análise Institucional em Belo Horizonte, 2011. Referência aos famosos dizeres de Joseph Beuys: “A revolução somos nós.”

um poder de afetar e de ser afetado. Nessa perspectiva podemos ser afetados de múltiplos modos, e nesse campo das afecções, temos o que Spinoza chama de causas adequadas e causas inadequadas. Essa ordem das causas é responsável por compor e decompor infinitamente toda a natureza.

A grande questão para Spinoza sobre os desdobramentos dessa incessante ordem das afecções que compõem as relações reside no fato de que o indivíduo geralmente apenas recolhe os efeitos dessas composições e decomposições, ignorando as causas dessas relações, ou seja, geralmente apenas recolhemos o que acontece em nossos corpos²³ de maneira passiva. A isso Spinoza chamará de primeiro gênero do conhecimento, ou seja, trata-se de um conhecimento parcial das relações com o mundo, uma reação aos efeitos das relações ao nosso redor, um desconhecimento das causas desses efeitos, uma permanência no plano da imaginação e toda sua imprevisibilidade.

Esse corpo que apenas recolhe os efeitos das relações é um corpo preenchido por paixões, um corpo que segundo Spinoza padece no lugar de uma ilusão, um corpo que é governado do exterior. Para Spinoza a consciência é o lugar dessas ilusões, lugar de recolhimento dos efeitos das relações e da elaboração de ideias inadequadas, confusas e parciais sobre as coisas. A consciência será sempre esse lugar de um corpo preenchido por paixões, um corpo que possui uma potência para o padecimento.

Por outro lado, Spinoza vai chamar de causa adequada aquela em que seus efeitos podem ser apreendidos com clareza por ela mesma, e sob essa maneira de se relacionar com as coisas, encontramos um corpo preenchido por afecções ativas, um corpo que, ao invés de se preencher por paixões, é um corpo que se investe como causa de si, um corpo que se desvincula do padecimento e possui uma potência para agir. Daí então a importância do conceito de ação na filosofia de Spinoza. Podemos pensar a ação, sob essa perspectiva spinozista, e dialogando também com Nietzsche, como um ponto de transmutação de todas as ideias e valores externos, como um lugar de exercício de uma alegria ativa.

Mas como proceder para produzir esses territórios de alegria ativa? Como proceder para libertar um corpo das amarras cotidianas que o investem num lugar de ilusão e conseguir produzir um corpo preenchido por afecções ativas? Mais uma vez nos deparamos aqui com uma proposta árdua. Spinoza não propõe nenhum projeto com

²³ Segundo Spinoza “mente e o corpo são uma só e mesma coisa” (2011, p. 100), distinguindo-se somente pelas maneiras de singularização através dos atributos de pensamento e de extensão, por isso, quando uso “corpo” aqui nesse texto, falo dessa concomitância e desse co-engendramento entre mente e corpo.

metas pré-estabelecidas para que se chegue a esse momento de alegria ativa. Ele elabora sim um importante tratado ético sobre os modos de composição das relações de afecção entre os seres, e por isso, podemos vislumbrar algumas pistas, algumas possibilidades de ação que podem nos colocar em lugar de experimentar estados de alegria ativa.

Trouxe Joseph Beuys no início deste tópico justamente por ver em seu percurso, trabalhos que trazem verdadeiras revoluções nos modos de se fazer arte. E se há revolução no trabalho de Beuys, trata-se de revoluções moleculares totalmente articuladas com tudo o que ronda uma concepção de ação tal como Spinoza colocou, ou seja, ações que trabalham com potentes afecções ativas.

Não entraremos aqui nos pormenores da história da arte contemporânea e todos os seus desdobramentos por não ser intuito deste trabalho. Mas vale ressaltar a importância da *performance art* como um modo de produzir arte que radicalizou a experiência estética da arte no século XX, sobretudo por ser uma proposta artística amparada principalmente por ações e acontecimentos. E nesse efervescente contexto de emergência da performance, podemos dizer que Joseph Beuys tenha sido talvez um dos nomes mais radicais.²⁴

Em *A imagem-nua e as pequenas percepções* (1996) José Gil encarou a difícil tarefa de escrever sobre os impactos causados pela radicalidade das performances de Beuys, e para isso, Gil parte justamente de uma discussão sobre o conceito de ação. Segundo Gil, a ação se ampara principalmente na intervenção física do artista, que está sempre presente, agindo durante toda a duração do trabalho. Essa presença traz uma constante relação com os objetos utilizados na performance, sendo que a forma desses objetos prolonga-se junto aos gestos reais do performer, ou seja, essa forma não se esgota em seus contornos visíveis. Sendo assim, a obra de Beuys nunca se completa no espaço real percebido, não sendo baseada apenas nas formas dos objetos utilizados e os gestos visíveis de Beuys. O invisível penetra a ação e a atravessa por todos os lados.

Os materiais constantemente utilizados por Beuys, como o feltro, o cobre, a gordura, a pedra, a madeira, os animais, não possuem nada que os liguem do ponto de vista da forma e da significação. Beuys está o tempo todo jogando com imagens-nuas, não se trata de forma, símbolo ou significação, esses materiais criam imagens que não

²⁴ Para estudo mais aprofundado sobre a performance, seu surgimento e seus desdobramentos, indico os seguintes livros:

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987

são passíveis de interpretação, mas imagens que devem ser agidas. Imagens dinâmicas, em movimento, que suscitam forças, e o artista é justamente a figura que irá agir essas forças. Cada um desses materiais é uma substância que contém forças que são agidas no momento do acontecimento da performance, criando-se assim diferentes esculturas. Escultura não como obra visível, mas uma linguagem escultural “cujo sentido não releva de uma interpretação dos signos, mas deve irromper naturalmente da ação da força” (Gil, 1996, p. 205).

Essa atmosfera de criação instaurada por performances como as de Beuys, cria, segundo José Gil, um sistema caótico onde ocorre uma incessante troca de forças entre os materiais utilizados, o performer e os espectadores. Trata-se de um sistema dinâmico, uma rede de retroações interativas, e nesses sistemas caóticos, há sempre uma zona de indeterminação, um vazio que corresponde ao inacabamento da forma dos objetos da ação. Ou seja, se são as forças que aí transitam as responsáveis por determinar essas formas, haverá sempre algo nessas formas que escapem à determinação, haverá sempre algo que escape à percepção visível.

Justamente pelo fato de haver um vazio no visível de uma ação, é que temos um efeito de inacabamento da forma. Daí entrarmos novamente no que as imagens-nuas suscitam. São imagens que, quando agidas, produzem sensações disruptivas, não há possibilidade de fechamento, de discernimento claro, e segundo Gil, o alvo de Beuys é produzir uma espécie de prolongamento dessa imagem-nua na ação que ela deverá causar nas pessoas que a olham. Essa zona de indeterminação é uma zona de ações de reciprocidade, de co-engendramento, as ações de Beuys prolongam a imagem-nua, que por sua vez é agida nesse prolongamento pelos próprios espectadores.

Beuys provoca o inconsciente das pessoas. Interpela diretamente as suas forças inconscientes, mas de uma maneira particular: não suscitando representações recalçadas, mas visando os buracos do inconsciente, o que nele não está inscrito (a não ser como vazio e contorno de ausência). (Gil, 1996, p.210)

Dessa maneira podemos perceber que as ações em Beuys podem interferir em processos de subjetivação de maneira a quebrar códigos de linguagem significantes, dando vazão para a atualização de universos incorporais tão importantes para a criação em arte e para a produção de um comum heterogêneo. Performances como as de Beuys, podem criar TAZ's que dão a possibilidade da instauração de um viver juntos, de um

devir todo mundo. Quando Beuys age, é um corpo multitudinário que entra em ação, e esse corpo abarca inclusive essa zona de indeterminação, essa atmosfera de partilha do sensível criada por todos os agentes de uma performance, sejam eles o performer, os objetos, os espectadores. Essa estética relacional de uma performance não cessa de devir multitudinária, esse corpo multitudinário é também essa atmosfera relacional temporária que ali se instala.

Esse corpo multitudinário que devém todo mundo em ações em arte como essas, pode trazer estranhamento, ou sensação de incômodo, ou náusea, ou qualquer outra sensação de desconforto ou desagrado. Bem como pode trazer catarses, epifanias, sensações de alegria e prazer intensos. Não se trata aqui de ações que possuam um efeito agregador de pessoas no sentido de promoção de união afetiva por concordância estética ou política. Trata-se de ação como interferência. O comum que nos une não é necessariamente a linguagem significativa, e justamente por isso, as ações que quebram esses regimes sígnicos, nos interpelam nos trazendo as núpcias anti-natureza que os devires evocam. Populações desconhecidas podem ser acordadas em nós ao vivermos alguma experiência com performances, e isso pode ser extremamente difícil, bem como profundamente catártico.

Um belo exemplo do estranhamento provocado por ações em arte é quando Vaslav Nijinsky estreou seu espetáculo *A Sagração da Primavera* em 1913 em Paris. Foi uma noite marcada por escândalos e confusões. O Balé Clássico naquele período (e em alguns momentos, ainda hoje), com seu vocabulário tradicional de codificação corporal, assumia o papel de ser representante de um “corpo capturado burguês, tolhido em suas formas requintadas, através de um longo e rígido adestramento.” (Almeida, 1998, p. 111)

Essa obra traz um ritual de uma Rússia neolítica pagã, com manifestações tribais e danças místicas que homenageiam a fertilidade da primavera oferecendo uma virgem para ser sacrificada dançando até a morte. Temática já bem diferente das virgens camponesas as quais Paris assistia em espetáculos de balé até então. A coreografia de Nijinsky para este espetáculo colapsava esse corpo rigidamente adestrado, as sapatilhas tradicionais foram abandonadas, os joelhos esticados e as posturas refinadas deram lugar a movimentos de tremores convulsivos. A música composta por Igor Stravinsky subvertia o clássico sistema tonal da música erudita, abolindo os fraseados melódicos e dando lugar a séries dodecafônicas, colapsando ainda mais uma percepção auditiva acostumada a uma harmonia melódica. (Almeida, 1998)

Grande parte do público estranhou toda essa revolução causada por Nijinsky, houveram vaias, gritos, brigas e desentendimentos na platéia. O que aconteceu naquela noite diz muito de devires que passam e instauram sensações anti-natureza. Os corpos, a música, o figurino, a coreografia, tudo fazia núpcias anti-natureza, anti-balé, anti-música. O devir todo mundo que isso inaugura assume o limite do insuportável e parte da platéia, em total estranhamento, sai de lá com sentimento de revolta.

Ora, é justamente isso que uma ação em arte deveria instigar. A revolta, o estranhamento, um devir-outro que beira o insuportável, nos tira de um lugar comum. No dia da estréia de Nijinsky em Paris o devir todo mundo que ali passou, pelo tamanho grau de revolução de sua proposta estética, não possibilitou também um viver junto, não foi possível estabelecer uma partilha do sensível que incluísse a diferença, justamente pelo excesso de formatação e estratificação imputados aos corpos de grande parte dos espectadores ali presentes. Mas uma TAZ foi produzida, uma experiência de pico foi vivida, uma diferença se instaurou, e contágios foram sendo propagados.

É importante apontar então que uma ação nas artes do corpo exige também certos procedimentos. Grotowski em determinado momento de sua obra nos relembra que “o imperceptível exige precisão” (1987, p. 93) e propõe com isso uma rigorosa rotina de treinamentos para seus atores. Não há como agir gratuitamente e fortuitamente em arte. Seguindo o contágio de Beuys que concebe o artista como um xamã, temos que pensar essas ações em arte como rituais, e em qualquer ritual, temos que nos certificar sempre que a precisão nos procedimentos seja levada a sério para que nada se descambe em práticas esvaziadas de força e consistência.

3.2 Corpo em ação: *tékhne* e organicidade

O ator busca, como artista, fazer que o outro ser humano que o assiste se desorganize – se ressignifique – se reorganize. Para tanto, ele precisa, cotidianamente, desorganizar-se – ressignificar-se – reorganizar-se em sala de trabalho e na relação com o seu público, tentando criar com o corpo um espaço outro, um tempo outro, um campo de intensidades. (Ferracini, 2012, p. 36)

Poderia escolher aqui inúmeras possibilidades de trabalho de pesquisa corporal que de algum modo dizem de uma preparação tanto física quanto afetiva para as ações em arte. Escolho como foco principal a pesquisa do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas em Teatro da Unicamp (Lume) por vários motivos. O Lume possui uma consistente pesquisa teatral em um percurso que está prestes a completar seus 30 anos. Durante esse percurso, esse grupo pôde explorar a fundo a arte de ator, e mais que explorar essa arte, desenvolveram uma intensa metodologia de pesquisa corporal que não cessa de afirmar o quanto arte e vida são indissociáveis. Além dos vários espetáculos, o Lume também oferece cursos, workshops, assessorias e possuem várias publicações que discorrem acerca do ofício do ator²⁵.

Minha afinidade com o trabalho do Lume se dá também por questões afetivas. Quando participei de um dos cursos que eles oferecem anualmente em sua sede no distrito de Barão Geraldo em Campinas, pude perceber na prática o quanto o trabalho do Lume não busca nenhum tipo de corpo ideal para as práticas em arte. É um trabalho de fomento às potencialidades de cada singularidade, de cada pessoa, cada um chega com o que tem e trabalha de maneira a potencializar aquilo que naquele momento aconteceu de se potencializar. Dançarinos, atores, palhaços, acrobatas, professores, artistas circenses, poetas, performers, outros artistas e interessados de maneira geral, todos podem trabalhar ali algum tipo de potência singular em sua arte.

Digo isso, pois como já havia dito na introdução deste trabalho, esses dois anos de trabalho com o mestrado, foram para mim uma espécie de rito de passagem. É o momento em que realmente entro nessas artes do corpo, e essa entrada não é fácil pra alguém que nunca antes havia feito nenhuma aula de dança e tampouco algum trabalho mais consistente em teatro. Entrar em uma aula de dança e se deparar com aqueles corpos alongados, dilatados, prontos para o que der e vier, pode ser um pouco intimidante dependendo do espaço que esse encontro se dá. Tive a sorte de poder ser acolhido na Escola e Faculdade Angel Vianna e, mais tarde, ser acolhido na própria sede do Lume no curso *O corpo como fronteira*, ministrado pelo ator, professor e pesquisador Renato Ferracini.

²⁵ A partir daqui, pelo fato de usar como referência a pesquisa do Lume, irei usar o termo *ator* tal como utilizado na bibliografia publicada pelos atores do Lume. Mas sempre que me referir ao trabalho do ator, não estarei necessariamente abordando somente a preparação em teatro. O próprio trabalho do Lume dialoga com todas essas artes do corpo que trabalhei aqui em minha pesquisa, tal como podemos notar em seus espetáculos, assessorias, livros e artigos (as pesquisas do Lume em dança butô, por exemplo). Vale salientar que o objetivo dessa pesquisa é também o de trabalhar nessas bordas que conjugam várias pesquisas corpóreas.

Acho importante ressaltar esse caráter democrático de acolhida com as diferentes singularidades corpóreas, pois meu intuito com esse trabalho não é simplesmente criar um corpo de atleta, ou um corpo acrobático. Trata-se sim de um atletismo afetivo, tal qual propunha Artaud (2006), um atletismo que situe o corpo como potência de afetar e ser afetado, e que trabalhe a partir dessas diferentes potências afetivas. Vários trabalhos nas artes do corpo, tais como os trabalhos de Jerzy Grotowski, de Eugenio Barba, o butô com seus grandes mestres Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, os trabalhos de Pina Bausch, as investigações do Judson Dance Theater, a *performance art*, o trabalho em dança de Angel Vianna e seu companheiro Klaus Vianna no Brasil, dentre outros tantos, já haviam colocado esse corpo em outro lugar nas artes da cena, um lugar muito mais próximo do atletismo afetivo de Artaud, um corpo diferente do rígido adestramento e modelação de algumas escolas de trabalho e pesquisa corporal.

O corpo de um performer, por exemplo, pode prescindir de rígidos treinamentos físicos. Mas existe ali, no momento de colocar a performance em ação, toda uma série de elementos que dizem de procedimentos, há elementos ritualísticos que dão força e consistência às ações ali disparadas, não sendo portanto um mero baú aberto de gratuidades entregue a um caos que se perde em inconsistências. Mas meu fascínio pelo corpo em movimento, pelas explosões e tensionamentos musculares, pela porosidade óssea, pela elasticidade dos movimentos articulares, não me permitem prescindir de técnicas de treinamento corporal. De forma que qualquer que seja meu trabalho em performance, sempre lançarei mão de algum tipo de procedimento técnico com o corpo. Mas do que se tratam esses procedimentos? Do que se tratam essas técnicas?

Ferracini (2012) resgata a origem da palavra grega *tékhne*, que dizia de uma fusão entre as faculdades formais e artísticas do homem, num imbricamento entre arte e técnica, sem que houvesse assim uma polaridade entre esses termos. Esse resgate da *tékhne* se faz importante na medida em que vemos com frequência essa polarização que coloca o trabalho do corpo cênico num recorte onde de um lado temos a forma, a técnica, os modos operativos de se colocar o corpo em cena, e de outro lado o momento de animar essa técnica, de colocá-la em um fluxo de vida que lhe garanta uma organicidade.

A *tékhne* transversaliza essa polarização e assim temos uma implosão do dualismo forma/conteúdo. Dessa maneira podemos repensar também todas as discussões que abarquem uma suposta dicotomia entre corpo em estado cênico e corpo em estado cotidiano. Ferracini (2012) propõe então um trabalho de ator que habite um

território *entre*. Falar de um corpo que trabalhe nesse território *entre* é falar do seguinte corpo:

Nem um corpo somente mecânico e formalizado, nem um corpo somente “vivo”, informe e caótico; nem um comportamento cotidiano puro, nem um comportamento extracotidiano puro, mas um corpo ao mesmo tempo formal e orgânico, um corpo que se auto-alimentasse de sua própria potencialidade criando e recriando um comportamento extracotidiano transbordado dele mesmo e nele mesmo e que se lançasse para o espaço gerando, nesse lançamento, uma zona de arte e de inclusão. Isso significa dizer, em última instância, que o comportamento cotidiano e extracotidiano habitam o mesmo corpo (Ferracini, 2012, p. 82).

Temos que considerar que o corpo em comportamento cotidiano diz de um corpo inserido em processos históricos, sociais e culturais e que no dia-a-dia desse comportamento cotidiano podemos visualizar uma automatização, uma acomodação, um engessamento, assim como o próprio Ferracini pondera em seu livro. Mas por outro lado, não podemos também correr o risco de colocar o corpo em arte como um estado puro que a arte nos permite atingir. São riscos que nos levam a colocar a arte em uma posição de mistificação, e é justamente essa arte de caráter transcendental que estamos tentando refutar aqui.

Ferracini (2012) propõe então uma luta e um trabalho corporal intenso contra essa automatização, engessamento e acomodação do corpo cotidiano, mas uma luta como um mergulho dentro desses mesmos estratos sociais, históricos, culturais e econômicos que definem esse corpo, para justamente, através desse mergulho, potencializar e transbordar comportamentos em arte. Dessa maneira, o corpo em arte será uma potência artística de sua época, de seu contexto, um corpo multitudinário que pode transgredir e se insurgir diante desse seu contexto sociocultural e econômico.

O corpo em arte seria então uma espécie de vetor em expansão e em transbordamento dele mesmo para ele mesmo e não a ponta de um dualismo, trata-se de pensar corpo em arte como um corpo integrado e vetorial em relação ao corpo cotidiano. Ferracini (2012) irá chamar esse corpo em estado cênico de **corpo-subjétil**. Subjétil seria uma palavra inventada por Artaud e que Derrida discute como algo que não se situa nem no sujeito e nem no objeto, mas ocuparia justamente esse espaço *entre*. O corpo-subjétil pode ser visto então como uma espécie de projétil, um projétil que

quando lançado, transversaliza essas dualidades abstratas entre forma/conteúdo e entre comportamento cotidiano/comportamento extracotidiano, um projétil que lança esse espaço *entre* para fora, dinamizando essas relações duais e as colocando em uma perspectiva imanentista de criação.

Assim, o corpo-subjétil se investe como um conceito que não possui um centro localizável, e tampouco podemos vislumbrá-lo como um ponto formado por uma estrutura. Não é um conceito que possa ser rebatido a um plano significante, passível de ser esclarecido, entendido ou semantizado. Trata-se, segundo Ferracini (2012), de um conceito de “uma multiplicidade, um espaço de conexões e re-conexões infinitas sem nenhum centro ou estrutura” (p. 88), corpo-subjétil como um verdadeiro rizoma, com pontos que podem se conectar a qualquer outro ponto no tempo e no espaço.

Temos então com esse conceito de corpo-subjétil, um modo imanentista de pensar o corpo como potência de ação nas artes, esse conceito estilhaça todas essas possíveis subdivisões comumente empregadas em discussões sobre o corpo em arte. Corpo cotidiano e corpo extracotidiano são um só e mesmo corpo, um corpo aberto a inúmeras possibilidades de experimentação, um corpo que cria uma zona de relações com o que lhe passa ao redor, com os espectadores, com outros atuantes; uma zona de turbulência que diz de potências de afetar e ser afetado, uma zona de troca e de criação conjunta com todos que estão ali envolvidos, um corpo que cria uma vida, que cria organicidade.

Organicidade é um termo constantemente utilizado para designar os momentos de ação cênica em que o artista exerce sua arte de maneira potente e intensiva. Esse conceito é um dos conceitos chave para se entender as pesquisas empreendidas por Grotowski, por exemplo. Porém, Ferracini (2012) define seu conceito de organicidade sob outras perspectivas, segundo ele essa organicidade, diz de uma *vida*

Estou tentando dizer daquela “vida” que a todo tempo se transforma, fluxo constante, naquela sensação muscular como agitação de algo quase indizível, intensivo. Circularidade. Velocidade. Em movimento. Sem parar, sem estagnar. “Vida” no corpo-subjétil enquanto capacidade de uma certa espontaneidade, enquanto autoprodução (Ferracini, 2012, p. 103).

O conceito de organicidade diz de uma *vida inorgânica*, de uma *vida artificial* que é transbordada do próprio organismo cotidiano. Mas há aí um aparente paradoxo, como pode essa vida inorgânica estar diretamente relacionada com uma organicidade?

Podemos pensar uma organicidade a partir de uma organização natural do corpo biológico, sua fisiologia, sua funcionalidade vital, mas essa organicidade é a mesma organicidade do corpo do artista em ação? É a mesma organicidade da vida inorgânica?

Ferracini (2012) pondera que há uma distinção entre a organicidade de um sistema funcional, fisiológico e vital de um organismo humano, e a organicidade de um ator que gera *vida* em estado cênico. Porém, ele pondera também que seu intuito em estabelecer essa diferença não é o de nos lançar no paradoxo do tipo: “o corpo do ator (natureza) gerando uma arte inorgânica (não natureza) através do próprio corpo do ator (natureza)” (p. 105). O propósito na verdade é o de localizar uma complexidade intrínseca entre esses termos, colocando a organicidade como uma força geradora do próprio corpo-subjétil, uma organicidade que opera justamente uma aproximação entre todos esses termos, os mantendo unidos em estado cênico.

A organicidade enquanto uma força que coloca em jogo esses vários elementos, e como uma força intrínseca ao próprio corpo-subjétil, pode suspender e arrancar “do próprio tempo e do próprio espaço, um tempo-espaço outro: um tempo não cronológico, mas um acontecimento; um espaço não linear, mas multidimensional” (Ferracini, 2012, p.106). Trata-se de um tempo-acontecimento forjado em momentos em que o ator, em estado cênico pleno de organicidade, pode produzir uma zona que engloba não só ele mesmo, mas também o próprio público, em uma multiplicidade de devires sensíveis, devires imperceptíveis ou em pequenas percepções tais como já apontado anteriormente com José Gil.

Não podemos localizar ou apontar a organicidade como um elemento identificável no trabalho cênico, segundo Ferracini (2012) ela não estaria nem em uma suposta incorporeidade virtual, nem tampouco em um organismo corporal material. O que acontece na verdade é uma transversalização entre essas vidas (corpórea e incorpórea) que dá vazão a uma outra vida no corpo-subjétil que mantém coesos seus vários elementos constituintes. Para ilustrar essa coesão sustentada pela organicidade, Ferracini (2012) lança mão de um importante conceito na física quântica, o *glúon*.

O *glúon* é uma força responsável por manter as partículas de *quarks* presas dentro dos prótons e nêutrons. O termo *glúon* deriva de cola (glue) em inglês, e sua função é justamente a de ser a partícula de força que mantém coesas e “coladas” os *quarks* dos prótons e nêutrons, formando assim os átomos e toda matéria orgânica e inorgânica do universo.

Porém Ferracini (2012) pondera que diferente do *glúon*, que é uma força elementar da natureza e que existe em si mesma, a organicidade no trabalho de ator não existe em si, mas depende de uma série de elementos que fazem parte do jogo cênico. Ou seja, não se trata de algo que preexiste, não é função do trabalho de ator procurar e encontrar essa organicidade como se fosse algo a ser desvelado. A organicidade como *glúon* é uma força que é criada na dinâmica presente entre os vários elementos que atravessam a ação do artista em cena, mantendo esses vários elementos em uma partilha do sensível coesa e intensiva.

Resgato aqui um importante conceito discutido por José Gil (2004) quando diz da comunicação entre os corpos em uma sessão de Contato Improvisação. Quando os movimentos de contato improvisação entre dois dançarinos “pegam”, quando eles entram em um fluxo que os coloca em uma espécie de concomitância, em um território em que criam juntos uma vida, José Gil propõe que esses corpos são apanhados em uma mesma **atmosfera**.

A atmosfera é um acontecimento. Não se trata de um contexto, não é uma estrutura espacial onde o corpo se insere, nem tampouco se compõe de signos. A atmosfera se relaciona com os corpos os transformando e sendo transformada por eles, sempre a partir de seu regime de forças. Por ser um plano de forças, Gil argumenta que mais do que um meio, a atmosfera se penetra inteiramente nos corpos, fazendo parte deles. É o espaço do corpo, mas é também o prolongamento do corpo no espaço, um espaço impregnado de forças das pequenas percepções.

É por isso que costuma se dizer da “atmosfera que reinava na sala” nos momentos de ação, tanto em uma jam de contato improvisação, como num treinamento de atores, por exemplo.

Os corpos exalam um espaço (o espaço do corpo) e todo o contexto dos objetos se acha assim modificado, carregando-se o espaço objetivo de forças, de lugares magnéticos, de territórios proibidos, de atração ou de ameaça. Então a atmosfera surge desligada dos corpos, existindo de modo autônomo e envolvente, dizemos: “está no ar”. A atmosfera é aérea (Gil, 2004, p. 119).

Relembro desse conceito de José Gil nesse momento do texto pois intuo que há a possibilidade de uma forte articulação entre essa atmosfera e a organicidade discutida por Renato Ferracini. A organicidade como uma espécie de *glúon*, mantêm coesos uma

série de elementos que fazem parte de ações cênicas e que de algum modo, criam também esse território relacional chamado por Gil de atmosfera.

Aproximando esses dois conceitos, podemos vislumbrar uma experiência estética nas artes do corpo que diz de um espaço não linear, uma atmosfera multidimensional que não se limita somente a uma dicotomia entre interior/exterior ao corpo do artista em ação. O corpo-subjétil transversaliza essas dicotomias e o que temos então é um verdadeiro borrão entre essas fronteiras. Não se trata, porém, de uma simbiose, ou uma experiência caótica de esgarçamento total entre limites corpóreos. Há ainda um desenho corporal no tempo e no espaço, há aí todos os contornos responsáveis por nos manter coesos. Ao invés de simbiose, seria mais apropriado o termo osmose, como o próprio José Gil sugere ao falar dessa abertura dos corpos à experiência nas artes do movimento. Osmose como uma verdadeira política de trocas entre os corpos nessa atmosfera relacional de ação nessas artes.

Podemos então pensar nessa atmosfera osmótica como território privilegiado de trocas entre os agentes que nela se engajam. Temos nela um corpo multitudinário que não se limita meramente as suas atribuições vitais e fisiológicas que fazem dele um corpo orgânico, podemos pensar a própria atmosfera como um corpo imanente, um corpo multitudinário. Podemos pensar realmente em uma multidão que povoa essa atmosfera, uma multidão que não é apenas constituída ou produzida pelos elementos que agem o momento cênico, mas uma multidão inventada, uma multidão criada ali naquela zona de turbulência estabelecida entre todos os agentes do momento cênico. Se falamos de corpo multitudinário nas artes do movimento, falamos de toda essa atmosfera agenciada nessas ações. Essa atmosfera é também um corpo, e se é um corpo, é corpo justamente por atualizar ali, naquele tempo-acontecimento, uma verdadeira multidão. Corpo multitudinário enquanto atmosfera de criação, enquanto zona de jogo que faz durar no tempo e no espaço múltiplas singularidades que se encontram nesses momentos de partilha do sensível, corpo multitudinário enquanto a catálise poético-existencial que faz passar universos incorporais e semióticas assignificantes tais como Guattari propunha, e que por tudo isso, criam ali também um plano intensivo do comum.

3.3 – Treinamento como prática de si

“*O que é imperceptível exige precisão*” (Grotowski, 1987, p. 93).

Conforme já apontado anteriormente, parto da ideia de que para se realizar qualquer tipo de ritual, são necessários também procedimentos que mantenham a coerência, a coesão e a força desse ritual. Podemos observar isso não só em diferentes tradições religiosas como também em várias práticas artísticas. Os procedimentos que compõem um ritual em arte são como centelhas que não cessam de disparar força e manter a consistência do trabalho artístico.

Posso dizer que o treinamento é um dos procedimentos imprescindíveis para alguns tipos de artes corporais. O teatro e a dança ao longo de toda sua história desenvolveram inúmeros procedimentos de treinamento corporal para dar sustentação aos seus trabalhos. Porém, a palavra treinamento é impregnada de algumas denotações tais como adestramento, preparação, aprendizado. Treinamento é usualmente visto como uma prática de formatação, uma prática pedagógica pautada no aprendizado de algo externo, algo que vem de fora e nos formata para alguma habilidade específica. E a intenção aqui, ao pensar as possibilidades que o treinamento pode ter, é deslocá-lo desses significados e vislumbrar algumas outras possibilidades para essa prática tão importante nas artes do corpo.

Renato Ferracini (2014)²⁶ resgata a etimologia da palavra treinamento, originária do latim *tradinare*, palavra que remete ao adestramento de falcões para pegarem suas caças. O que intriga nessa etimologia é o fato de que o falcão já é, zoológicamente falando, um incrível caçador. Ora, se o falcão já é um caçador nato, então por que adestrá-lo para caça? Esse adestramento de falcão para a caça estava ligado, na verdade, a um tipo de caça específico, onde o falcão era treinado para perder o medo de outras aves selvagens, para que em seguida, ele pudesse caçá-las. Ou seja, há aí nesse modo de treinamento do falcão, uma forma de adestramento que faz o falcão caçar além do que ele já caça, há uma intensificação de uma habilidade que o falcão já tinha.

Temos com isso, uma possibilidade de pensar as práticas de treinamento como uma maneira de intensificação das próprias potencialidades da pessoa que treina, como

²⁶ Em palestra realizada no Simpósio Internacional Corpo-em-arte 2012. Palestra disponível em vídeo no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=su8GyUzsj0E> (acessado em: 28/07/2014)

intensificação daquilo que a pessoa já faz. Não se trata então de aprender outra coisa daquilo que eu não sou, nem tampouco de me formatar a algum tipo de ensinamento prévio externo a mim. Treinamento então não mais como mero adestramento, mas como intensificação, como multiplicação de diversos devires que podem nos atravessar, como potencialização de variados universos virtuais que nos habitam.

No texto “Em busca de um teatro pobre”, um dos mais importantes textos de Grotowski (2010), ele afirma o seguinte: “consideramos a técnica pessoal e cênica do ator como o núcleo da arte teatral” (p. 105). Ao explorar essa formação do ator no teatro, Grotowski não pretende ensinar ao ator coisa nenhuma, não há ensinamentos no sentido de dar ao autor um conjunto pré-determinado de habilidades, não se trata de um método dedutivo de colecionamento de técnicas. Ao invés disso, há um esforço em tensionar o ator em direção ao extremo, desnudá-lo ao máximo, sem deixar ali marcas de egotismo. Com isso, podemos pensar o trabalho de treinamento como um incessante exercício processual e de respeito às singularidades de cada pessoa.

Há aqui um pouco daquilo que Deleuze e Guattari (1997), em referência a Bergson, chamaram de involução criadora. Essa involução criadora não deve ser confundida com uma regressão, trata-se na verdade de um desnudamento, uma eliminação de tudo aquilo que é supérfluo, de tudo aquilo que enraíza o sujeito em si mesmo e, conseqüentemente, em uma molaridade egóica. O treinamento que segue essa via, não só pode nos tensionar ao máximo, borrando as fronteiras de vários de nossos limites, intensificando e potencializando as múltiplas vidas que nos habitam, como também podem rasgar algumas amarras que nos prendem em um corpo extremamente docilizado, automatizado, mecanizado. O devir-revolucionário das artes do corpo passa muito por esse território que nos desloca de nossos clichês corporais, podendo operar importantes momentos de potentes revoluções moleculares.

Meu intuito aqui ao trabalhar questões referentes ao treinamento para as artes do corpo não é o de trazer algum tipo de proposta, roteiro técnico ou caminhos a serem percorridos, quero apenas pensar algumas possibilidades que intuo serem importantes para essas artes de maneira geral. Os procedimentos de pesquisa e treinamentos corpóreos são inúmeros, são procedimentos que nos remetem desde a ritos ancestrais de dança até as mais contemporâneas técnicas de educação somática, por exemplo. Restamos pesquisar e experienciar aqueles que melhor nos cabem, aqueles que promovem essa intensificação e potencialização de nossas energias corporais tal como sugerido por essa etimologia da palavra treinamento aqui estudada.

Conforme já havia anunciado, a pesquisa corpórea do Lume foi de fato muito inspiradora durante meus dois anos de pesquisa de mestrado, e por isso, gostaria de explorar aqui algumas linhas de experimentação desse grupo. O Lume possui duas frentes básicas de treinamento, o treinamento energético e o treinamento técnico, além de um trabalho de codificação de matrizes corpóreas. Porém, como ressalta Ferracini (2012), essa divisão tem um caráter didático e acaba se tornando artificial e abstrata, pois na prática esses trabalhos se perpassam um no outro, formando um só bloco de treinamento.

O **treinamento energético** é um trabalho de quebra de tudo o que é conhecido e viciado no ator, um trabalho de descoberta de possíveis energias a serem manuseadas em sua pesquisa corpórea. Deixo o próprio Ferracini falar:

O treinamento energético quase não possui regras formais. Os movimentos podem, e devem, ser aleatórios, grandes, ocupando todo o espaço da sala, e sempre ser realizados de maneira extremamente dinâmica, englobando todo o corpo, e principalmente, a coluna vertebral. A única regra primordial: nunca parar. Pode-se, e deve-se, sempre, variar a intensidade, o ritmo, os níveis, a fluidez, a força muscular, enfim, toda a dinâmica das ações, mas nunca parar. Parando, quebra-se o “fio” condutor e desperdiça-se toda a energia trabalhada até aquele momento (Ferracini, 2003, p. 139).

É um trabalho extremamente desafiador, pude vivenciá-lo nos dias em que estive no curso do próprio Renato Ferracini na sede do Lume, e o desafio desse treinamento é justamente o de nos deparar com um corpo extremamente recheado de clichês e padrões corporais formatados, tendo o tempo todo que se haver com essas formatações. Por outro lado, porém, a própria dinâmica desses treinamentos energéticos já nos coloca em situações de devir-outro, em situações que verdadeiras micro-revoluções acontecem, algo é quebrado, uma diferença se instaura, as ações e os movimentos não são mais os mesmos. Mesmo que esses momentos não perdurem (e não perduram mesmo, os clichês não cessam de nos acompanhar), a diferença já está instaurada, algo novo foi experimentado, uma revolução aconteceu.

Esse treinamento energético é um processo intenso de mergulho no presente do corpo cotidiano, é uma experimentação do universo desse “corpo cotidiano enquanto dobras históricas, clichês, dobras intensivas, memórias, linhas de fuga” (Ferracini, 2012, p.160). Esse mergulho intenso nessa multiplicidade corpórea nada mais é que

experimental territórios do corpo cotidiano transbordado nele mesmo, transbordado em suas potencialidades e em suas intensividades. É o transbordamento de criação de corpo-subjétil.

Porém Ferracini pondera que essa experimentação no treinamento energético não significa necessariamente a criação de um corpo-subjétil. Entrar em sala de trabalho e experimentar esse treinamento energético e sua infinidade de linhas de fuga e devires revolucionários não serve de nada se não formalizarmos essas intensividades posteriormente em possíveis recriações corpóreas dessas linhas de fuga experimentadas ali. Esse trabalho energético não pode correr o risco de ser confundido com algum tipo de vivência terapêutica, ou algum tipo de experiência pseudomística.

É necessário então seguir pesquisando, seguir treinando, para que todas essas experiências disruptivas vividas ali, ganhem consistência e sejam passíveis de serem não só uma “vivência”, mas também uma ética de criação. Para isso o corpo deve se manter preparado, deve-se criar também um espaço onde o corpo cotidiano amplie suas possibilidades musculares e de articulação espaço-temporais. Não se permitindo cair com isso em treinamentos mecânicos de manutenção muscular ou articular, mas criar um treinamento técnico que perpassa pelo atletismo afetivo artaudiano, um treinamento que desbloqueie pontos de tensão e que possibilite romper com algumas das estratificações corporais.

O **treinamento técnico** surge então como um modo de trabalhar nesse alinhavo, um treinamento que busca uma ampliação e uma desautomatização do corpo cotidiano nessa dilatação das potencialidades musculares e articulares. A intenção é a de, através de um trabalho intenso no dia-a-dia de pesquisa de um ator, fazer com que esses estados ditos extracotidianos, fiquem cada vez mais fáceis de serem atualizados, como uma espécie de operacionalização da *tékhne* de seu corpo-subjétil. Trata-se de uma verdadeira artesanaria, onde o ator intensifica nesse trabalho o manejo de múltiplas energias que nele passam e que podem ser manuseadas a fim de intensificar o trabalho cênico.

Esse treinamento técnico trabalhado pelo Lume possui um forte diálogo com os *princípios* da antropologia teatral proposta por Eugenio Barba. A antropologia teatral de Barba (1995, citado por Ferracini, 2003) se forja a partir desses princípios pois entende que em diferentes épocas e em diferentes lugares, salvaguardando as especificidades de cada tradição, os atores têm compartilhado princípios em comum. Não se trata de leis universais e nem tampouco devemos compreender esses princípios como uma “ciência

do teatro”. Esses princípios nada mais são do que elementos recorrentes em diversas técnicas codificadas de trabalho corporal.

O trabalho cotidiano do ator a partir dessa perspectiva, visa a um processo de incorporação desses princípios. Incorporar esses princípios é diferente de incorporar as formas que o contêm, pois neste caso, o ator estaria na verdade aprendendo uma técnica pré-estruturada e organizada de representação. Assim sendo, ao incorporar esses princípios, e não suas formas codificadas, o ator irá desenvolver uma pesquisa corpórea atenta as suas próprias singularidades, potencializando aquilo que lhe for acontecendo de potencializar, desenvolvendo então uma técnica de treinamento que fomente suas singularidades enquanto criador (Ferracini, 2003).

Esses princípios trabalhados pela antropologia teatral, bem como os elementos de treinamento técnico proposto pelo próprio Lume, não serão explicitados aqui de maneira pormenorizada por não ser o intuito empreendido com esta pesquisa. Porém, aponto aqui como exemplo alguns desses princípios a título de ilustração. Há, por exemplo, o princípio de *equilíbrio precário*: podemos observar que em muitas técnicas de codificação corporal, é possível encontrar uma postura onde o corpo está, quase sempre, fora do eixo de seu equilíbrio cotidiano, o que ocasiona um equilíbrio precário diferente do equilíbrio normal. As técnicas que envolvem esse princípio trabalharão sempre com essa complexidade que envolve o desequilíbrio e que ativa uma série de tensões musculares acionadas a fim de impedir a queda do corpo. Outros exemplos desses princípios são: a *base* (a relação entre o chão, os pés, pernas e quadril) e a *oposição* (trabalho com os movimentos de oposição entre os músculos) (Ferracini, 2003).²⁷

Trazendo esses elementos de pesquisa corpórea propostos pelo grupo Lume, ressalto que com eles não estou (tampouco o Lume) rechaçando técnicas pré-codificadas de trabalho corporal. Técnicas tais como o Balé Clássico no ocidente, ou o Nô e o Kabuki no oriente, por exemplo, devem ser conhecidas, experimentadas e

²⁷ Seguem indicações de livros de referência para um estudo pormenorizado dos princípios da antropologia teatral e dos treinamentos técnicos do Lume:

BARBA, E e SAVARESE, N. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. 1ª Ed. São Paulo, SP: Editora É, 2012.

BURNIER, L. O. **A arte de ator: da técnica à representação**. 2ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

aprofundadas de acordo com o que move cada artista que por ventura venha a vivenciá-las. O que vislumbro aqui com esse trabalho é simplesmente ressaltar a potência das singularidades de cada indivíduo em suas pesquisas e criações nas artes do corpo, e ressaltar essa força nas singularidades é realizar justamente o que Ferracini queria ao resgatar a etimologia da palavra treinamento, ou seja, intensificar possibilidades de geração de vida.

Falado desses treinamentos que são usualmente chamados de pré-expressivos, resta-nos tentar pensá-los agora em suas linhas de continuidade com os momentos cênicos. A dificuldade encontrada pelo ator durante seus treinamentos para quebrar seus clichês e automatismos já é extremamente desafiadora, porém, há o desafio ainda maior de conseguir recriar nos momentos cênicos alguns estados intensivos vividos durante os treinamentos. Talvez esse seja um dos maiores desafios vividos por qualquer que seja o artista cênico.

Grande parte das ações e estados de intensividade vividos nos treinamentos são perdidos de modo irremediável justamente por sermos muitas vezes incapazes de retomá-los ou recriá-los posteriormente. Porém, Ferracini (2012) sugere que quando o ator entra nesses momentos intensivos, gerando linhas de fuga e desterritorializações do plano de organização, há a possibilidade de in-carnar essas linhas de fuga em formalizações musculares espaço-temporais. Segue relato do próprio Ferracini:

Durante esse tempo de trabalho prático no Lume acabei percebendo que, para que fosse possível uma retomada desses estados intensivos, eu deveria tentar contrair essa ação global em microelementos que seriam como pontos musculares de retomada enquanto recriação dessas mesmas ações físicas no Estado Cênico. Procedendo dessa forma eu acabava adquirindo, para cada ação física, ou microdensidades musculares, ou microarticulações espaço/temporais, ou microimpulsos, ou mesmo imagens e sensações, ou seja, pontos musculares específicos e contraídos que, quando ativados, me remetiam às ações físicas e matrizes, sendo possível sua retomada e recriação posterior (Ferracini, 2012, p. 177).

A criação dessas microdensidades, ou desses pontos musculares, é trabalhada através de uma percepção e repetição dessas ações em momentos de treinamento, bem como num exercício de pesquisa e busca ativa de possibilidades de criação. Para que as ações intensivas e orgânicas vividas nos momentos de treinamento sejam passíveis de

serem recriadas em momentos cênicos, é necessário que o ator consiga encontrar e mapear esses pontos de ativação, essas contrações e microdensidades que servirão como porta de entrada para novos estados intensivos posteriormente. A esses pontos de ativação corpóreos ou vocais, Ferracini (2012) chamará de *punctums*.

O conceito de *punctum* Ferracini pega emprestado de Roland Barthes em sua obra *A Câmara Clara* (1984). Barthes utiliza esse conceito para nomear um detalhe na foto que chama a atenção daquele que olha, seria aquilo que punge, aquele detalhe que toca o observador, um detalhe expansivo que leva o receptor para um “estado-em-arte” da foto. Redimensionando o *punctum* da foto para o trabalho físico de ator, teríamos os *punctums* físicos como os pequenos detalhes da ação que possuem um caráter potencialmente expansivo e metonímico. É metonímico, pois esse pequeno detalhe muscular possui em potência e em estado virtual, o todo da ação. Esse *punctum* pode então mobilizar esse todo da ação em um processo de atualização de um estado intensivo, ou seja, atualização não como repetição de um estado intensivo, mas como uma recriação dessa ação. Assim, o que no Lume é chamado de matriz corpórea codificada²⁸, se trata na verdade de um corpo varrido por *punctums* que podem ser ativados nos momentos de ação cênica.

O manejo desses *punctums* se torna tal, que durante os treinamentos dos atores do Lume, ao trabalharem manejando esses elementos corpóreos, há a possibilidade de se ativar esses *punctums* em seu caráter metonímico independente de seu caráter expansivo, ou seja, o ator ativa esse estado intensivo através da ativação de microdensidades corpóreas sem que esses *punctums* se expandam no espaço tal como trabalhado em momentos de treinamento energético e/ou técnico. Isso cria o que eles chamam no Lume de “estado”, um estado onde se ativa internamente essas intenções trabalhadas durante o treinamento, gerando uma dinâmica corpórea numa suposta inatividade. Trata-se de um estado de ação na inação, pois há um esforço em controlar e manter o *punctum* ativado, mantendo-o somente em seu estado metonímico, controlando sua expansão e contraindo em estado virtual toda a força do trabalho de treinamento.

Feito esse sobrevôo pelos procedimentos de trabalho do Lume, onde vimos o quanto todo esse treinamento e essas matrizes movem o ofício desses atores, o que me interessa aqui é justamente articular todo esse processo de treinamento junto de uma

²⁸ Ver definição de matriz corpórea codificada em nota de rodapé do tópico *O devir-revolucionário e a partilha do sensível* presente no capítulo II deste trabalho.

perspectiva que pense esse ofício de ator ou de qualquer pesquisador nas artes do corpo como algo que se atrela inexoravelmente a vida do artista. Fica claro o quanto essa metodologia do Lume é intensa, exigindo do ator um árduo trabalho, trabalho este que extrapola o objetivo cênico e passa a compor forças com tudo aquilo que diz respeito a própria vida do artista, operando uma intensa indissociabilidade entre vida e arte.

Michel Foucault aparece aqui então como um importante intercessor, principalmente nos momentos finais de sua obra, como nos dois últimos volumes de *História da sexualidade* ou em seus últimos cursos ministrados e, posteriormente publicados em vários volumes, notadamente no livro *Hermenêutica do sujeito*. Nesse momento de sua obra, Foucault se debruça nos estudos acerca das práticas de constituição do sujeito ético da antiguidade, para pensar possibilidades de construção de uma estética dos modos de existência.

Fica evidente uma importante influência nietzschiana nesse período de Foucault em relação a esses aspectos estéticos das práticas de vida, muito norteadas por um ideal de “vida bela” regendo os comportamentos, constituindo-se então uma verdadeira arte da existência, ou, uma estética da existência. Isso se torna caro para se pensar o ofício do artista nos dias de hoje, pois a partir da constituição de uma estética de existência, podemos também pensar nessa intensa fusão entre arte e vida (Quilici, 2012).

Para isso Foucault resgata o “cuidado de si” como algo que está atrelado às origens da prática filosófica do ocidente, um cuidado de si que nos chama a atenção para uma dimensão existencial do conhecimento. Esse cuidado de si envolveria várias práticas, exercícios e modos de condução da própria vida que construiriam as melhores condições para a emergência de uma apreensão profunda do real. Essa apreensão estaria vinculada a uma experiência de desvelamento do que é mais verdadeiro na existência, implicando assim em uma constante transformação do sujeito e de seus modos de ser. Essa constante transformação ontológica do sujeito atrelada a experiência da verdade, implica, segundo Foucault, em uma importante ligação entre espiritualidade e filosofia na antiguidade (Quilici, 2012).

Ao mesmo tempo, a dimensão estética desse processo aparece na proposição de se tomar a própria vida como “obra de arte” a ser consumada, para que ela se manifeste no seu **pleno brilho**. A natureza do “trabalho” que o sujeito faz sobre si é artística, implicando o rigor de uma ação vigorosa e hábil sobre o “material” (no caso, o próprio artista), para que possa se manifestar a

“luminosidade” do que é verdadeiro (dimensão do conhecimento), e a “nobreza” (dimensão ética), latente no ser humano (Quilici, 2012, p. 5).

Ora, temos aqui com Foucault alguns possíveis caminhos para se pensar que o ofício de um artista nas artes do corpo, no seu dia-a-dia de treinamento, pode se aproximar de alguns elementos dessa estética de existência tal como empreendida em alguns contextos da antiguidade.²⁹ Faço essa aproximação a partir do treinamento como intensificação daquilo que o artista já pratica, tal como apontado na etimologia da palavra treinamento sugerida por Ferracini, pois as práticas de si na antiguidade estudada por Foucault nada mais eram do que uma política de intensificação da existência.

O trabalho de treinamento não deve ser confundido com uma experimentação narcísica de afirmação de uma molaridade egóica, nem tampouco como mero trabalho terapêutico. Mas é um trabalho que não cessa de operar importantes e constantes transformações na vida desse artista que se engaja nesse árduo ofício de pesquisa com uma corporeidade tão múltipla e potente manifesta nos momentos de criação. Dessa maneira podemos pensar o trabalho de treinamento como uma espécie de (po) ética-estética, uma política dos modos de existência pautada em potentes linhas de ruptura com estratificações e formatações sociais. Uma estética de criação e cuidado de si que é amparada por catálises poéticas-existenciais de fluidez, dissolvência, tensionamentos, exaustão, respiros, suor, dor, catarses, etc. Os modos de sistematização corpórea deixam de ser meramente biológicos e passam a habitar esses platôs de catálise-poética. Há aí uma formalização máxima da *tékhnē*, como uma indissociação total entre arte, vida e ofício.

²⁹ Nesse artigo de Cassiano Quilici (2012) utilizado aqui para operar essa aproximação entre as práticas de si da antiguidade e as práticas de treinamento de ator, Quilici faz uma importante discussão onde ele pondera que há diferenças explícitas entre os modos de vida da antiguidade e as práticas artísticas contemporâneas. Por isso, essas aproximações devem ser feitas com cautela, tomando o cuidado para não simplesmente cair em um anacronismo de colar uns nos outros contextos tão diferentes.

Capítulo *Corpoemaprocesso*

*A gravidade é o mistério do corpo
Tão somente corpo
Tão somente corpo
Como poema belo o ar
Tem que virar
Ausência de corpo
Meu coração aliviado sonhar
Estalo solto
Quem mostra
a pele, cura
Sob a luz do luar
De um dia para o outro
- Otto*

4.1 - Pesquisa atoprocesso

Aí então meus músculos viraram zarabatanas. O que faz os músculos virarem zarabatanas? Lembro-me de minha infância, junto de meus amigos, nós todos tentando fazer zarabatanas improvisadas com papel e canudos de papelão para atingir caixas de marimbondos. Era uma artesanania que exigia destreza, os papéis tinham que ficar firmemente colados para que, ao soprar o canudo, acertássemos em cheio nossos alvos. Cada projétil de papel dessas nossas zarabatanas tinham que ser os melhores já feitos, nessa época eu já sabia que aquela brincadeira era inspirada em um instrumento de caça indígena, e, por isso, brincar de zarabatana ficava ainda mais sério. A zarabatana indígena talvez seja uma das armas ancestrais mais silenciosas e precisas que já existiram, e além do mais, carregam essa força de serem artesanais, cada uma delas é feita minuciosamente. Como então fazer dos músculos, zarabatanas de alta precisão?

Após alguns dias de trabalho no curso *O Corpo como Fronteira* ministrado por Renato Ferracini na sede do Lume em fevereiro de 2014, comecei a sentir meus músculos de um modo que até então eu nunca sentira. E em um desses dias, durante um exercício de treinamento energético, após um momento de intensa descarga de energia, passando por movimentos bruscos, rápidos, largos e vários momentos de forte tensão muscular, entrei em um estado onde sentia meus músculos em uma relação espaço-temporal de extrema precisão. José Gil afirma que o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito. Nesses momentos de treinamento ali na sala do Lume nesse dia, pude sentir meus músculos pulsando junto com a atmosfera da sala, junto de meus companheiros de treino, junto da música que tocava. Cada gesto meu era um projétil de zarabatana sendo disparado em direção certa ao alvo, havia ali qualquer coisa de infinito nesses meus gestos dançados.

Essas sensações musculares povoadas pela precisão da zarabatana começaram a me perseguir. Eu tinha que fazer alguma coisa com isso, havia ali muita força que tinha que ser usada. Comecei a pesquisar essas intensidades durante minha rotina de dança pessoal. Durante esses dois anos de pesquisa com o mestrado, imprimi cotidianamente uma rotina intensa de dança pessoal. Com isso, comecei a encontrar alguns estados, gestos e ações muito intensos e com o tempo, pude perceber que já estava em uma rotina de mapeamento de alguns *punctums* físicos para a criação de uma ação. Havia ali uma performance se desenhando.

Atualmente faço parte do coletivo de performances *As filhas de Dendera* (RJ), e durante os ensaios e pesquisas com esse grupo, minhas companheiras de trabalho sempre apontavam em minhas danças uma força que elas chamaram de “animalesca”, uma espécie de devir-bicho que me atravessava. Durante minha rotina de dança pessoal também sentia muita força nisso que minhas companheiras chamaram de devir-bicho, mas por outro lado, ainda não sei bem até hoje quais são esses devires. Trago o plural nesses devires pois realmente sinto que não se trata só de bicho, há algo do estranho, do esquisito, do disforme, algo do Butô, algo das árvores do cerrado onde nasci...

Corpo multitudinário. Falo também de uma experiência de multidão em minha dança. Sei que a cada dança, a cada treino, a cada ação em performance que faço, uma nova multidão, até então inédita, me atravessa. Quando danço, danço povoado por essa multiplicidade de elementos que me atravessam, não somente esses que cito, mas também muita coisa do desconhecido. Comecei então a pesquisar incessantemente interlocutores que de algum modo, se aproximam daquilo que eu sinto estar pesquisando.

Buscando esses intercessores, a dança Butô talvez tenha sido uma das alianças que mais me instigaram a compor forças em minhas pesquisas. Como já falado, tive alguns importantes encontros em dança Butô durante essa pesquisa, tais como a participação nas aulas de Tomaz de Aquino, um pesquisador de Butô e aluno do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, bem como um curso ministrado pelo dançarino japonês Gyohei Zaitzu no Rio de Janeiro.

Mas essa minha pesquisa também não se resume a isso. O que faço não é necessariamente Butô. Confesso que fiquei muito instigado pela afirmação de Tanaka Min em sua recente passagem pelo Brasil em 2014³⁰, quando diz que se existe dança Butô, ela se chama Tatsumi Hijikata, afirmando que o resto não se trata de Butô. É certo que Hijikata inaugura uma nova estética com sua dança tal como já apontado anteriormente neste trabalho. É certo também que é muito difícil de pensar em Butô fora de todas as especificidades culturais e históricas de emergência dessa dança no Japão. Mas é ainda mais certo o quão inegável é a influência do Butô em várias perspectivas de trabalho corporal na dança contemporânea. Opto então por habitar o paradoxo de saber que o que faço em minha dança, não é exatamente Butô, mas ao mesmo tempo, não

³⁰ Ocasão em que pude vê-lo em uma emocionante performance solo no SESC Copacabana, no alto de seus 69 anos, colocando em intensa comunhão toda uma platéia visivelmente instigada pelo seu trabalho durante quase uma hora de espetáculo solo. Momento inesquecível!

cesso de operar uma espécie de ritual tribal antropofágico com essa dança e recriá-la de acordo com o que me surge de atravessamento durante meus momentos de criação.

Músculos, zarabatana, infância, devir-bicho, árvore do cerrado, esquisito, estranho, disforme, Butô. Uma multidão. O caldo já parecia grosso e consistente, o desenho dessa performance começava a ganhar bons contornos. Somado a isso tudo, encontro um Henry Miller afirmando que não existe nada nessa vida exceto útero, um grande útero da natureza que não cessa de criar. Em um de seus textos, intitulado *Fome Uterina*, Miller fala da vida nesse grande útero:

Ando pela vida em carne viva, exposto, me torcendo, me enroscando, me remoendo. A luz me fere como um milhão de agulhas. Danço uma jiga tão violenta por dentro que as minhas articulações saltam para fora das juntas. Estou sempre me virando pelo avesso, para me proteger com os ossos. A luz passa assoviando pelos meus ossos, brilho como um esqueleto sob raios-x (Miller, 1986, p. 147).

Miller nos traz um corpo desorganizado por um incessante choque de sensações que ao nos desarranjar, nos faz habitar territórios limítrofes, zonas franjais onde não sabemos mais muito bem sobre nossas organizações lingüísticas e formatações biológicas e corporais. Esse desarranjo corpóreo narrado com destreza por Miller me instiga a criar. Relembro Artaud e sua guerra contra a burocracia funcional dos órgãos, relembro a criação do Corpo sem órgãos em Deleuze e Guattari a partir de Artaud e começo a entender melhor um músculo que extrapola suas meras habilidades biomecânicas e devém zarabatana em uma dança. Além do mais, esse argumento de que tudo o que nos cerca na natureza não passa de um grande útero, me remete a toda epistemologia imanentista já estudada aqui através de Spinoza, Deleuze e Guattari. Isso tudo, de algum modo, também me traz essa fome uterina argumentada por Miller.

Zarabatana diz é o nome que escolhi para essa performance. Mas dizer o quê? O que um corpo em desarranjo tem a dizer se o trabalho corpóreo empreendido aqui trabalha em outros platôs lingüísticos, se nesses momentos intensivos de pesquisa corporal as sensações que permeiam essa atmosfera criam uma linguagem que se articula fora da linguagem? O quê uma linguagem muscular, articular, óssea, tem a dizer? Relembro Miller virado do avesso, se protegendo com seus ossos, com a luz dos dias passando assoviando por entre esses ossos. Se a zarabatana muscular diz algo aqui, diz “de carne e osso”, é língua in-carnada, e assim, é o som de assovio da luz passando

por entre os ossos de um corpo do avesso que vai dizer alguma coisa. Não mais um corpo segmentado por formas, mas um corpo povoado por intensidades.

Essa pesquisa de criação com a performance *Zarabatana Diz* começa a ganhar mais força para uma ação em dança realizada na mostra Angel Vianna 2014/1. A partir daí, os treinamentos que já apontavam algumas direções de pesquisa, já começam a me fazer mapear alguns *punctums* físicos que me permitem recriar esses estados intensivos em vários momentos de pesquisa até chegar ao momento cênico de fato. Uma coreografia *in progress* começa a se desenhar. Após orientação dada pela professora Soraya Jorge³¹ para essa coreografia, alguns *punctums* são ainda mais sublinhados. Soraya aponta, por exemplo, a força e a importância da região da minha cintura escapular em alguns de meus movimentos em *Zarabatana Diz*, e a partir de então essas microdensidades corporais pesquisadas nessa região, se tornam importantes *punctums* de acesso a essa matriz corpórea codificada para esse meu *work in progress*.

Esse laboratório de pesquisa com a performance *Zarabatana Diz* se deu muito a partir da articulação entre o **improviso**, o **imprevisto** e o **imprevisível**. A partir do momento que se estabeleceu uma matriz corpórea codificada para *Zarabatana Diz*, seguiu-se uma série de exercícios de improviso a partir dessa matriz. O improviso então se traveste com a roupagem do imprevisto. Imprevistos aconteciam, e nesses imprevistos, alguns potentes desenhos coreográficos se fazem visíveis, fazendo com que algumas “subdivisões” dessa matriz coreográfica surgissem compondo forças com a performance e abrindo novas possibilidades de ação. Assim sendo, a principal força motriz desse laboratório acaba sendo esse lugar do imprevisível, ou seja, emissões múltiplas podem ocorrer a partir do momento em que se entra em trabalho com essa matriz coreográfica, e acabo percebendo que durante toda a pesquisa, uma de minhas principais parcerias talvez tenha sido a força do imprevisível.

Após a apresentação desse trabalho na Mostra Angel Vianna, sigo com essa pesquisa, e o fato de ela ser indissociável de todo esse meu trabalho de mestrado, me lança para o próximo desafio de arquitetar uma montagem para essa performance em forma de defesa de dissertação. A intenção é que essa defesa de mestrado seja também uma ação em arte povoada por esses universos incorporais, uma defesa que apresente o argumento defendido nessa dissertação, mas que apresente esse argumento a partir dessa linguagem carnal, uma dissertação que seja de fato defendida com os ossos e com os

³¹ Professora da Faculdade e Escola de Dança Angel Vianna, coordenadora do Centro Internacional de Movimento Autêntico no Rio de Janeiro.

músculos, com os silêncios e os respiros, com a ruidocracia de sons das vísceras, com a extensa espacialidade aconchegante (ou não!) das articulações. Para esse ritual, é necessário estar guarnecido com consistentes procedimentos. A pesquisa segue.

4.2 - *Work in progress* como estética de criação

“O artista contemporâneo imbui-se da missão de criar contexto e não mais texto, obra.” (Ascott, R., citado por Cohen, R., 2006, p. XXIX)

Para dar consistência a processualidade imanentista dessa performance, busco como aliança um importante encenador e estudioso da performance, talvez um dos primeiros a produzir e publicar academicamente escritos sobre a *performance art* no Brasil. Busco essa aliança com Renato Cohen. Em sua teorização sobre a performance, Cohen (2006) lança mão do conceito de *work in progress* como uma prática de criação artística que opera um intenso imbricamento entre criador-criatura-obra. Um estilo criativo que não se faz através de uma narrativa linear e meramente representacional, e sim através de emissões múltiplas, práticas que incorporem uma não-sequencialidade, uma espécie de escritura disjuntiva tal como a de Beckett. Cohen relembra Artaud, que se insurge contra uma palavra literária lexicizante e propõe, em seu teatro da crueldade, que se acabe com as obras-primas que nos asfixiam e nos aprisionam em temporalidades estanques. Criar através de procedimentos *work in progress*, implica em trabalhar através de uma organização por *leitmotiv*. “O termo *leitmotiv* é originário da música e literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa” (Cohen, 2006, p. 25).

A performance como um *work in progress* ganha sua força de composição enquanto uma arte que desconstrói elementos clássicos da narrativa, sendo assim um processo de criação que não se utiliza de tramas, dramaturgias, personagens, desenlaces, causalidades. Cohen usa o conceito de *work in progress* associando-o sempre a um *work in process*. Esses termos carregam a noção de trabalho e de processo e se articulam em uma espécie de fusão, *progress* e *process* enquanto procedimentos de criação imanentes, ambos se fundem e se tornam quase sinônimos. Mais do que pensar

em obra inacabada ou aberta, pensar em obra enquanto processo, investindo na ideia da dinamicidade de sistema, o processo nunca se fecha em um produto final.

A ideia de *leitmotiv* aparece aqui enquanto linha de força, linha que passa e dispara afecções, atualiza possíveis, inventa um novo corpo. O processo criativo se movimenta por essas linhas de força como que contagiado por elas, e assim, a ação dos *performers* em laboratório/cena se converge com o processo de criação. Dessa forma, estabelece-se a ideia de processo de criação enquanto multiplicidade, enquanto ato que cria redes e se amplia. Há que se criar procedimentos para tecer e atualizar o desenho que essas linhas de força movimentam. *Work in progress* é então um procedimento que se opera através de *leitmotive*, mas para fazer esses *leitmotive* se movimentarem criando corpo para a performance, é necessário construir uma composição com os vários elementos que os *leitmotive* despertam.

Cohen (2006) forja o conceito de *storyboard* como um procedimento metodológico, uma espécie de platô por onde a performance se movimenta, um procedimento diferente de encenações que se fazem através de roteiros que partem de texto, autoria, construção de personagem. O *storyboard* se configura como um roteiro/desenho que movimenta uma espécie de textualização viva, de natureza incessantemente gerativa, que é produzido na própria processualidade das ações performáticas. Se desenha um *storyboard* no papel, mas o desenho se amplia na ação do performer, e o *storyboard* vive essa processualidade gerativa que não cessa de produzir, um *work in process* em ato, ou, segundo Clarissa Alcantara (2011), um *atoprocisso*.

Em seu livro *Corpoalíngua: performance e esquizoanálise* (2011), Alcantara aponta o *atoprocisso* como um laboratório de pesquisa em performance que possui uma permanência na descontinuidade, trata-se de ações “sem um modelo unitário de gestão para o organismo, sem a medida do tempo que, pela consciência, só sabe contar e ganhar as marcas” (Alcantara, 2011, p. 83). Segundo ela, cai-se então em outras dimensões e em outras vias de conhecimento, vias que nos convocam a viver um corpo fluido, líquido, luminoso. Esse *atoprocisso* em suas práticas em performance se confundem também com um *corpoemaprocesso*. Alcantara resgata o movimento Poema/Processo instaurado por Wladimir Dias Pino, poeta que segue em seu período de produção numa continuidade radical da Poesia Concreta. Dessa forma contagiados por esse movimento de Poema/Processo, temos uma lógica de pesquisa corporal nas artes da performance, que nos possibilita pensar o *storyboard* proposto por Cohen como um platô de múltiplas emissões de *corpoemaprocesso*.

Um dos atoprocessos empreendidos por Alcantara (2011) junto de seu coletivo de performers é o chamado Atoprocesso corpobiográfico. Trata-se de um processo de dança física individual, onde cada performer tem a missão de, segundo ela:

Desajustados, vamos parar num espaço neutro onde o corpo, sem saber escrever, inscreve-se (há a *separação entre o escrever e o inscrever*). São traços intensivos de gestos volumosos e minúsculos, numa estranha dança física de riscos que cortam, furam, marcam e alteram a superfície desse espaço dimensional em seu estado de realidade, trazendo aos sentidos a invisibilidade concreta dessa *matéria instável não-formada* (Alcantara, 2011, p. 71)

Trata-se de uma espécie de dança pessoal livre, onde o espaço vazio recebe a grafia informe do corpo do performer, desorganizando toda a intencionalidade da significância, descodificando, desestratificando e desterritorializando toda a imagem do pensamento articulada por uma escrita, ou letra, ou signo do corpo. Esse performer, nesse procedimento de pesquisa, dança livremente, “sob o efeito da extensão violenta de um tempo interminável de 30 minutos” (Alcantara, 2011, p. 73).

Tudo isso acontece na companhia de uma câmera de vídeo que captura toda sua dança. Essa câmera de vídeo cria, segundo Alcantara (2011), uma superfície de registro que consome e consuma o corpo, numa captura *olhar-video*, que faz com que a câmera desfigure o Rosto do performer. Esse rosto citado por Alcantara é tido como o corpo do significante, tal como apontado por Deleuze e Guattari em seu conceito de rostidade. Como o próprio corpo informe dessa dança física já desarranja a rostidade, a câmera seria o olho nu que se investe desse acontecimento de desarranjo corporal, o consumindo e o consumando parte por parte, quadro a quadro desse corpo desterritorializado.

Porém, esse atoprocesso corpobiográfico, possui uma linha de continuidade chamada de *atoprocesso duplo si*. Após um longo período de tempo da gravação dessas imagens, os performers assistem a esses vídeos, compondo então o *duplo si* desse atoprocesso. O “si” e o “em si” aqui se assemelham mais ao “isto” que sempre escapa. Um isto que se situa numa convulsão do tempo, um tempo que se descarrega fazendo tremer na desordem uma suposta “causa em si”. Temos então um sujeito coletivo, vasto, não contornável, um sujeito de multiplicidade sem fim.

A memória nesse *duplo si* aparece como redundância e como esquecimento, fazendo uma dobradura no tempo, pois quando o performer assiste essas imagens e “volta a si”, não sabe mais onde se está. Não se trata então de mera representação o que se vê ali naquelas imagens, pois esse *duplo si* deve criar necessariamente um novo agenciamento, uma nova dança física que realiza uma operação de sobreposição de matérias informes. O performer deve dançar novamente para dar continuidade a esse atoprocesso, criando então um *duplo si* de imagem bifacial, fundida de emissões atuais e virtuais.

(...) a própria imagem atual tem uma imagem virtual que a ela corresponde, como um duplo ou reflexo. Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há “coalescência” entre os dois (Deleuze, 2007, citado por Alcantara, 2011, p. 87).

O *duplo si*, nessa perspectiva bifacial, é então uma imagem especular que ganha independência quando passa para o atual, num jogo com vastos circuitos de camadas do real. Esses circuitos perseguem as imagens da percepção, da lembrança, da memória, do real, do físico, do mental, disparando novas imagens a partir de um ponto de indiscernibilidade. O que constitui esse ponto é a menor parte desse circuito, trata-se de uma imagem ao mesmo tempo atual e virtual, em aderência. Resgatamos aqui então o conceito de imagem-nua já discutido aqui com José Gil, uma imagem que é despojada de sua significação verbal, uma imagem-acontecimento, uma imagem como miríade de pequenas percepções ainda não capturadas pela significação.

No atoprocesso *duplo si* o corpo atual está colado à lembrança do próprio presente. O corpobiográfico é agora uma imagem virtual, um passado contemporâneo coexistindo com o seu presente que já foi. O corpo atual está afetado pela reversibilidade intensiva dessas duas faces confundidas, essas duas superfícies que, no presente, vão incorporando massa pela captura da imagem atual, já sendo, em ato, uma virtualidade (Alcantara, 2011, p. 88).

Esses *atoprocesso corpobiográfico* e *duplo si* foram grandes fontes de contágio para o empreendimento do laboratório de pesquisa de *Zarabatana Diz*. Porém, nesse contágio disparado pelo processo de pesquisa de Clarissa Alcantara, tive que modificá-lo e transformá-lo em meu próprio modo de fazer operar meu laboratório. Optei, ao

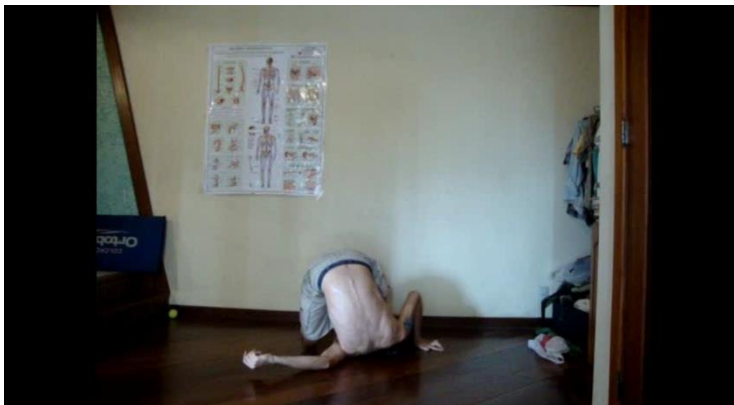
contrário de quase todas as pesquisas nas artes do corpo, por fazer desse percurso, um percurso solitário. Entre maio e agosto de 2014 captei imagens cotidianas dos meus momentos de dança pessoal. O que fiz nesse percurso solitário foi uma espécie de cartografia afetiva pelo meu próprio corpo que se colapsava nessas danças energéticas, nesses improvisos recheados de imprevistos e transbordados de imprevisível. Meu atoprocesso *duplo si* foi solitário, porém povoado de todas essas camadas do imprevisível que o olho nu de minha câmera captava. Diferente também de Alcantara e seu coletivo, eu não esperava longos períodos de tempo para assistir às imagens captadas. Como se tratavam de imagens captadas cotidianamente, os vídeos também tinham que ser assistidos nessa frequência cotidiana a fim de dar continuidade aos contágios disparados pelo *duplo si* nas próximas danças.

Claro que após esse longo período de percurso solitário, meu laboratório se abriu para a ação coreográfica performada na Mostra Angel Vianna, onde tive a importante orientação de Soraya Jorge, bem como a ajuda e os bons conselhos de amigos que também se dedicam às artes. Creio que esses olhares “de fora” são imprescindíveis para a pesquisa e criação nas artes do corpo, de algum modo, eles também funcionam como uma outra espécie de *duplo si*, um duplo que pode operar um importante movimento de devir-outro, ou um movimento de “outrar-se”, tal como na poesia de Fernando Pessoa estudada por José Gil.

O que resta desse intenso *work in progress* é a sensação de que o transbordamento disso que aqui chamei de imprevisível, não nos permite mais cair em papéis muito localizáveis em termos de criação cênica. O artista que se move nesses platôs de criação é um artista intempestivo, um artista que não representa nenhum papel, um artista que segue contagiado desses potentes conceitos aqui discutidos. Arte como devir, ação, ritual, imanência, processo. Arte como corpo multitudinário.

4.3 – Anexos

Imagens do Atoprocesso Corpobiográfico/Duplo si. (Maio à agosto de 2014)



Storyboard de Zarabatana Diz

Leitmotive

- Músculo/Zarabatana
- Corpo multitudinário

Invocações literárias/experimentais:

- O grande útero (Henry Miller)
- *Deus sive natura* (Spinoza)
- Imanência (Deleuze e Guattari)
- Manifesto corPOEMAprocesso Zarabatana Diz (autoral)

Devires:

- Butô, bicho, árvores do cerrado, o disforme, o estranho, o esquisito, a carne.

Ação

- Desenhos coreográficos a partir das linhas compreendidas em laboratório.
- Ações em mostras, na defesa de mestrado e em locais a definir.
- Realização de vídeo-dança.

Componentes relacionais e figurino:

- Barro, argila, terra, urucum, tinta (usados de acordo com a atmosfera empreendida em cada ação).
- Luz de muitas velas.
- Didgeridoo aborigene
- Corneta de búzio ritualística (Xamanismo e algumas tradições orientais)
- Projeções

Laboratório

- O improviso, o imprevisto e o imprevisível.
- Matriz coreográfica *Zarabatana Diz*
- Mapeamento de *punctums*
- Butô
- Corpoemprocesso
- Atoprocesso corpobiográfico/duplo si

Manifesto corPOEMAprocesso Zarabatana diz

meus dedos são criaturas hábeis
não cansam de se meterem em enrascadas
para de lá retirarem as vísceras abstratas existentes em cada olhar do mundo

o mundo é recheado
(em seu segredo abdominal)
de vísceras abstratas

a alma que ali passa
só consegue sair
banhada com o sangue
do mais puro tutano universal

em termos de políticas cosmológicas
sou comunista-radialista primitivo
faço transmissões radiofônicas
na superfície dos meus poros-porões epiteliais

meus poros são
meu mais raso lar
são minha lareira fustigada
queimando a lenha do absurdo

é aí, na superfície dos poros-porões epiteliais
que me abundam pro mundo
onde sou sempre mais raso que a superfície já rasa do absurdo

carne ossos músculos vísceras tecidos poros pele
nós-todos-juntos-num-delírio-sem-volta
multidão aprisionada nas paredes viscosas do grande útero da natureza

chupamos do puro tutano universal
e expelimos em nossas excrescências
pedaços sinceros dos deuses
que regiam nossas danças

os deuses e seus rangidos não surpreenderam tanto
fazia parte da proposta régia mundial
a regência rangida duma multidão
que não aspirava falo nem útero
multidão trans-andrógena transando líquido da cópula dos tempos

sou mesmo irresponsável
meu hódos-metá meteu o verbo na linha que contornava a cópula
e o que vazou
foi puro transbordamento do mais nobre ritornelo:
trans trans trans trans tans
transoquê???

enviamos um email pro senhor regente:
"transmissão radiofônica encerrada por motivos de força menor"
somos rasos, aspiramos forças menores
não podemos colocar em cheque nosso estilo
questão estética:
toda transmissão radiofônica será em silêncio
mas silêncio desses que peca pelo excesso de absurdo
e se esconde nas frestas dos sons
com escandaloso ruído

artaud não soube me dizer qual era o *leitmotiv* cru das transmissões
ainda bem!

há um motivo cósmico seminal nesse argumento radiofônico
há uma performance anal coletiva nos aguardando
e acho que já há injeção de caos o bastante instaurada nos músculos

corram, ossos, corram
todo dia, musculação matutina nos ossos
com intuito de tirar o intuito dos músculos
quebremos todos os micro-fascismos das cosmologias corporais!

assassinemos artaud com olhos de árvore retorcida
para depois, acordar desse sonho lancinante
travestidos do próprio artaud
e ir comer no café da manhã uma sopa de letrinhas
com todos os livros da estante
rasgados
temperados com a poeira dos móveis
a poeira dos poros-porões epiteliais

de onde sou, já não me recordo mais
de onde vou, já não transito mais
de onde dou, já não me corto mais

sou o cromossomo ágil do fim dos tempos
um ciclope natimorto que ressuscitou
numa dança nagual celebrando o pôr-do-sol
desse olho-chakra-frontal imanentista
vibrando em lá maior

somos os animais de nós mesmos
inventando dança com o que nos transa corpo
não há tempo
não há estrutura de base
o espaço é massa informe e fugidia
olhe só essa cor,
ela ainda não tem nome
acho que foi um poeta beat
quem aqui a deixou
tá aí pra ser dançada

**Imagens de Zarabatana Diz
[Experimento 1]**



Link para vídeo desta ação:
<https://www.youtube.com/watch?v=EiTvZt2nASw>

Conclusão que não se fecha, abre uma permanência.

Conclusão para algo que realmente só diz de abertura. O impacto causado por todo o percurso epistemológico aqui percorrido não nos permite outra saída a não ser essa. Nessas filosofias da diferença, o que se sintetiza, necessariamente opera sua síntese em disjunções. O que sintetiza é também o que se desfaz. Esse trabalho inteiro passou por essa metodologia do caos, da processualidade, do desfazimento que gera múltiplas intensidades.

Corpo multitudinário. O conceito que funda esse trabalho é também um conceito que se sintetiza em disjunções. Vivemos numa difícil lida diária com processos de subjetivação que incessantemente nos achatam em uma lógica de estratificação e formatação da experiência, e ao promover rupturas com essa perversa lógica, na tentativa de assimilar a complexidade que é habitar um platô paradoxal de fundação de uma experiência imanentista do real, talvez seja imprescindível buscar forças na poesia para dar conta de toda essa maquinaria.

meu peito se auto promoveu a tubérculo
e daí em diante tudo alucinou-se terra

não sabia mais por onde ir,
por isso fomos para todos os lados
ao mesmo tempo

tecemos o livre mapa das possibilidades humanas

e lá,
tudo
era o fora

o dentro
era o sempre

e o nada
era um tanto

bebemos todo o pote em silêncio
e arrotamos sete cores para o mundo (Rezende, 2012, p. 44)

De algum modo, a experiência rizomática dessa poesia pode nos ajudar a situar melhor a complexidade que encerra um trabalho nessa indissociabilidade entre vida e arte. Por isso essa conclusão se trata na verdade de uma abertura. Um corpo multitudinário deve sempre ser situado nesse território rizomático de multiplicidade de entradas e saídas que não cessam de jogar e estilhaçar, tal como nos versos citados, as dicotomias entre dentro/fora e tudo/nada.

Chego nessa conclusão com a sensação de que um corpo multitudinário é um verdadeiro canteiro de obras, um corpo como um *work in progress* que vai muito além de qualquer empreendimento nas artes do corpo. Corpo multitudinário é na verdade um desafio para a constituição de qualquer linha de militância e ação desterritorializante na experiência com a vida. Não se trata só de criar objetos artísticos, trabalhos acadêmicos ou se articular em qualquer tipo de organização política em grupos ou coletivos. Trata-se de pensar corpo multitudinário nos melindres cotidianos, nas frestas que nos fazem dar importantes respiros no sufoco dos dias e em qualquer relação que nossos corpos se engajem. Corpo multitudinário como uma estética de existência. Relembro Deleuze e Guattari:

Escrevemos o *Anti-Édipo* a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente. Utilizamos tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante. Distribuímos hábeis pseudônimos para dissimular. Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer o sol nasce, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar. Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados (Deleuze e Guattari, 1995, p. 11).

Deleuze e Guattari inauguram os *Mil Platôs* com esses dizeres, e de algum modo desconfio que toda a experiência de escrita de/com um corpo multitudinário pode se reportar a esses dizeres e a esse ponto onde se pode falar: “Não somos mais nós mesmos.” No percurso com esse laboratório experimental que foram esses dois anos de mestrado, percebo a multidão que me ajuda, me aspira e me multiplica. Fui ajudado, fui multiplicado, e continuo sendo. Não só escrevo corpo multitudinário, mas o vivo no dia-a-dia.

Olho para esses dois anos e relembro do intervalo absoluto discutido aqui com José Gil (1996). Admito então o caos como o intervalo absoluto entre dois instantes. Essa multidão, esse corpo multitudinário, essa pesquisa, são a materialidade encarnada desse intervalo absoluto de dois anos. Ao jogar a multidão que habita essas páginas nesse caos imanentista, e articular essa multidão como hábil agente intercessor para o prolongamento e duração instaurados nesse intervalo absoluto de dois anos de pesquisa de mestrado, intuo que, de algum modo, há uma permanência que não cessa de escoar nesse tempo dilatado da corporeidade investida nessas páginas.

Mas não se tratam só de dois anos. Relembro Deleuze (1995) quando diz que a imanência é uma vida. Não vida em termos de uma mera autobiografia acumuladora de experiências que foram aqui desaguadas nessas páginas. Mas vida que sublinha justamente o artigo indefinido *uma*. UMA vida. Vida impessoal que não se remete a registros biográficos fechados no tempo, mas vida enquanto acontecimento, enquanto canteiro de obras incessante e processual, uma vida onde a individualidade se apaga em favor de uma vida singular imanente. Uma vida como os “focos de eternidade aninhados entre os instantes” tal como Guattari (2012, p.29) propunha com seus universos incorporais. Pensando essa vida num contágio bergsoniano, o presente nada mais é que a co-extensão do passado e do futuro contraída nessa duração imediata do intervalo absoluto. Por isso, mais do que falar simplesmente de dois anos de pesquisa, melhor seria falar de uma vida enquanto duração.

O tempo se dilata, há uma incessante permanência multitudinária escoando duração nas linhas desse corpo-pesquisador. Essa conclusão é uma permanência descontínua e voraz que não cessará de compor corpo. Sigo nesse contágio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCANTARA, C. C. **Corpoalíngua: performance e esquizoanálise**. 1.ed. Curitiba: CRV, 2011.

ALMEIDA, M. V. A sagração da primavera ou a sagração de um corpo do artifício. In **Lições de dança 3**. Univer Cidade Editora, 1998. pp. 103-126

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho; revisão da tradução Monica Stahel. 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BEY, H. **Taz: zona autônoma temporária**. Tradução de Renato Resende. 3 ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURNIER, L. O. **A arte de ator: da técnica à representação**. 2ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CAMARGO, W. X. e RIAL, C. S. M. **Hormônios e micropolíticas de gênero na era farmacopornográfica**. *Cad. Pagu* [online]. 2010, n.34, pp. 363-371.

COHEN, R. **Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, G. **A imanência: uma vida**. In: VASCONCELLOS, J.; FRAGOSO, E. A. R. (org). Gilles Deleuze: imagem de um filósofo da imanência. Londrina: Ed. Da UEL, p.153, 1997.

_____. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa, São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Tradução Suely Rolnik, São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, G. e PARNET, C. **Diálogos**. Tradução José Gabriel Cunha, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

ELIAS, A. N. **O fio de Ariadne: caminho para a construção de uma dramaturgia corporal a partir do espetáculo *Cnossos***. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. **Café com queijo: corpos em criação**. 2ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2012.

GIL, J. **A imagem-nua e as pequenas percepções – estética e metafenomenologia**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1996.

_____. Abrir o corpo. In **Corpo, arte e clínica**. Organizado por Tania Mara Galli Fonseca e Selda Engelman. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004

_____. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2012 (2ª edição)

_____. **Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional**. Tradução Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2004.

_____. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUIMARAENS, F. “Poder constituinte em Espinosa e Maquiavel: a perspectiva da imanência”. In **Revista Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia**, nº 19-20, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, janeiro de 2004 – junho de 2004.

GREINER, C. Tatsumi Hijikata, o colapso do corpo. **Humanidades (Brasília)**, v. 54, p. 63-70, 2005.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução Aldomar Conrado, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução Berenice Raulino, São Paulo: Perspectiva: edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

HARDT, M. e NEGRI, A. **Multidão: guerra e democracia na era do império**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **O Império**. Tradução de Berilo Vargas, 8ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.

JULLIEN, F. **O diálogo entre as culturas: do universal ao multiculturalismo**. Tradução André Telles; apresentação e revisão técnica Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LAPOUJADE, D. “O corpo que não agüenta mais”. In: LINS, D; GADELHA, S. **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

MELITOPOULOS, A. e LAZZARATO, M. O animismo maquínico. In **Cadernos de subjetividade**. São Paulo, 2011.

MILLER, H. **A sabedoria do coração**. Tradução de Lya Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1986.

NEGRI, A. “Para uma definição ontológica de multidão”. In **Revista Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia**, nº 19-20, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, janeiro de 2004 – junho de 2004.

NEVES, C. A. B. Modos de interferir no contemporâneo: um olhar micropolítico. Em: **Arquivos brasileiros de psicologia**, v. 56, n. 1, 2004.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009

PELBART, P. P. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

QUILICI, C. S. As “técnicas de si” e a experimentação artística. In **Ilinx - Revista do Lume**. Campinas, n. 2, Nov. 2012. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume>

QUILICI, C. S. Notas sobre a “Arte como Veículo” e o Ofício Alquímico do Performer. In **Revista brasileira de estudos da presença**. Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 164-175, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental org. / Ed. 34, 2005.

REZENDE, D. **Livre fluxo fruto**. Uberlândia: Aline editora, 2012.

SCHEFFLER, I. Elos de uma mesma cadeia – diferentes períodos no transcurso de Jerzy Grotowski. In **Revista espaço acadêmico**, nº 43, 2004.

SPINOZA, B. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. **Tratado Político**. Tradução, introdução e notas Diogo Pires Aurélio; revisão da tradução Homero Santiago. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

UNO, K. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução Christine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. 1. Ed. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

VIANNA, K. **A Dança**. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. In **Mana**, vol. 2, número 2, pp. 115-144, 1996.

WHITMAN, W. **Folhas de relva**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

Documentos eletrônicos

<http://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/04/27/a-era-farmacopornografica/>
(acessado em 12 de agosto de 2013)

<https://www.youtube.com/watch?v=4yPdDdGwIGo> (acessado em 16/04/2014)

<http://www.youtube.com/watch?v=460lomz6Gr0>. (acessado em: 03/06/2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=su8GyUzcj0E> (acessado em: 28/07/2014)