JARDEL SANDER DA SILVA

Camelos também Dançam.

Movimento corporal e processos de subjetivação contemporâneos: um olhar através da dança

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica sob orientação da Professora Doutora Suely Rolnik

PUC/SP
SÃO PAULO
2006

Banca Examinadora

_____

_____

_____

_____

_____

Dedico este trabalho a todos que desertam, por falta de opção, por opção mesmo, ou simplesmente porque se cansaram de tolerar o intolerável.

“Esta noite tudo pode acontecer... inclusive nada.”

(Pichação em muro de São José do Rio Preto (SP), 2002)

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de agradecer a minha orientadora, SUELY ROLNIK por sua generosidade e pela força viva com que nos incita a pensar.

Agradeço aos meus pais, ADEMAR E CLAIR, por todo o apoio nessa longa jornada, pelas ajudas dos mais diversos tipos e qualidades. Enfim, por sua presença e por poder contar com ela a qualquer momento.

Mais do que um agradecimento, uma homenagem a minha filha ALICE, que viu esta tese crescer junto com ela, cujo corpo-em-vida foi e segue sendo uma inspiração sem igual. Além do mais, suas intervenções desenhísticas nos meus cadernos e textos me ajudaram a entender melhor o que é uma *gaia* ciência.

À DÉBORA, minha irmã, que foi a primeira a me mostrar o que a ditadura havia feito com os sonhos, as vidas e os corpos. Ainda me lembro de quando peguei pela primeira vez para ler o *Brasil: nunca mais*. Que assombro. Que horror. Aquele era o meu país. Obrigado, maninha!

À MALU, encontro-encanto recente e presente, corpo-carne-alma. Que bom partilhar tantas danças cotidianas com você. Essa tese tem um pouco do seu cheiro e da alegria generosa do seu olhar.

À ANA MARIA, pelo carinho com que cuida da Alice, da casa, de nós. Sem o seu cuidado e dedicação este trabalho não seria o que é. Obrigados mil!

Ao amigo de longas datas, jornadas (e *prosits!*), MARLON SALOMON. Desde o início deste doutorado (mas já muito antes...) nossa interlocução é fundamental para que minhas idéias tomem rumo. Além disso, sua leitura dos capítulos foi fundamental, pelo seu rigor e cuidado.

À HELÔ pelas aulas de dança, por sua forma de pensar em movimento.

À MARIA HELENA, grande amiga e parceira de muitas incertezas tesianas, mas também de muitas descobertas. Beijo grande.

A TODOS OS AMIGOS do Núcleo de Subjetividade da PUC-SP, pelas leituras, conversas e cervejas.

Ao amigo FELIPE CARVALHO, pela amizade sincera e afetuosa, pela vontade de fazer um corpo público e pelas parcerias mais diversas na urdidura de tramas desterritorializantes no coração da *urbs*.

Ao velho amigo FELIPE KANNENBERG, pelo carinho, pelo acolhimento em Sampa, por nossas conversas e cervejas, nossas desilusões e reencantamentos. Também pela partilha das experiências dos anos 80-90. Amigo, você sabe o que é partir e o que é desertar.

Ao MARQUINHOS, velho-novo amigo, pela acolhida na Barra Funda, base fundamental para as últimas idas a PUC, e pela convocação a pôr um ponto final nessa tese.

À família extensa do Santa Tereza, principalmente CÁSSIA e AUGUSTO. Vocês conhecem bastante essa tese, seus caminhos, descaminhos, angústias, alegrias, as festas na casa-rosada, enfim, todo o seu processo.

A todos os amigos do contato improvisação, especialmente aqueles que atualmente pesquisam comigo no recém-nascido Zona de Interferência 5: ANTÔNIO, DANIEL, GUILHERME e LUIZA.

À DUDUDE HERRMANN pela forma que vive a dança (ou dança a vida), pelas bibliografias e o material sobre dança que nos disponibiliza.

À LUDMILA pelas interlocuções dançadas, por sua inquietação e urgência em pensar a dança.

Ao FUNCIONÁRIO DOS CORREIOS de Blumenau/SC, cujo nome não recordo, que ao me ver desesperado batendo na porta da agência já fechada, nos idos de um sábado de outubro de 2002, resolveu abri-la e me deixar entrar, e por fim postou meu projeto de doutorado com a data do dia. Você realmente me abriu portas...

O percurso foi longo, e os encontros, inumeráveis. Por isso, para resumir sem deixar ninguém de fora, agradeço a TODOS que direta ou indiretamente deram uma mão neste trabalho. Valeu!

Resumo

Este trabalho procura fornecer uma perspectiva sobre o corpo em suas relações com os processos de subjetivação e a cultura. Partindo da definição de corpo como dispositivo, torna-se possível visualizar tanto suas inscrições históricas, quanto suas possibilidades de resistência. Para além da evidência que o corpo assumiu em nossa contemporaneidade, buscam-se suas condições de possibilidade e seus desdobramentos. Neste sentido, são abordados alguns modos de existência referentes a distintos períodos da nossa história ocidental. O foco recai sobre as experimentações do corpo, na sua força de criação, traçando um percurso que nos mostra potências e despotencializações, capturas e linhas de fuga, e que culmina com as corporeidades referentes à "geração" dos anos 1980-90, para a qual o corpo como experimentação parece ter sido reduzido, na mesma medida em que ascendia a onipresença de um corpo-imagem, que se faz presente até hoje.

De um modo geral, procura-se oferecer uma perspectiva da contemporaneidade que não nega a percepção de um certo vazio que tomou conta da vida pública (nosso deserto), mas que aponta para possibilidades de afirmação do presente (e de uma dimensão política deste), através das experimentações corporais. E mesmo que se parta do corpo-imagem, reconhecendo toda a espetacularização que dele é feita, procura-se ressaltar a multiplicidade para a qual os corpos se abrem, através de determinadas qualidades de expressão, principalmente no movimento corporal (em especial a dança contemporânea).

Do corpo cotidiano às linhas de fuga, há aí um importante percurso, no qual muitos personagens, que compõem o deserto, apresentam-se como tentativas de encarnar as imagens que lhes servem de modelo. Com estes personagens assiste-se à configuração do espetáculo da contemporaneidade, seus modos de vida, sua herança, seu conforto e suas insatisfações. Chega-se, afinal, à deserção, encarnada por um personagem específico: o Desertor. É ele que nos guia pelo território da dança, com sua dor, sua mudez e sua gagueira, no interior deste deserto, apresentando-nos procedimentos de deserção e de afirmação. Descobre-se a dança como campo de possibilidades a um corpo que, para além da sua evidência, encontra um devir-corpo, um corporar.

Abstract

This work looks for to supply a perspective about the body and its relations to the process of subjectivity and culture. From the definition of the body as a device, it is possible to visualize its historical inscriptions and its possibilities to resist. Beyond the contemporary understanding of the body, this research seeks to understand its deeper potentiality and effects. Thus, some ways of existence, which are referred to distinct periods of occidental history, are discussed in this work. The focus searches the body's experimentations, and its strength to create, by drawing a path that shows to us its potentiality and its losses. It also searches for the body's captures and lines of escape, reaching the corporality of the 1980-90 generation. For this generation, the body's experimentation seamed to be reduced, during an increasing omnipresence of an image-body.

This research tries to give a perspective about the contemporaneity, without denying the perception of certain emptiness that affected the public life (our desert). It is still pointing out to possibilities of a present's affirmation (and its political dimension) that takes place through the body's experimentations. And, even if it recognizes the contemporary image-body, with all its spectacularly, it focuses on the multiplicity in which the body opens up, by some expression qualities and, particularly, though movement, especially the contemporary dance.

From the every-days life body to those lines of escape, there is an important passage, in which many characters, which compose the desert, introduce themselves as attempts of their model image. By these characters, the show of contemporary life is build, in its way of living, its inheritance, its comfort and its unsatisfactoriness. Finally, there is the desertion, played by a specific character: the Deserter. He is the one who guides us through the dance territory, within his pain, his muteness and his stammering, and it is inside of it that we are presented to the procedures of desertion and affirmation. The dance is as a field of possibilities to a body that, beyond its evidence, can find itself a *devenir*: "corporar".

Sumário

Prólogo 11

Deserto 11

Tuareg 13

Introdução 16

capítulo 1 - Dispositivo 21

Corpo e Cultura 21

capítulo 2 - Modos de Experimentação 35

Gerações, Afinidades e Atitude 35

"A Fonte" 39

Do Disciplinamento ao Controle: os anos 1960-70 42

Express yourself! Os anos 1980-90 46

capítulo 3 - Corporeidades 56

Nossa herança 56

Sujeito, Corpo e Contemporaneidade 61

Adensar, Corporar 71

Expressar 84

Movimento 87

capítulo 4 - Personagens 90

Os Camelos 91

Ser Cáfila 92

Ser Hiena: o consumo 93

De Hienas, Camelos e Leões *94*

A Relação com o Vazio: devir deserto, desertar *95*

O Desertor, o Corpo e o Movimento *97*

capítulo 5 - Camelos Também Dançam 99

Dança: pensamento e corpo *106*

Movimento e Expansão *109*

Experimentar e Falar: a afirmação *117*

Considerações Finais 124

Referências Bibliográficas 128

Prólogo

No meio da pedra
Tinha um caminho
Foi lá que finquei meu arado
E plantei uma estrela pequenina
Pois sei que há de brotar constelações
E iluminar o caminho
Dos viajantes noturnos.
Porque é só à noite
Que se consegue andar nos desertos!

É por isso que precisamos de estrelas
Sob nossos pés
E dentro dos nossos olhos!
JSS / 2004

Deserto

Muitas vezes, parece-me que meu presente é constantemente, inexoravelmente, desinventado. Uma assustadora mania de multiplicar desertos com cada punhado de areia. Operação sem fim, fácil demais.

Personagens transitórios, minha geração nasceu sob a égide do ridículo, com um horroroso destino de não fazer nada de importante. Párias de uma década sufocada (1970) por uma ditadura militar – tão dura quanto mal-dita –, possíveis herdeiros da oxigenação da década que a precedeu (anos 60), crescemos asmáticos, com nossa capacidade respiratória engasgada na goela, mas com os olhos esperançosos: a perene promessa invisível de tudo que estaria à disposição lá fora, fora de nós. Ar, ar...

Vivemos uma oferta incrível de coisas (até mesmo de mundos!), mas devidamente etiquetados. Tudo que começávamos, não tinha meio. Daí o ridículo: ou ovacionávamos embriões abortados desde a concepção, ou cultuávamos defuntos. Mas sonhávamos com o passado, com o ar, com a força de uma época que não era a nossa. E que muitas vezes não era nem a de nos-

sos pais, pois muitos deles haviam atravessado a turbulência oxigênica em suas roupas de proteção.

Mas aprendemos a viver nos desertos, com nossas matilhas acanhadas e amedrontadas, com nosso tédio e nossa inutilidade, mamando nas tetas do consumo, e vivendo o apogeu do artifício corporal, em toda nossa liberdade culpada: nossos corpos eletrizados por um tesão sem fim, que encontrava em cada buraco (da linguagem, do mundo, das gentes...) a desilusão de uma promessa vazia.

Crescemos esperançosos, logo, em termos espinosistas, tristes e inativos. Parecia que nossas realizações – potências atualizadas – escorriam sempre por entre os dedos. Sabíamos das potências; mas suas atualizações eram uma série de portas fechadas, e atrás das portas, infinitas salas vazias. Quase lá...

Na verdade, somos íntimos do quase!

E, de um modo geral, nosso desafio parece ser buscar formas mais efetivas e potentes de atualização. Buscar as estratégias de afirmação do patético em nós: como virar caricaturas bem humoradas do que não somos, do que não pudemos ser; em vez dos rostos melancólicos-chorosos do que nos falta. Do nada que nos sobrou (ou do tudo que nos satura) fazer brotar algumas plantas anômalas (carnívoras, antropofágicas), em que se vislumbre algumas vagas semelhanças de um já foi, mas que não se deixem enterrar em identidades. Plantas rizomáticas que prolonguem sua multiplicidade conectiva.

Demora-se muito para se saber para que se escreve. Da mesma forma, é necessário um bom tempo para se saber o que não se quer da escrita. Afinal, escrever é atirar uma flecha, de um presente intolerável a um futuro improvável. É também atirar-se com a flecha, *como* flecha. É perder o rumo e acertar.

Escreve-se para construir um mundo, para abrir espaço, para convidar aliados, para formar matilhas.

Algo parece tomar forma, não no mundo como uma "realidade" exterior, mas na possibilidade de formar mundo no *entre*-mundos que partilhamos, que começa a se descortinar. Há inquietação, desassossego. As subjetividades se dilaceram, escorrem, explodem, fagocitam... e se rearranjam em outras formas: uma nova estética da existência nos empurra para um novo limiar.

Não há paraíso prometido ao fim da jornada; há que se aprender a viver o caminho, viver *no* caminho. *Enjoy the trip!*

Tuareg

Tuareg, os nômades do deserto. Os aristocratas, nômades de uma das regiões mais inóspitas de nosso planeta: o Saara. Sobreviver no deserto. Não, certamente não! Vivê-lo. Viver dele, com ele, contra ele. Viver apesar dele. Amá-lo.

Quando se lê as páginas de Alberto Vázquez-Figueroa vai-se formando um grande incômodo. Na verdade um estranhamento frente àquela imensidão escaldante-infinita. Como se o espaço fosse por demais vasto, inacreditavelmente sem fronteiras. E, no entanto, o que se poderia chamar de liberdade, não nos parece assim. Pois a nossa idéia (romântica?) de liberdade é conforto, é bem-estar. E não há bem estar no deserto. Mas ele é, talvez por isso mesmo, um índice de potência. Pois, se, por um lado, ele não é o "parquinho" da liberdade; por outro, é em sua imensidão trágica, em sua solidão atroz, em sua inumanidade que algum espaço de liberdade é possível de ser encontrado. Ao menos é o que acompanhamos na trajetória do targui[1] Gacel Sayah.

A trajetória de Gacel (nobre inmouchar do Kel-Talgimus[2]) vai nos mostrando o encontro com o deserto. Certamente um mau encontro para a imensa maioria dos seres humanos. Mas não para os tuareg. Local, isso sim, de exercício de potência. Lugar de um vazio tão assustador que só os poucos que sabem respeitá-lo o suportam.

Vazio? Será mesmo de um vazio que se trata? Talvez, antes, de uma desaceleração. O livro é singrado pela lentidão. O ritmo do deserto é o vagar sereno dos camelos nas areias sem fim. Mas não só a areia: cascalho, pedras, salinas calcinadas, rios mortos etc. O deserto é um mosaico do seco, da secura. E o sol implacável torna tudo vagaroso. E é impossível – ou, no mínimo, não recomendável – agitar-se demais em meio ao calor do Saara: deve-se mexer o mínimo, ou quase nada.

---

1 Singular de *tuareg*.

2 Reproduzo aqui a nota explicativa do tradutor do livro de Vázquez-Figueroa: "Inmouchar: Textualmente, designa um tipo de faca. No texto, uma categoria social mais elevada entre os tuareg. A analogia pode ser atribuída ao fato de que, entre os beduínos, as qualidades guerreiras, ou seja, o "afiamento" dos homens das tribos, sempre foram de relevância. (N. do T.)" (Vázquez-Figueroa, 2002: 11 – nota).

É de outra temporalidade que se trata. Na verdade, são outros devires que são compostos nos encontros com o Saara. E Gacel sabe disso muito bem, e é por isso que ama o deserto, pois sabe devir-pedra, devir-areia, devir-camelo.

Só não sabe devir cidade. E é aí que sucumbe. Numa estranha inversão, é quando Gacel pisa a cidade – talvez mesmo antes, já no trajeto até lá, de ônibus –, em suas ruelas, prédios, multidões vociferantes, é nesse burburinho que ele se despotencializa. Ao deserto pleno, contrapõe-se a cidade vazia de potências. Essa inversão pode nos parecer estranha (será?): a cidade abarrotada de tudo, é vazia; o deserto, desolado, solitário e vazio, é pleno.

Gacel, os tuareg, o deserto me fizeram pensar na vida contemporânea.

> Com o deserto não se lutava, porque jamais se podia vencer o deserto. Devia-se resistir ao deserto, mentindo e enganando, para, afinal, arrebatar-lhe a vida que ele já acreditava ter em mãos. Na 'terra vazia' não se devia bancar o herói de carne e osso, mas de pedra e sangue, porque só as pedras ali conseguem fazer parte da paisagem[3].

Grande lição de Gacel ao nosso tempo. Pois nossas cidades são um outro tipo de deserto, bem como nossa contemporaneidade é uma outra forma de vazio. E não nos cabe praguejar ou odiar. Isso só faria apressar nossa *derrocada*.

Temos que aprender a viver no deserto. Essa parece ser nossa tarefa daqui para frente. Devemos conceber, a exemplo de Gacel Sayah, uma legião de nobres nômades do deserto contemporâneo, que descubra aí suas potências. O que nos coloca outras tarefas: quais os devires que nos põem em sintonia com nosso deserto? Isto é, quais devires nos possibilitam a invisibilidade – ou melhor, imperceptibilidade – necessária a resistir ao deserto, a enganá-lo, a subvertê-lo? Pedras, tijolos, asfalto... devir as vias, não os moventes; as calçadas, não os transeuntes. Se toda movimentação contemporânea não faz mais que nos sedentarizar, talvez nos caiba inaugurar um nomadismo estacionário. Se não há como habitar a velocidade sem estagnar; temos que aprender a vagar na lentidão que lhe é exterior.

Seria necessário, talvez, conceber um modo de existência cujas experimentações fossem efetuadas num limite de excitabilidade (por desaceleração, por exemplo), tornando o corpo tal qual essas águas paradas, em que qualquer gota gera um movimento ondulatório que dissolve a imagem; e a onda vira a própria imagem, toma forma, prolongando suas margens, suas bordas,

---

Kel-Talgimus: não é explicitado no livro, mas, ao que tudo indica, é uma região do deserto.

[3] Vázquez-Figueroa, 2002, p.199.

seus limites. Experimentar o lento vagar – ou até mesmo parar – como forma de não torrar sob o sol escaldante.

Enfim, não há nada mais absurdo a nossa época do que a inércia – até o retrocesso é compreensível, uma vez que pode ser velocidade contrária. Parar, mover muito pouco, só o imprescindível, só o que resiste: *I would prefer not to*, é a fórmula da recusa em Bartleby[4]. Qual será a nossa fórmula da recusa?

[4] "Preferiria não", frase repetida pelo escriturário Bartleby, personagem de Herman Melville, em seu livro *Bartleby, o Escriturário*. Essa forma de recusa e resistência é trabalhada por Gilles Deleuze, num belo texto intitulado "Bartleby, ou a Fórmula" (Deleuze, 1997, p. 80 e ss.).

Introdução

Falemos, pois, sobre deserto e potência. Sobre esvaziamento e recusa. Sobre gerações, corpos e processos de subjetivação.

Poderia, mesmo, dizer que se trata, neste trabalho, de uma tese sobre dança contemporânea. Ou sobre artes do corpo. Mas também sobre contracultura, sobre os anos 60 e 70. Ou, ainda, sobre nossa época, sobre a geração dos anos 80 e 90 e suas subjetividades. Ou...

Na verdade, não é sobre nada disso em particular. Mas, sim, sobre o entrecruzamento dessas temáticas. Interpenetração. Atravessamentos. E é de um esforço que se trata, na tentativa de cartografar processos de singularização na contemporaneidade. Isto é, um esforço em destacar práticas no que elas apresentam de potências e despotencializações, em seus movimentos de enredamento e captura, mas também em suas linhas de fuga. Nesse trajeto, busca-se afirmar o presente, não como assunção do que nos é oferecido, mas como uma procura por possíveis. É a busca por uma voz.

O que isso implica? Trata-se de traçar um percurso, no que os caminhos têm de provisórios, incertos e perigosos.

No entanto, os perigos do nosso caminho não se referem ao oculto que nos arrebata; mas ao evidente que nos satura. Pois há um clima de evidência, nessa nossa cultura da imagem. É seu *modus operandi*: evidenciar, abarrotando nosso entorno com cintilantes obviedades. E não há saída fácil das obviedades, uma vez que elas nos trazem tranqüilidade e alívio.

Mas, então, de que obviedades se tratam? São três, interconectadas: corpo, cultura, subjetividade. Cada um desses elementos traz em si uma perigosa evidência, ou mesmo uma tendência a evidenciar-se. E as ligações entre eles parecem ainda mais evidentes. E isso é perturbador, não pelo fato em si de estarem conectados; mas pelo fato de, uma vez capturados por clichês, sustentarem as forças conservadoras. E essa parece ser a assustadora tendência das interpretações mais corriqueiras da relação corpo-cultura-subjetividade: conservação.

O paradoxo que se nos apresenta é o de subsistir, em meio ao império do efêmero (nossa assim chamada "pós-modernidade"), uma estranha conservação: uma engenhosa forma de manutenção e sustentação *através* do movimento.

A nossa contemporaneidade nos apresenta uma pluralidade de culturas díspares e (supostamente) interconectadas. Como se a supressão espaço-temporal (via globalização) nos situasse numa grande comunidade global, tão rica quanto "conectada".

Nesse cenário, o corpo parece servir de anteparo para múltiplas projeções da utópica aldeia global: em sua inelutável evidência, apresenta-se como signo comum da existência humana em qualquer lugar; e, de modo similar, demonstra sua inquestionável capacidade de "transformar-se".

O resultado lógico da constatação de uma pluralidade cultural em toda sua fluidez e intercambialidade, e de corpos transformáveis não poderia senão nos conduzir à – também evidente – constatação de que as subjetividades estão, por seu turno, em processos de mudança, transformando-se.

A imagem geral que emerge dessas "constatações" todas, como é próprio a um otimismo evolucionista, é que estamos seguindo o natural, embora contraditório, curso da evolução. Estamos melhorando, temos melhorado.

No entanto, e esse é o paradoxo de que falávamos acima, há estranhos movimentos de conservação que estagnam, amiúde, culturas, corpos e subjetividades. O que seriam exatamente estes movimentos? Simples e temerários anacronismos? Tentativas de sobrevivência? Sintomas de que a transformação talvez passe por outras vias que não a da obviedade evolutiva? Formas, às vezes marcadamente obsoletas e mal-sucedidas, de resistência?

Para além desta tríade de obviedades, ainda poderíamos elencar uma quarta: a de que as subjetividades são "criativas", isto é, imbuídas de criatividade, sendo que o modelo usado para isto é o da criação artística, ou seja, o fato da arte ser um espaço privilegiado de criação. Embora esta pareça ser uma característica das artes há muito tempo, em nossa contemporaneidade ela adquire uma especificidade, pois a criação tornou-se indispensável para o nosso sistema de produção, que demanda dos indivíduos justamente esse seu potencial de criação. Portanto, todo ser humano que se preze, independentemente de ser ou não "artista", deve estar de alguma forma conectado à criação, deve ser "criativo".

Já há algum tempo que a arte transbordou de seus espaços sagrados – museus e galerias – e se esparramou pelo cotidiano. Pelo menos desde o fim dos anos 1950, ela tem ocupado o dia-a-dia, a vida cotidiana. E essa ocupação instaurava uma estranheza em relação às vidas cotidia-

nas, sendo a dimensão criativa das artes a marca de uma distância em relação ao estado de coisas da época. Tome-se como exemplo as intervenções dos *Provos*, em Amsterdam, nos anos 1960[5].

O que é relativamente novo (estabelecendo-se principalmente a partir dos anos 1980) é a instrumentalização da criação, tanto das artes quanto das vidas, para a produção de capital. O capitalismo contemporâneo, marcadamente financeiro, nutre-se de criação. E as artes, muitas vezes, em vez de provocarem estranhamento, têm se assemelhado ao sistema, entrando vaidosamente e de bom grado na glamorização por ele patrocinada.

No entanto, algumas experimentações artísticas podem nos mostrar saídas, através de outras perspectivas, ou outros modos de relação entre corpo-cultura-subjetividade, na medida em que traçam rotas des-evidenciantes, isto é, põem em questão o corpo, a cultura, a subjetividade. Experimentam-nos em seu poder de contágio, no improvável e provisório de seus devires. Na verdade, enchem-nos de plurais, trazendo à tona a multiplicidade surpreendente desses elementos e das suas misturas.

As artes do corpo, por exemplo, podem experimentar esse outro modo, esse algo que mina a conservação, pois fazem ver que há qualquer coisa de corrosivo nessa mistura, que há algo que nega a permanência, mas que também recusa a simples "evolução"; algo foge e faz fugir, mas que não tem direção definida nem ponto de chegada; algo que se furta às definições cabais, mas do qual não se pode negar a existência. A arte – quando exerce a sua potência de criação – nos põe frente a esse caos-composto, ou compositor: caos-germe.

É a descoberta de novos possíveis. Ou ainda, *limiares*. Pois as artes nos dão pistas das zonas limítrofes, das bordas. No caso das artes do corpo, elas podem indicar pontos de encontro e de desencontro entre pensamento e corpo, e dessa forma nos auxiliarem a problematizar a dimensão intensiva de nossos corpos-subjetividades. São nas práticas experimentais das artes do corpo – no caso desse trabalho, a dança contemporânea[6] – que somos convocados a experimentar esse "atletismo afetivo" a que se referia Artaud ao tratar do trabalho do ator.

---

5 Cf. Guarnaccia, 2001.

6 As menções à dança contemporânea, que aparecem no decorrer deste trabalho, referem-se, de um modo geral, ao que há de experimentação nesta modalidade de dança, no sentido de quebra com o virtuosismo e a espetacularização. De forma específica, isto é, quando se remetem a exemplos de exercícios, tomam-se como referência as experimentações a partir da técnica denominada Contato Improvisação (contact impovisation, ou CI), desenvolvida por Steve Paxton e colaboradores, em que o movimento dançado se dá a partir do contato com o corpo do outro, com o solo e com todo e qualquer elemento com o qual nos relacionamos. Cf. nota 125, à frente.

Afinal, o que se tem feito cotidianamente com o corpo – em toda a exigência imagética que sobre ele incide – é torná-lo evidente, plenamente visível, onipresente. O que nos leva a perguntar: podem as práticas artísticas nos conduzir a outras corporeidades? Haveria algo nas experimentações em dança contemporânea que poderia fazer emergir um incorpóreo, isto é, o acontecimento, a partir do corpo? Poderiam ser produzidas aí linhas de fuga capazes de nos arrancar do óbvio? Ou ainda: como a dança nos auxiliaria a experimentar um corpo-sem-órgãos a partir do corpo e do movimento? E como isso poderia operar uma abertura ao intempestivo na cultura, à afirmação da processualidade imanente aos corpos-subjetividades, e à acolhida ao paradoxo?

Enfim, as políticas da subjetividade, os processos de subjetivação, os devires, a cultura e a contracultura, o corpo, os corpos, as corporeidades... Tudo isso se des-evidenciaria ao ser visto através das artes corporais? Tudo isso ganharia um novo sentido, novas potências emergiriam lá onde só havia o conhecido?

Falar de corpo, cultura, subjetividade, através das artes é cavar lentamente uma brecha de possibilidade, uma fresta para respirar! É afirmar o provisório, na consistência do seu presente.

Talvez por isso que, no que se segue, esteja muito presente a sensação de re-início, uma reincidente iniciação a cada momento, um começar no meio.

¤

O CAPÍTULO 1 – DISPOSITIVO procura estabelecer, a partir da evidência que o corpo assumiu em nossa contemporaneidade, suas condições de possibilidade e seus desdobramentos.

No CAPÍTULO 2 – MODOS DE EXPERIMENTAÇÃO, são abordados alguns modos de existência referentes a distintos períodos da nossa história ocidental. Focalizando nas experimentações do corpo e na potência de criação, é traçado um trajeto que nos mostra as potências e as despotencializações, as capturas e as linhas de fuga, até chegarmos na "geração" dos anos 80-90, cuja corporeidade é o tema principal da discussão deste trabalho.

O CAPÍTULO 3 – CORPOREIDADES aprofunda a discussão sobre o corpo como dispositivo, cruzando-a com os modos de produção das corporeidades, que na atualidade confluem para a onipresença de um corpo-imagem. Mas também são apresentadas estratégias possíveis à invenção de outras corporeidades, através do movimento, especialmente a dança.

No CAPÍTULO 4 – PERSONAGENS, assiste-se à configuração do espetáculo da contemporaneidade, com seus personagens, seus modos de vida, sua herança, seu conforto e suas insatisfações. Chega-se, afinal, à deserção, encarnada por um tipo específico: o Desertor.

Na parte final (CAPÍTULO 5 – CAMELOS TAMBÉM DANÇAM. MOVIMENTO E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO) acompanhamos o procedimento da deserção, através do percurso do Desertor, em suas dores, sua mudez e gagueira, em seu deserto, onde, por meio de encontros e agenciamentos, afirma a deserção. Descobre a dança como campo de possibilidades a um corpo que procura atualizar-se.

capítulo 1

Dispositivo

"O corpo é uma grande razão (...)".
Friedrich Nietzsche

Corpo e Cultura

O corpo nos ocupa. Em sua onipresença expressiva e comunicativa, ele parece ter-se tornado uma entidade. Ele está presente em nossas preocupações diárias, na mídia, nas políticas sociais, nos mercados de produção e de consumo. Ele parece ser a faceta mais contemporânea de nosso desejo de totalidade, de nosso afã por identidades. Ele se tornou o nosso "enchimento".

Isto é, frente ao risco de esvaziarmo-nos, fomos preenchidos. O corpo recheia o humano. Talvez mesmo – a crer nas propagandas – lhe dê algum sabor... Senão, no mínimo, lhe confere algum *saber*.

O corpo nos ocupa. Mas não só: nos invade, está presente a todo o momento. Suas imagens, suas transformações, sua saúde, sua beleza, seu prazer. É quase opressiva a presença do corpo no nosso dia-a-dia, principalmente através da mídia. O que poderia levar-nos a perguntar: o que se pode ainda falar sobre o corpo?

Mesmo porque, a se julgar pelo excesso de exposição e sua onipresença, o corpo parece ter se transformado numa entidade: objeto de culto e zelo. Como se não o tivéssemos descoberto o suficiente, cuidado o suficiente, trabalhado. Enfim, como se o corpo, meio evidente meio encoberto, fosse a nossa mais própria matéria-prima existencial.

Mas a forma pela qual o corpo tem sido propalado – sobretudo nos meios de comunicação de massa – parece tê-lo instituído como uma unidade, ou a já citada entidade-corpo, reinstaurando uma velha dicotomia (mente x corpo), apenas invertendo os termos. Não é isso o que se pretende aqui.

Neste trabalho, o foco no corpo pretende dar conta tanto do estabelecimento da imagem de um corpo unitário ou identitário[7]; quanto das multiplicidades que atravessam nossa visibilidade do corpo, situando-o como processualidade aberta, como corporeidades exercidas através dos modos de experimentação.

Sendo assim, é indispensável compreender que o corpo é um dispositivo; que ele serve de superfície de inscrição histórica, pois a visibilidade que dele temos é composta de inúmeros estratos, sendo os mais recentes e presentes os que se referem às estratégias disciplinares e de controle; e, por fim, o que mais nos importa: nesse percurso todo, há algo de inquietante no corpo, que inviabiliza seu fechamento numa unidade, que o atravessa e o singulariza, tornando-o processual – corporeidades.

E, se partimos do corpo-identitário, é para chegarmos às corporeidades, como processualidades corporais, e potências nos processos de subjetivação. Portanto, o corpo não será propriamente privilegiado, como se ele tivesse regalias que se negou à alma; o corpo será, pois, entendido como uma visibilidade, onde se podem ver estratificações, linhas de força e fraturas.

---

[7] É necessário fazer, desde já, uma conceituação distintiva para alguns termos que aparecerão no decorrer do texto, cujo uso e alternância não são aleatórios, servindo para dar conta de perspectivas específicas:

- *Processos de Subjetivação:* conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que se refere ao aspecto amplo e processual das subjetividades, abertas ao devir, aos agenciamentos coletivos, e aos movimentos de des e reterritorialização, próprios à vida. No texto, referem-se à amplitude da subjetividade enquanto processo inventivo e criativo.
- *Subjetividade Identitária:* fechamento das subjetividades sobre algum território, estancamento do processo vital no plano atual e visível, e denegação da processualidade.
- *Corpo-identitário* ou unitário: o correlativo corporal deste fechamento.
- *Subjetividade-corpo*: conceito de Suely Rolnik (2004a), que se refere a uma política de subjetivação caracterizada pelo exercício da dupla capacidade de cada um de nossos órgãos do sentido, i.e., perceber o mundo como forma e apreender o mundo como campo de forças. (Esta noção será aprofundada mais adiante – Capítulo 3 – no decorrer do texto.)
- *Corpo vibrátil*: outro conceito de Suely Rolnik (2002b; 2004a; 2006a), que nos remete a um modo de subjetivação que configura o mundo à maneira como este se apresenta ao corpo, na forma de vibração e contágio. Esse modo implica, sobretudo, uma vulnerabilidade ao mundo.
- *Corpo-e-alma*: forma de tentar superar a caracterização dualista cartesiana (corpo x alma), aproximando-se, pois, do paralelismo espinosista, cuja discussão encontra-se alhures (cf. Silva, 2001).
- *Corpo-sem-órgãos (CsO)*: o CsO nomeia uma processualidade corporal, em que os fluxos circulam, em que se resgatam as intensidades em detrimento da organização. Este conceito é desenvolvido no decorrer do texto, principalmente no Capítulo 3.
- *Corpo-organismo* ou organizado: é o corpo habitual que, nas palavras de Gil, "é formado de órgãos que impedem a livre circulação da energia". (Gil, 2004, p. 60)
- *Corpo-vedete, corpo espetáculo:* cristalizações do dispositivo corporal contemporâneo, centradas sobretudo na exposição do corpo através da mídia.

De um modo geral, tanto não nos cabe negá-lo, quanto parece arriscado transformá-lo num mais novo oráculo. Antes, cabe-nos compreender o que compõe a nossa experiência dessa suposta entidade-corpo. Afinal, a partir do que foi dito, o corpo é um dispositivo[8], e como tal deve ser entendido em suas linhas de estratificação e sedimentação (sua história); e em suas linhas de atualização e criatividade[9]. Pode-se dizer, pois, que o corpo nos permite visualizar um campo de forças, e que, tal qual é próprio aos dispositivos, a ele pertencemos e nele agimos[10].

Dessa forma, situamos a discussão em suas implicações com a história e com nossa atualidade. Por ora, pensemos esse corpo inserido num determinado registro histórico, social e cultural, em que potências são convocadas, resistências articuladas, fluxos liberados, drenados, barrados. Pois, longe de qualquer evidência tranqüilizadora, o corpo é paradoxal[11].

Voltemos à idéia de dispositivo. Seguindo a leitura de Deleuze, os dispositivos são compostos por várias dimensões ou linhas:

> Os dispositivos têm por componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de brecha, de fissura, de fractura, que se entrecruzam e se misturam, acabando umas por dar noutras, ou suscitar outras, por meio de variações ou mesmo mutações de agenciamento[12].

As linhas (ou curvas) de visibilidade são caracterizadas pelos regimes de luz, pela "distribuição do visível e do invisível". As linhas (ou curvas) de enunciação distribuem variáveis, são compostas pelos regimes de enunciados. Estas duas linhas (visibilidade e enunciação) compõem a dimensão do saber.

Já as linhas de força, "vão de um ponto singular a um outro, nas linhas de luz e nas linhas de enunciação", retificam-nas, entrecruzam, estabelecendo um "vai e vem entre o ver e o dizer". São a dimensão do poder.

Como uma quarta componente, têm-se as linhas de subjetivação, como "dimensão do 'Si Próprio' (Soi)" , como processo e linha de fuga, escapando às precedentes. Nessa acepção, a produção de subjetividade é um não-dado; é processual, um processo de individuação "(...) que

---

8 O conceito de dispositivo é discutido por Michel Foucault. Utilizamos aqui a análise-homenagem que Gilles Deleuze faz num belo texto intitulado "O que é um Dispositivo?", in.: Deleuze, 1996, p.83-96.

9 Deleuze, 1996, p. 93.

10 A citação de Deleuze é a seguinte: "Pertencemos a dispositivos e neles agimos". (ibid., p. 92)

11 Gil in.: Lins; Gadelha, 2002, p. 131 e ss.

12 Deleuze, 1996, p. 89.

diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia".[13] Além disso, outra característica das linhas de subjetivação é a de representarem um "extremo limite". Desse modo, delineiam a passagem de um dispositivo a outro, predispondo às linhas de fratura.

É, pois, na relação entre as linhas de subjetivação (sua processualidade) e o corpo como dispositivo que nos cabe compreender como aquelas propiciam um limiar para este em nossa sociedade. Ou mesmo, num quadro atual em que o corpo, tão enaltecido e exposto, pudesse estabelecer relações de permeabilidade e troca com a subjetividade, ensejando ele mesmo algum limiar.

Mas não sejamos tão apressados. Pois há, de saída, pelo menos dois modos distintos de se entender e experimentar o corpo: um, que o quer evidente e palpável, e, ao evidenciá-lo e materializá-lo, elide seu devir, sua processualidade própria, afastando-o da fratura e da necessidade de invenção que se produzem na sua dinâmica relação com a subjetividade, isto é, um corpo transformável, mas sem paradoxo: corpo-identitário e sua correlativa subjetividade. E há uma outra corporeidade, um outro modo, nada evidente, inquieto, que explora potências inauditas, extemporâneas, que se quer e que necessita reinvenção: corpo-devir, ou corpo vibrátil, que compõe com uma subjetividade-corpo.

O primeiro modo se situa no interior mesmo do dispositivo, e lá permanece, resplandecendo sua identidade (corpo = corpo) e repetindo práticas e discursos que, mesmo que implementados, não fazem mais que manter a esquiva à processualidade, co-estendendo-a às linhas de subjetivação. Já no segundo modo, que parte do dispositivo, mas nele não permanece, pois se quer processual e *passagem* para os fluxos, é que podemos entrever um limiar em que corpo e subjetividade se aliam na potência do devir, no exercício da criação.

Mas o percurso que nos leva à compreensão dessas duas modalidades não é, todavia, o de uma descrição de opostos, como se fosse possível caracterizar duas produções corporais paralelas e contrapostas. O que se observa é a problematização de uma pela outra, ou seja, como que um corpo-devir (aliado das convocações processuais da subjetivação) desafia um corpo-identitário, e o convoca a reinventar-se; e como que em determinados momentos da nossa his-

---

13 Ibid., p. 87.

tória e cultura esse movimento de reinvenção encontra mais "matéria-prima" (matéria expressiva[14]) para fazer-se.

Porque, afinal, os processos de subjetivação em nossa sociedade se dão numa complexa rede de entrecruzamentos, que envolvem modos de produção socioeconômicos, tecnologias, sistemas semióticos[15] etc. Portanto, nosso percurso deve partir dessa intrincada rede, em que o corpo serve como espaço de inscrição.

As nossas sociedades ocidentais desenvolveram um olhar singular sobre "o corpo", bem como um modo específico de nele inscreverem seus signos através de inúmeras estratificações, sendo as mais recentes as estratégias de disciplinamento e controle. Dessa forma, a dispersão das experiências, cuja visibilidade seria a de uma pluralidade dos corpos, foi organizada e unificada.

Mas, ao mesmo tempo em que temos a produção do corpo através da inscrição de sua "sentença" na própria carne[16], isto é, do modo de existência correto e que deve ser observado (cumprido); também temos a correlativa potência de resistência e seus espaços de exercício. Vejamos, pois, o processo de produção, inscrição e resistência dos corpos.

¤

Michel Foucault, num texto em que procura definir a genealogia nietzschiana como método de pesquisa histórica[17] – que é a base da sua própria pesquisa sobre o poder –, mostra-nos o corpo e as corporeidades como livros de história. Nas palavras do autor:

---

[14] O conceito de matéria expressiva, ou matéria de expressão, é de Gilles Deleuze. O modo que está sendo utilizado neste trabalho é inspirado em Suely Rolnik. Segundo a autora, ele se refere aos agenciamentos que permitem a encarnação das forças que pedem passagem, de se "falar por afetos", de se efetuar e expandir as intensidades. In.: Rolnik, 2006a, p. 47.

[15] Félix Guattari critica o conceito de "cultura", por sua ligação reacionária à produção de "indivíduos normalizados", à hierarquização e à submissão. Prefere a noção de produção semiótica, ou, nas palavras do autor: "Modos de produção semiótica que permitam assegurar uma divisão social da produção, sem por isso fechar os indivíduos em sistemas de segregação opressora ou categorizar suas produções semióticas em esferas distintas da cultura." (Guattari; Rolnik, 2005, p. 28).

[16] A inspiração aqui é de Franz Kafka que, num conto perturbador por sua agudeza (*Na Colônia Penal*), nos mostra um sistema de inscrição da pena na carne dos condenados (cf. Kafka, Franz. **O Veredicto / Na Colônia Penal.** 5ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.) A partir deste conto de Kafka, há dois outros trabalhos interessantes: Clastres, Pierre. **A Sociedade contra o Estado:** pesquisas de antropologia política. 2ª.ed. Rio de Janeiro, 1978. Cap.X: Da tortura nas sociedades primitivas. Gil, José. **Metamorfoses do Corpo.** Lisboa: Relógio D'Água, 1997. Cap. 8: O corpo nas colônias penitenciárias.

[17] "Nietzsche, a Genealogia e a História", in.: Foucault, 2000, pp. 260 e ss.

> O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marca e as idéias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (ao qual ele tenta atribuir a ilusão de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, na articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado pela história, e a história arruinando o corpo.[18]

A fonte dessa reflexão, como sabemos, é Friedrich Nietzsche, cuja discussão sobre a inscrição da cultura no corpo é elaborada através da noção de mnemotécnica, isto é, o procedimento para a formação de uma memória no homem, com vistas a transformá-lo num "animal capaz de fazer promessas" [19] ; e com o estudo das modificações nos sentidos atribuídos à prática do castigo.

E é através de uma discussão sobre o esquecimento e a produção de uma memória no homem que Nietzsche nos conduz, com sua genealogia – contrária ao nosso funcionalismo reconfortante –, à compreensão de como se cria uma civilidade, a qual se inscreve no corpo como um adestramento. Com isso, constrói uma singular formulação de um corpo inscrito, talvez mesmo forjado por seu tempo.

Na verdade, mais que isso, em vários de seus textos, mas, sobretudo em sua *Genealogia da Moral*, ele irá demonstrar como a *cultura*, a civilização (ou a construção da civilidade) amansa o homem, obstruindo nele a exteriorização da ação. Nessa operação, o efeito direto e mais duradouro é uma interiorização da força, sua espiritualização. E é na relação tensa entre uma vontade de potência[20] e seu espaço de exercício que encontraremos a problematização nietzschiana em relação ao humano, ao corpo e à alma: "Todos os instintos que não se descarregam para fora *voltam-se para dentro* – isto é o que chamo de interiorização do homem: é assim que no homem cresce o que depois se denomina sua 'alma'".[21] A velha questão do interior e do exterior (no homem) assume novos contornos, e é na vontade de potência (ou vontade de poder, em algumas traduções) que estará o elemento distintivo.

---

18 Foucault, 2000, p. 267.

19 Nietzsche, 1998a. p. 48.

20 Uma elaboração sumária, mas ilustrativa dessa vontade podemos ler aqui: "O conceito vitorioso de 'força', com o qual nossos físicos criaram Deus e o mundo, ainda requer um complemento: deve-se atribuir a ele um mundo interior, que eu designo como 'vontade de poder', ou seja, como a ânsia insaciável de manifestar o poder; ou como o emprego, o exercício do poder como impulso criador etc." In.: Nietzsche, Friedrich W. **Sabedoria para Depois de Amanhã**. Seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich; tradução Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos), p. 210.

21 Nietzsche, 1998a, p. 73.

Esse impulso criador não está primeiramente na alma, no espírito, ou então na consciência. É no corpo que Nietzsche localiza-o: "O corpo é uma grande razão (...)", e "Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria".[22] Ele não só recoloca a questão do corpo, "redimindo-o" em relação à alma/espírito (o que, dois séculos antes, Espinosa já se propusera a fazer); mas caracteriza-o como relação de forças, como agente: " 'Eu', dizeis; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior, no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu".[23] E é como lócus da relação entre forças que o corpo se apresenta.

Esta idéia encontra elaborações diferentes, mas confluentes no pensamento de Michel Foucault, principalmente quando este irá pensar as relações de poder, em seus trabalhos sobre o sistema carcerário[24]. O que há de comum a ambos – Foucault e Nietzsche – é o fato de ser através da aplicação sobre o corpo de toda uma tecnologia que a história deixa suas marcas. Foucault desenvolverá essa noção através do conceito de *disciplinamento*.

De um modo geral, este autor define as disciplinas como "métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade (...)".[25] Com esse conceito ele traça um panorama bastante singular da política e suas formas. Na verdade, trata-se de uma mecânica do poder, ou seja, seu *modus operandi*. A proliferação das técnicas de disciplinamento – sua penetração em vários setores da vida da sociedade ocidental – irá configurar o que Foucault chamará de sociedades ou regimes disciplinares, que se formam a partir do século XVII, mas, sobretudo no decorrer do século seguinte.

Nesse contexto, as disciplinas são responsáveis pela otimização dos corpos, ou seja, é como a sociedade torna os corpos úteis.

> A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma

---

22 Nietzsche, 1998b. p. 60.

23 Ibid., p. 60.

24 Nesse aspecto, a obra de referência é Foucault, Michel. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. 10ª.ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1993.

25 Foucault, 1993, p. 126.

relação de sujeição estrita.[26]

Não é difícil identificar aí a influência das idéias de Nietzsche, mas diferentemente elaboradas para dar conta de uma outra problemática, que Foucault chamará de microfísica do poder: a generalização das técnicas disciplinares. Esta microfísica refere-se a um exercício do poder que não se concentra no Estado, mesmo que este freqüentemente o encarne. Foucault nos permite divisar um sistema de coerções que, para além do simples interdito, torna o corpo produtivo, o que significa aumento da capacidade com a correlativa diminuição da potência.

No entanto, como se trata de uma mecânica do poder, o que está em questão são relações de força, e estas são conflituosas. Mais que isso: são da ordem da batalha[27]. E, se por um lado nunca se está fora do poder; por outro, onde ele se aplica, há resistência[28]. Na verdade, resistências, com ênfase no seu plural: a multiplicidade das estratégias de poder tendo como correlativa a pluralidade das resistências.

Se, por um lado, uma imagem de corpo-unitário (dócil), porque organizado e disciplinado, serve a uma estratégia de poder ela mesma organizadora e disciplinar; por outro, há algo no interior do disciplinamento que fratura essa unidade, sublinhando a pluralidade desse corpo, a partir de práticas específicas, o que conduz Foucault a pensar nas resistências.

É interessante notar que Foucault desenvolve a discussão sobre resistência quando focaliza – mais diretamente – suas pesquisas na subjetividade. Pois é na *Vontade de Saber* (primeiro volume da sua *História da Sexualidade*) que encontramos a seguinte caracterização das resistências: não são exteriores às relações de poder; assumem o papel de adversário, alvo, o outro termo; são plurais; e situam-se no campo estratégico das relações de poder[29].

O nexo resistência-subjetividade dá-nos uma chave compreensiva, na medida em que nos reenvia às linhas do dispositivo, e, mais especificamente, à linha de subjetivação como possibilitadora de uma fratura. A partir disso, podemos nos perguntar, em nossa história recente, sobre algum ponto de viragem, uma mudança que toma forma e convoca outras transformações.

---

26 Ibid., p. 127.

27 Nas palavras de Foucault: “Creio que aquilo que se deve ter como referência não é o grande modelo da língua e dos signos, mas sim da guerra e da batalha. A historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não lingüística.” (Foucault, 1979, p. 05).

28 Foucault, 1988.

29 Foucault, 1988, p. 91.

De um modo geral, pode-se dizer que se tratam de transformações no sistema sócio-econômico em que vivemos, ou seja, o capitalismo avançado e os modos de existência nele engendrados. Mas o que nos interessa aqui não é estabelecer as condições materiais e concretas que determinariam as formações subjetivas, numa leitura materialista-histórica que, embora importante, não nos é suficiente.

Para além de um sistema de produção econômico plenamente determinante, pensemos num modo de produção que, a partir de um determinado momento, integra toda uma problemática sobre a vida e as formas de geri-la como estratégia de produção. Esta mudança, este novo modo – embora com raízes mais antigas, mas mais dispersas – emerge no século XIX, sobretudo em seu limiar, em que o corpo é integrado numa série de estratégias de poder, que Foucault denomina de *biopoder*, e passa a se constituir como ponto nodal da problemática política. Ou seja, uma biopolítica: "(...) o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana (...)".[30] Mas, há algo que aí resiste, se lhe opõe. No que Foucault complementa: "(...) não é que a vida tenha sido exaustivamente integrada em técnicas que a dominem e gerem; ela lhes escapa continuamente".[31] Mas será somente no decorrer do século XX que esta estratégia generalizar-se-á, com novas implicações, sobretudo após a Segunda Grande Guerra.

Em suma, o capitalismo, embora se ampare no biopoder para reiterar sua hegemonia, sua expansão, e suas novas formas de acumulação, não é o detentor da vida, nem tampouco o gestor interino dos corpos que no interior de seu modo de produção são engendrados.

Nesse aspecto, a leitura de Guattari é elucidativa:

> O que caracteriza os modos de produção *capitalísticos* é que eles não funcionam unicamente no registro dos valores de troca, valores que são da ordem do capital, das semióticas monetárias ou dos modos de financiamento. Eles funcionam também através de um modo de controle da subjetivação, que eu chamaria de "cultura de equivalência" ou de "sistemas de equivalência na esfera da cultura". Desse ponto de vista o capital funciona de modo complementar à cultura enquanto conceito de equivalência: o capital ocupa-se da sujeição econômica, e a cultura, da sujeição subjetiva.[32]

Além das diferenças de foco de pesquisa desses dois autores, há uma distância de período histórico abarcado pelas suas reflexões, pois Foucault refere-se principalmente ao século XIX; e

---

30 Foucault, 1988, p. 134.

31 Ibid., p. 134.

32 Guattari; Rolnik, 2005, p. 21.

Guattari, ao capitalismo avançado do pós-Segunda Guerra. No entanto, há uma aproximação possível que diz respeito à forma como, a partir de um determinado momento, em nossa sociedade, o econômico, o cultural e o tecnológico relacionam-se com os modos de vida e, mais especificamente, com o corpo e as subjetividades.

Se há aí uma estratificação, operada pelos regimes de visibilidade e pelos enunciados; há também linhas de força com suas correlativas resistências; e, o que nos interessa mais diretamente, linhas de subjetivação com suas práticas, operando fraturas.

Para Rolnik[33], as transformações nas subjetividades, que recrudescem no final do século XIX, referem-se às formas de se lidar com o corpo vibrátil. Ou seja, é no decorrer do século XIX, marcado pela industrialização e desenvolvimento tecnológico, que uma dada configuração entrará em crise: é o princípio identitário, como regente da construção das subjetividades, que rui, pois o que se observa são as subjetividades confrontadas a um rol de experiências que abalam as cartografias vigentes, baseadas na idéia de indivíduo, fechado em si mesmo. As vidas humanas são lançadas numa nova relação com o outro. Nas palavras de Rolnik:

> São muitos os outros com os quais passa a confrontar-se a subjetividade, outros variáveis e desconhecidos, diferentemente da familiaridade de um mundo relativamente estável a que se estava habituado. A mutabilidade da paisagem intensifica-se a tal ponto que torna-se impossível calar o estranhamento que a instabilidade produz no corpo vibrátil.[34]

A familiaridade que se perde, ainda segundo Rolnik, refere-se àquele "princípio identitário", correlativo ao regime disciplinar e à tradição racional que o sustenta. E serão as fraturas na utópica imagem de um sujeito conduzido e sustentado por uma Razão legisladora que tornarão visível uma dimensão da experiência humana que fervilha nos corpos: a dimensão do intensivo.

Pois o racionalismo, que tem como marco o pensamento de Descartes, embora receba críticas desde a origem[35], não deixa de embasar uma política de subjetivação, erigida a partir da imagem de um sujeito racional, que cristaliza um modo de existência, e cujos efeitos se fazem sentir até hoje.

---

33 Rolnik, 2002a.

34 Ibid., p. 175.

35 A crítica mais radical parece ser a de Baruch de Espinosa, como exemplo precoce e relativamente isolado, que ousou – menos de trinta anos após a publicação da obra-marco do cartesianismo (*Discurso do Método*) – questionar sobre o que pode o corpo: "Ninguém, na verdade, até ao presente, determinou o que pode o corpo, isto é, a experiência não ensinou a ninguém, até ao presente, o que, considerado apenas como corporal pelas leis da Natureza, o corpo pode fazer e o que não pode fazer, a não ser que seja determinado pela alma." In.: Espinosa, 1991, p. 178.

Se o racionalismo implica, como já foi dito, um sujeito guiado pela razão, não é a qualquer razão que ele se refere, mas a uma razão absoluta e dirigente. Este é o ponto de que parte a crítica de Kant, que põe em questão as falsas pretensões de conhecimento, mas que reitera a razão, agora relativa e acoplada a uma moral que não a deixa sair da linha: razão e moral têm domínios distintos, e a crítica tem como papel definir as condições de legitimidade da razão. Se ainda havia algo de obscuro na razão, a crítica kantiana a ilumina, fá-la figurar no centro do foco d'As Luzes.

É nesse registro, segundo Foucault, num belo texto sobre as Luzes (*Aufklärung*), que temos vivido e pensado. Ou melhor, a *Aufklärung* teria determinado, ao menos em parte, "o que somos, pensamos e fazemos hoje". Por isso também a importância, para uma "ontologia crítica de nós mesmos" [36], de se entender a transformação do racionalismo, sua permanência e seus pontos de dispersão e fuga.

Já em Descartes, mas principalmente em Kant, o que ressalta é a importância de um voluntarismo, que pressupõe no sujeito o domínio sobre suas ações. No entanto, como vimos, no decorrer do século XIX, essa configuração se mostrará insustentável, principalmente na virada do século.

É interessante notar que Foucault irá buscar justamente num artista, Baudelaire, e na sua aguda consciência de época, subsídios para caracterizar uma "atitude de modernidade". Não se trata, para Foucault, de uma oposição, mas de uma leitura, mesmo que irônica, que Baudelaire oferece na esteira da *Aufklärung*, caracterizando-a através da atitude de seus protagonistas. No entanto, há uma nuance na perspectiva que o poeta oferece de seu tempo, encarnada na atitude do dândi ("que faz de seu corpo, de seu comportamento, de seus sentimentos e paixões, de sua existência, uma obra de arte"), que é da ordem da criação e da invenção artísticas, e que, mesmo não o afastando do voluntarismo, estabelece outras condições de possibilidade para o presente: "Essa heroificação irônica do presente, esse jogo da liberdade com o real para sua transfiguração, essa elaboração ascética de si, Baudelaire não concebe que possam ocorrer na própria sociedade ou no corpo político. Eles só podem produzir-se em um lugar outro que Baudelaire chama de arte".[37]

---

[36] Foucault, 2000, p. 335 e ss.

[37] Ibid., p. 344.

Nesse aspecto, as artes e os artistas da virada do século XIX, e mais intensamente no início do século XX, foram especialmente sensíveis a este "jogo da liberdade com o real para sua transfiguração", embora ainda bastante circunscrito ao universo artístico, tal como postulara Baudelaire. No entanto, há aí uma pista importante não só de uma sensibilidade crítica em relação ao presente, que nos conduz a divisar seus limites; mas também de como ultrapassá-lo, isto é, sua transfiguração.

Ou seja, as vanguardas artísticas atualizam, através de suas obras, um caráter insustentável de uma configuração estática e plenamente visível do mundo: uma postura frente a ele, em sua ordenação "natural", em relação ao qual nossa tarefa seria a de apenas administrá-lo. Contrária a isso, a pintura do final do século XIX, por exemplo, mostrará uma força que vibra nas coisas, que revela o caráter inelutável das passagens, do devir, como é o caso das cores em Van Gogh, rasgando o mundo visível e expondo suas intensidades pulsantes.

Mas também nas artes cênicas, um pouco mais tarde (nos anos 1920), com o futurismo, o surrealismo e o dadaísmo, que colocarão suas questões e suas provocações. Segundo Aslan, suas principais características, além da crítica ao naturalismo, são: a provocação, o escárnio e a zombaria; a desintegração da linguagem; a explosão da noção de personagem; a fragmentação da noção de autor; e a remodelação do espaço[38].

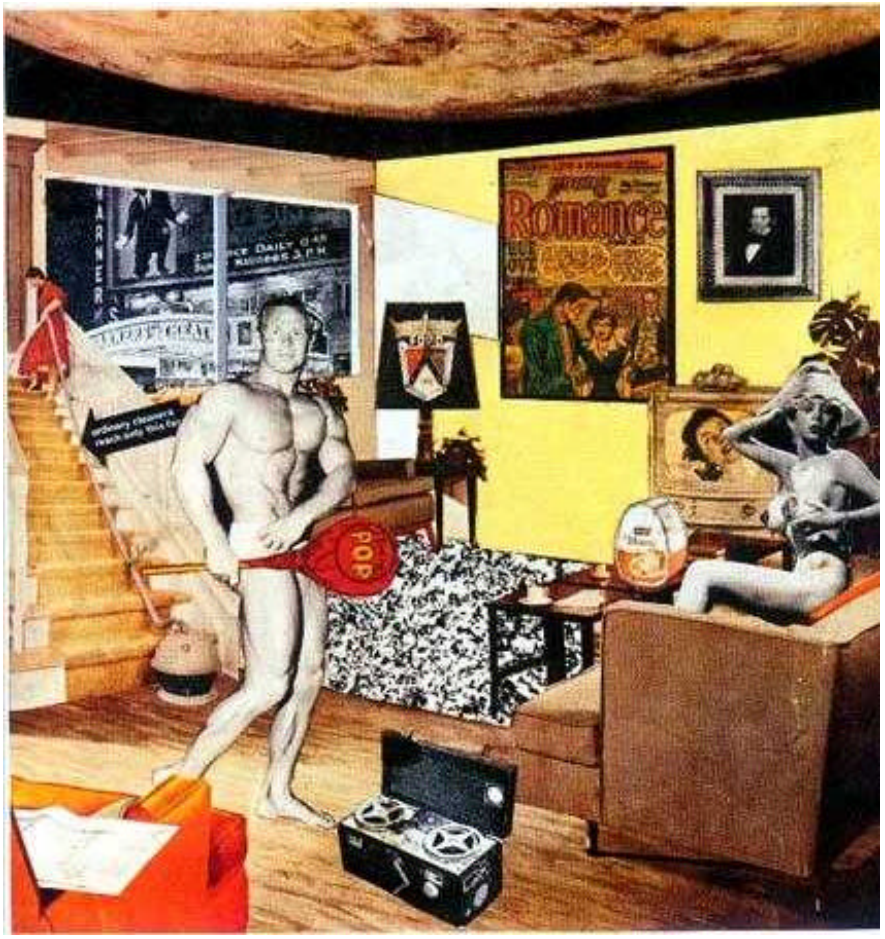
De um modo geral, o que se observa, nos dois exemplos brevemente citados (pintura e teatro), é uma denúncia à objetividade do mundo e a suas hierarquias, e uma tentativa de trazer à tona o plano intensivo. Por isso que a crítica parte da reação ao naturalismo, mas chega – no caso do teatro – a uma recusa às múltiplas divisões: espectador x criador, público x privado, erudito x popular, racional x irracional, arte-criação x vida etc. Mas isso ainda se restringe a um foro especializado: o mundo da criação artística, o espaço das artes. E é esta fronteira que, posteriormente, irá ruir, ganhando e invadindo as ruas.

Enfim, podemos afirmar que nossa dor latente e latejante, a busca por matéria expressiva, é desde sempre um desafio. Mas, sobretudo na segunda metade do século XX é que essa busca assume características específicas, colocando-nos desafios que se estendem a nossa contemporaneidade. Por exemplo, acompanhamos uma necessidade – principalmente a partir dos anos 1950 –, cada vez mais presente em suas formas de produção, suas temáticas e nos materiais utilizados, da arte sair do espaço especializado dos museus, galerias e exposições, e transbordar

---

38 Aslan, 1994, p. 124.

para o cotidiano. Podemos exemplificar essa desespecialização da arte – no caso, nas artes plásticas – com a Arte Pop[39], que vai trazer o cotidiano do consumo e do universo da comunicação de massa para o território da arte, elementos estes que lhe eram estranhos. É interessante notar que a obra-marco desse movimento – uma colagem de Richard Hamilton, de 1956, intitulada *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* – mostra justamente um exemplo máximo do cotidiano da classe média: um lar moderno de um casal moderno.



Richard Hamilton, ***Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?****, 1956*

Com a urgência própria a uma eclosão iminente, observa-se a tentativa de aproximar arte e vida, e a busca por matéria expressiva passa a se referir tanto ao universo da criação artística quanto ao cotidiano e às subjetividades, tomados na sua possibilidade de invenção. Um afeto artístico toma a cena, e uma potência de resistência[40] pede passagem.

---

39 Cf. McCarthy, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. (Movimentos da Arte Moderna).

40 Sobre o afeto artístico (potência de criação) e o afeto político (potência de resistência), cf. Rolnik, 2004.

À imagem de um corpo dado, opõem-se as corporeidades, que se configuram através de planos ou modos de experimentação, os quais são elaborados a partir da criação artística da própria vida, numa poética da existência, que passa necessariamente pela potência sensível dos corpos; de uma atitude de época, que, muitas vezes, somos tentados a chamar de uma geração; de uma certa idéia de juventude; e, por fim, na tentativa de exercício das experimentações no espaço público e político.

É o princípio identitário, centrado num indivíduo, que se sustenta na racionalidade que será questionado através do exercício artístico da vida, ou de uma poética da existência. A forma de exercê-la será um pouco à maneira do voluntarismo moderno, ou mesmo de uma passionalidade romântica herdada do cenário artístico do século XIX. Só que desta vez, é a própria vida que se deve transformar em obra de arte.

Vive-se – até os anos 60/70 – numa sociedade cujas instituições são a visibilidade do poder disciplinar que a gere. E, no entanto, já se prepara uma passagem, que irá se alicerçar na vida como potência: são as estratégias disciplinares que serão superpostas pelo controle, com sua fluidez própria. Os corpos, as vidas encarnarão esta superposição, não sem resistirem. Acompanhemos, pois, estes movimentos, ou melhor, estes *modos de experimentação*.

capítulo 2

Modos de Experimentação

"Ah, se eu tivesse vivido num passado como o lembro agora!"
Millôr Fernandes

"Uma geração não é feita de idades, e sim de afinidades".
Helio Pellegrino

Gerações, Afinidades e Atitude

Na tentativa de configurar minimamente diferentes modos de experimentação, desde o final dos anos 1940 até os anos 1980/90, somos tentados a identificar as vivências aí situadas como experiências de "gerações". Mas o termo "geração" nos coloca uma série de problemas, como o de pensarmos que haveria uma experiência unitária de uma época que a caracterizaria em sua totalidade, e fosse possível, então, abolir as singularidades vividas, próprias àqueles que as viveram. Por outro lado, embora as experiências de uma determinada época não formem uma unidade, também não são estanques e totalmente distintas. Por isso, mais do que "gerações" propriamente ditas, são períodos de experiências compartilhadas.

Dessa forma, não sendo as experimentações nem unitárias nem estanques, devemos seguir longe de duas armadilhas principais: as continuidades históricas e as supostas unidades de experiências de uma geração.

De início, cabe ressaltar que não há como se traçar grandes continuidades, ou mesmo desenvolvimentos, como se as experimentações, identificadas às "gerações", se sucedessem, num aprimoramento ou em contestação de umas em relação às outras. Certamente há influência, ou melhor, contágio, mas devemos evitar pensar em evolução (ou mesmo em evolução dialética), pois o que impera são as coexistências: corporeidades e experimentações que coexistem. Porque, afinal, o corpo – que é nosso foco – não vale por si só; ele é envolvido, é afetado. E não o é da mesma forma. Um olhar mais atento poderá divisar uma variedade de corporeidades se produzindo ao mesmo tempo. E, sendo assim, não há como determinar uma que seja inerente à determinada época, até mesmo porque se têm várias experimentações sendo produzidas num

mesmo período, paralelamente: por exemplo, remanescentes de uma cultura hippie coexistindo com uma cultura disco e a emergência do punk, na segunda metade dos anos 1970, cada uma com experimentações corporais diferentes.

Portanto, seria mais pertinente entender o que num determinado espaço-tempo convoca à criação, às experimentações, e o que é feito para liberar os fluxos, a vida. Ou seja: quais são as condições enfrentadas numa determinada época, numa certa "cultura", e quais agenciamentos são feitos? Quais afetos são convocados e de que modo? Como são arranjadas, rearranjadas e inventadas matérias expressivas para darem conta desses afetos? E, nesse aspecto, encontraremos aproximações e distanciamentos.

A outra armadilha refere-se a uma unificação das experimentações, de modo a identificá-las a um *estilo* (por exemplo: os hippies), como se todos estivessem instalados no interior de um mesmo modo de vida. Como se todos os jovens norte-americanos dos anos 60 partilhassem do *hippismo*[41], vivendo seus ideais e suas contestações. Isto seria desconsiderar a multiplicidade própria a nossa sociedade. Pois, afinal, o que existem são as experimentações que até nós chegaram e que continuam chegando, cujos efeitos se fazem sentir, e que convocam devires. É o que nos importa.

Mas ainda nos falta uma categoria que possa englobar as afinidades que se podem visualizar num determinado período (a contracultura dos anos 60, por exemplo), pois se trata efetivamente de modos de experimentação inventados no interior de configurações específicas, referentes às sociedades ocidentais no pós-Segunda Guerra Mundial, suas transformações e o modo como as inquietações e turbulências das subjetividades geraram ações e reações neste cenário, aproximando uns, e distanciando outros. Neste sentido, será feito um recorte, em face da infinidade de práticas que tomam lugar no período abarcado.

O que nos interessa aqui é focalizar o poder de contágio de algumas composições específicas de espaços-tempos de experimentação, principalmente dos jovens[42], que costumam ser agrupadas em blocos de "afinidades". Portanto, quando se fala aqui em "geração", é no sentido

---

41 Podemos utilizar o filme *Sem Destino* (Easy Rider, EUA, 1969, Dir.: Dennis Hopper) para ilustrar a existência de uma pluralidade de experiências no interior mesmo de uma "geração". Ícone do ideário hippie pé-na-estrada, o filme nos mostra um cenário norte-americano interiorano profundamente estranhado e intolerante frente aos dois motoqueiros cabeludos e nômades, no qual muitos jovens mostram-se bem distantes desse ideário.

42 Poder-se-ia focalizar e perspectivar a discussão que segue a partir da problemática da juventude e suas relações com as temáticas da rebeldia, da revolta ou da recusa. Não é o que se pretende aqui. Pois, antes de se querer mostrar as características dos protagonistas de uma época, o que se quer aqui é traçar diferentes campos ou planos de experimentação, bem como seus efeitos sobre a contemporaneidade.

de *atitudes de experimentação,* à maneira que Foucault fala, ao tratar da relação entre a *Aufklärung* e a modernidade, a partir do olhar de Baudelaire sobre esta, de uma "atitude de modernidade" [43]. Para Foucault, a perspectiva através da atitude oferece-nos uma saída às clássicas e lineares periodizações históricas, sem com isso negar as afinidades. Nas palavras do autor:

> Por atitude, quero dizer um modo de relação que concerne à atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como tarefa. Um pouco, sem dúvida, como aquilo que os gregos chamavam de *êthos*.[44]

É no interior deste *êthos,* no que há nele de voluntário – que não é voluntarista – que se formam blocos de afinidades, marcados pela busca e pela experimentação, principalmente de jovens ou de uma certa juventude. O que, efetivamente, não se refere a uma faixa etária, como se houvesse um período específico na vida em que se experimenta. Não, não é isso. Pois, embora uma determinada faixa etária, bem como uma certa camada social, sejam mais afetáveis por essa busca e essa experimentação, ela não se restringe a uma categoria localizável: jovens, ou mesmo jovens burgueses ou de classe média. Então, se fala-se de juventude, ou mesmo de jovens, é no sentido de um aspecto que qualifica a atitude, o *êthos* acima referidos, na forma de uma potência, incorporada a esta atitude. Ou seja, a juventude, enquanto potência, refere-se a uma formação histórica e cultural que situa os jovens num limite, num limiar. E esta é a sua força: mudança, inquietude, marginalidade e seu caráter limítrofe[45].

Por outro lado, a potência de juventude, em toda sua mutabilidade e inquietação, não tarda a ser instrumentalizada pelo sistema capitalista, como veremos mais adiante, na forma de uma fluidez econômica, social e subjetiva, em complementaridade no novo ciclo de produção e de consumo.

Porque, afinal, as atitudes de experimentação são atravessadas e se compõem no, pelo e contra o modo de produção capitalista. Isso quer dizer que os modos de experimentação engendrados numa determinada época, mesmo não tendo um limite histórico definido (uma origem e um fim), estabelecem relações estreitas com o modo de produção econômico, mas também com as forças sociais e culturais. Isto, de modo bastante genérico, significa pensar estas experimentações em termos histórico-culturais.

---

43 Foucault, 2000, p. 342.

44 Ibid., p. 341-2.

45 Levi; Schmitt, 1996, p. 08.

Então, como proceder? Talvez, para além das continuidades e da unificação, possamos manter a singularidade dos acontecimentos, pensando em termos de *contágio*, à maneira que Artaud fala da peste: o que pode levar à morte, mas também, por outro lado, a uma grande purificação[46]. Num contexto de capitalismo globalizado (e globalizante), o que se passa num determinado momento histórico, numa determinada "cultura", independentemente de sua abrangência, contagia, alastra-se, afetando seus atores, molestando-os, arrancando-os de uma regularidade (normalidade), rumo a um novo *pathos* [47], em que a potência do sensível convoca à criação de novos modos de vida.

O que será focalizado, portanto, são atitudes de experimentação que se desenvolveram nos últimos 50 anos em nossa sociedade ocidental. Portanto, o momento histórico aqui focalizado refere-se ao pós-Segunda Guerra Mundial, como já foi dito, principalmente a partir da década de 1950, num estágio da sociedade ocidental profundamente marcado pelas atrocidades da guerra – sobretudo o holocausto e os extermínios em massa –, em que os Estados Unidos consolida-se como a grande potência capitalista do ocidente, produtora de bens de consumo e veiculadora de seu *way of life*. Além disso, há o advento dos *mass-media*, principalmente a popularização da televisão e o império das imagens.

Mesmo que divididas esquematicamente em décadas, o que se visa não é uma ou várias unidades; mas, sim, caracterizar e compor os modos de experimentação e as relações e implicações destes com a subjetividade-corpo, dentro do nosso sistema de produção, bem como das linhas de fuga aí inventadas: é a busca por matéria expressiva, sendo o corpo o dispositivo em questão, articulado ao modo de produção (capitalista) no qual se insere, mas transbordando-o, não cabendo, expandindo e explodindo fronteiras.

---

46 Ao se referir ao teatro, aproximando-o da peste, Artaud assim escreve: "O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação." (Artaud, 1993, p. 26).

47 *Pathos*, do grego "sofrimento, sensação", termo que nos remete a um modo de sentir profundo e desconcertante, que nos desloca, desfigura. Nietzsche utiliza-o com freqüência para caracterizar uma potência sensitiva que em nada se confunde com "sentimentalismo"; pelo contrário, ressalta seu aspecto trágico.

"A Fonte" [48]

O movimento que ficou conhecido como "contracultura", nos anos 1960/70, é freqüentemente remetido a um acontecimento anterior: a Geração *Beat*, ou *beatniks*. Trata-se de um movimento artístico, principalmente literário, dos anos 1950, nos EUA, encarnado pelas figuras, entre outras, de Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs. Com uma característica importante: a tentativa de aproximar vida e criação. Na verdade, uma busca pelo pulsante da vida ali onde ela havia sido estancada. O mundo da prosperidade norte-americana do pós-guerra assumia, aos olhos desses poetas urbanos, novas cores e novas potências: "o mundo como campo de forças".[49] É na procura deste mundo que se lançam.

Esta característica não se restringe aos *beatniks*, mas perpassa vários "movimentos" ou "manifestações" sócio-culturais. É, em linhas gerais, uma busca por uma vida mais digna de ser vivida: ativação da potência vital, produção de intensidades, a Grande Saúde[50]. Enfim, a criação de uma vida menos ordinária: "Não quero que minha vida seja capa da *Time Magazine*". (Allen Ginsberg).

Tal busca pressupõe múltiplas aberturas das subjetividades. De um modo geral, abertura ao outro, às singularidades, à presença viva desse outro que me chega pela sensação (que me convoca a expressão) e não mais simplesmente pela percepção (existência formal, trazida pela capacidade empírica dos sentidos)[51].

Na verdade, os movimentos *beat* e a contracultura se caracterizaram por experimentarem formas de exercício dessa abertura, dando visibilidade a grandes mananciais de experimentações: artísticas, comunitárias, culturais, sociais... mas sobretudo subjetivas. Foi um espaço-tempo propício – mesmo que pungente, muitas vezes – em que a criação ganhou as ruas, em que a invenção de matéria de expressão se avolumava e abria buracos nas configurações hege-

---

48 Título de um excelente documentário sobre a geração Beat (os *beatniks*), que sustenta serem eles a fonte de inspiração dos movimentos de contracultura dos anos 1960. Cf. *A Fonte* (The Source), EUA, 1999, 88 min., Dir.: Chuck Workman.

49 Sobre o mundo como campo de forças, cf. Rolnik, 2004.

50 A noção de Grande Saúde é de Nietzsche, e refere-se a uma perpétua conquista na arte da existência. O objetivo – se é que se pode falar de modo teleológico – é a afirmação da vida e do real, que não exclui os sofrimentos próprios ao viver, e que inclui todas as doenças, mas não como índice de uma suportação; e, sim, da festa celebrada através da potência ativa de viver. Nas palavras de Didier Raymond: "A grande saúde não é nada mais que uma capacidade de conservar através de desequilíbrios sucessivos uma estrutura que não cessa de fortalecer e que se nutre de suas próprias fragilidades." (Raymond, 2001, p. 42-3 – tradução livre).

51 Rolnik, 2003, p. 60.

mônicas da vida. No caso dos *beats*, trata-se de uma aproximação entre arte e vida, que tomou a forma de uma poética da existência[52].

Mas, nessa empreitada, como não se descobrir um tanto à margem? Como não se fragilizar, se arriscar e estar à mercê de desmoronamentos? Porque, afinal, quando se experimenta não se deixa de fazê-lo contra uma época, na dissolução de uma determinada corporeidade, bem como de uma subjetividade, sempre um pouco à margem, um pouco distante. Daí que se ronde, amiúde, nas bordas da loucura e da morte, pois é aí que a experimentação cai no sem fundo do abismo, é também quando a sociedade apresenta-se na densidade própria a suas instituições e seus instituídos, e a contemporaneidade reafirma seu estranhamento e suas distâncias.

E se fala-se aqui da Geração *Beatnik*, é porque esta arriscou seus vôos para muito próximo do território da loucura. Ou melhor, o processo de experimentação por eles protagonizado, é marcado pela desterritorialização[53], que se refere à dissolução de um determinado contorno subjetivo (território), convocando, assim, a criação de uma nova forma (reterritorialização). Isso levou, freqüentemente, seus protagonistas à loucura clínica. Talvez porque ainda tateassem às cegas por novos meios de expressão, por novas formas de subjetivação. Numa sociedade soterrada, como era a americana dos anos 1940/50, seria necessário um longo trabalho de perfuração na crosta, para ver o céu.

No que se refere ao desmoronamento numa loucura clínica, a citação a seguir é bem esclarecedora:

> Os versos iniciais deste poema [Howl, de Allen Ginsberg] 'I saw the best minds of my generation destroyed by madness'* – exprimem toda a dramaticidade da angustiante experiência desta geração, cuja busca passava freqüentemente pelos caminhos dolorosos da loucura e dos hospitais psiquiátricos, como ocorreu com o poeta Carl Solomon, a quem o poema é dedicado.[54]

---

52 Michel Foucault, em entrevista a Hubert Dreyfus e Paul Rabinow, pergunta-se sobre a possibilidade da vida se tornar uma obra de arte: "Porém a vida de cada pessoa não poderia se tornar uma obra de arte?" E complementa, na forma de um desafio: "A partir da idéia de que o indivíduo não nos é dado, acho que há apenas uma conseqüência prática: temos que criar a nós mesmos como uma obra de arte." (Foucault, 1984, p.50). É neste sentido que se entende aqui, para as experimentações dos *beatniks*, a construção de uma poética, não somente em relação à escrita, mas à vida: uma poética da existência em exercício, em que a arte potencializa a vida, sendo que esta nutre aquela, numa experimentação da vida como obra de arte.

53 Os conceitos de territorialização, des e reterritorialização são de Gilles Deleuze e Félix Guattari (cf. Deleuze; Guattari, 1976). Guattari e Rolnik, por sua vez, além de discuti-los no decorrer de seu livro, ao final, em suas "Anotações sobre alguns conceitos", fazem uma sintática descrição destes (cf. Guattari; Rolnik, 2005).

* "Eu vi as melhores mentes da minha geração destruídas pela loucura", tradução livre.

54 Pereira, 1984, p. 33-4.

No entanto, não é só na própria carne que os beats deixaram suas marcas: o movimento *beatnik* parece ter colocado – ou, pelo menos, sedimentado – os alicerces de uma nova experimentação subjetivo-socio-cultural.

Não devemos nos esquecer de que há todo um contexto social e político norte-americano no centro dessa movimentação. Afinal, trata-se dos últimos anos da década de 1940, com a perplexidade e o horror frente aos extermínios em massa, com a recente "solução final" para a II Guerra Mundial (com as duas bombas atômicas caindo sobre o Japão), e, principalmente, com os EUA vivendo a *belle époque* do seu *american way of life*. É nesse cenário – que inclui uma nova prosperidade econômica – que surge uma reação, relativamente espontânea, a todo esse sucesso norte-americano, a essa sociedade que se estabelecia como a mais autoconfiante (frente a um continente europeu arrasado e humilhado), enfim, uma reação a uma cultura que havia desenvolvido um tipo renovado de conservadorismo: a tranqüilidade de um sedentarismo familiar e consumista, com seu conforto e seu lazer, seus empregos, casas, carros, pequenos porres, amantes e prostitutas, e o suicídio cotidiano das vidas normais. E por baixo desse solo de prosperidade e tédio, fluxos subterrâneos de intensidades atravessavam a América: marcadamente, a cultura negra e o jazz. E são desses mananciais subterrâneos que os *beatniks* (às vezes também chamados, *mutatis mutandis*, de *hipsters*) irão beber, mergulhar. E é essa inquietação, tornada reação à sua próspera cultura, que irão legar às gerações futuras: contra-cultura.

Na verdade, eles praticaram um novo modo de confronto: a recusa. Não mais o embate militante que ataca o poder, para tomá-lo e torná-lo seu. Mas sim uma recusa do sistema como um todo – o que se tornará mais claro nos movimentos da década de 1960 em diante: uma recusa às regras do jogo e a necessidade de inventar seu próprio jogo.

Nos *beatniks* a recusa é o pé na estrada. É um nomadismo que singra os EUA[55] de costa a costa, mas também seu interior esquecido pelas intelectualidades metropolitanas[56]. Mas é também a indissociabilidade entre arte e vida. É, sobretudo, um modo de experimentação contra-político (tomada a política em sua acepção tradicional, referidas, tanto a situação quanto a oposição, a um Estado, a um sistema):

---

[55] Mas não só, pois Ginsberg e Burroughs, por exemplo, viajaram pela Europa e a África.

[56] John C. Holmes, num texto intitulado "A Filosofia da Geração Beat", adverte-nos que não se deve confundir, rasteiramente, uma busca com uma fuga: "Sòmente míopes podem julgar esta necessidade ambulatória (que é uma das características dominantes da geração beat) com uma fuga e não com uma busca." (Holmes, "A Filosofia da Geração Beat", in.: Krim, 1968, p. 22).

> A intenção deles [dos *hipsters*] é estarem à margem da sociedade, e não contra ela. A paixão exaltada pelo jazz, sexo ou marijuana, significa um esforço de libertação do próprio ser, e não uma demonstração de poder sobre os outros. (...) O hipster pratica, por conseguinte, uma espécie de resistência passiva dentro da sociedade na qual ele vive; o máximo que ele proporia como programa de vida seria o afastamento de todos os obstáculos sociais ou intelectuais que poderiam prejudicar a plena realização e prazer de sua própria individualidade, e as emoções decorrentes de suas descobertas existenciais.[57]

Do Disciplinamento ao Controle: os anos 1960-70

Os anos 60 vão herdar essas experimentações e aprofundá-las, radicalizá-las. Na verdade, podemos buscar no clichê sexo-drogas-e-rock'n roll uma chave interpretativa para entender as singularidades dos anos 60. Pois, através desse trinômio, é possível visualizar o campo de experimentações, a produção de subjetividades desse contexto. E no entrecruzamento desses elementos, encontramos o corpo-e-alma como o grande suporte das experimentações. Não mais a mente, que era o tema principal de toda uma intelectualidade acadêmica, ou mesmo o suporte de uma esquerda engajada que visava a conscientização do povo; mas um corpo-e-alma, redivivo, redescoberto, sensitivo. Sexo, drogas e rock são os elementos, ou melhor, os meios de que uma geração se apropriou para ampliar a vida, para fazer pulsar outras intensidades, para reagir a uma sociedade que espalhava a mortificação cotidianamente.

Mas é preciso entender essa política de subjetivação inserida no jogo de forças que se estabelece na sociedade neste momento (capitalismo do pós-Guerras), que se refere a uma outra dinâmica do poder. Trata-se do biopoder, já discutido acima, e da forma como a vida torna-se central nas estratégias de poder, tanto no sentido da produção capitalista e da gestão das populações, quanto no sentido das resistências a elas contrapostas.

Essa nova guinada das relações de força na sociedade, que se torna dominante na segunda metade dos anos 1970, ao mesmo tempo ampara-se e dá subsídios a uma transformação do modo de produção capitalista, que se apropria e instrumentaliza, via capital, uma importante característica dos movimentos micropolíticos da década precedente: a fluidez. Ou seja, a flexibilização que passa a caracterizar o capitalismo, e que será a marca dos anos 80, assenta-se numa sociedade mais porosa, receptiva às transformações, o que pressupõe subjetividades não mais marcadamente identitárias, mas flexíveis. Na verdade, os movimentos contestatórios dos

---

[57] Ibid., p. 25. Embora o autor fale em "individualidade", para o que nos interessa neste trabalho seria mais apropriado falar em singularidade.

anos 60 puseram em questão o funcionamento da velha maquinaria disciplinar, pela qual as forças sociais operavam, e que estava na base do modo de produção capitalista de então, explicitando o desgaste irreversível que o sistema havia atingido. Porém, não tardou muito para que a agilidade estratégica desse mesmo capitalismo (produção e consumo) operacionalizasse o que vinha se configurando como uma "revolução nos costumes", para seu próprio proveito, baseando na fluidez – amplamente exercitada pela contracultura dos anos 60 – seu novo modo de produção.

Poderíamos mesmo afirmar que o final dos anos 1960 marca a derrocada do sistema disciplinar, como efeito dos movimentos contestatórios que eclodiram em vários pontos do planeta. Essa década vai legar um cenário de "crises", que podemos compreender como a urgência de múltiplas reconfigurações, nas subjetividades, nas instituições, levando igualmente a uma mudança na forma geral da produção e do consumo capitalistas, que se reciclou como saída à crise, no sentido de manter sua hegemonia.

O que nos interessa nesta derrocada é que, mesmo que não linearmente, o que se processa é uma sobreposição de estratégias: a falência do sistema disciplinar é acompanhada pela implementação das sociedades de controle[58]. Isso é visível através da transformação das relações familiares, amorosas, políticas etc. Em termos econômicos, esse acontecimento pressionou e precipitou um rearranjo na economia, que irá assumir a forma de uma "flexibilização", marcando uma ruptura com as "garantias" de outrora. O efeito geral dessa mudança é uma reorientação estratégica do capitalismo, drenando a fluidez subjetiva despertada, o potencial transformador, contestatório e criativo redivivo para o mercado de consumo e o sistema de produção.

A partir disso, o que observamos no decorrer da década de 1970 é uma tentativa de "reciclar" os valores "sessentistas", mas com uma correlativa e progressiva perda da potência disruptiva. Uma inviabilização das linhas de fuga. Fenômeno este que encontrará sua forma mais acabada nos anos 80, o que leva muitos a classificar, ou simplesmente ver, os anos 1980-90 como um vazio, uma época de apatia, ou seja, caracterizados pela falta de interesse, de sentimentos. Algo como um marasmo... E, no entanto, a produção corria a mil. A criação idem. Mas servindo de combustível ao novo capitalismo global.

---

58 A discussão acerca da substituição da sociedade disciplinar pela sociedade de controle é levantada por Gilles Deleuze, num conhecido texto, intitulado "*Post-Scriptum* sobre as Sociedades de Controle", in.: Deleuze, 1992, p. 219-26.

Não se deixou de criar, inventar, até mesmo contestar nos anos 1980-90. No Brasil, tem-se o exemplo dos "caras-pintadas", assim denominados (pela imprensa) por pintarem o rosto de verde-amarelo, e que, em 1992, saíram às ruas para exigir o impeachment do então presidente Fernando Collor. Além disso, e no âmbito internacional, tem-se os movimentos contra-globalização, que tem seu ponto de máxima visibilidade nas manifestações em Seattle (EUA), em 1999[59]. Mas o fato é que esses movimentos são facilmente capturados, incorporados ao sistema de produção e consumo, e neutralizados sob a pecha de "diversão", "farra" – dizia-se, em 1992, que os jovens saíam às ruas para fazer festa, não propriamente para contestar. É a própria idéia de contestação que parece ter perdido o sentido estratégico, uma vez que o potencial de criação (transformado em criatividade) passa a ser drenado pela e para a mídia, que se esforça em transformar tudo em imagens-para-consumo.

No Brasil, temos um caso paradigmático desta mudança: no decorrer dos anos 70, em meio à época mais dura do regime militar, marcada por uma ferrenha censura e perseguição política, observa-se o rápido crescimento de um setor eminentemente criativo: a publicidade. Ou seja, as vias da criatividade (esmagadas na vida pública sob a cadência da marcha ditatorial) parecem ter sido canalizadas para o imenso oceano da produção capitalista. E esse processo é possibilitado por três acontecimentos paralelos e interconectados, e que marcam principalmente a segunda metade da década de 1970: a implantação (e implementação) do capital financeiro; a expansão da mídia; e a paulatina "abertura" democrática.

Com isso, podemos pensar em termos de coexistência de poderes, consoante, não por acaso, ao paralelismo e à sobreposição dos regimes disciplinar e de controle. Isto é, no Brasil, nesse período, dois poderes estabelecidos coexistiam: um poder militar, que viria a paulatinamente perder espaço, e encarnar outras formas, menos "duras"; e um poder midiático, que ganhava força e se alastrava. Esses dois poderes estabeleciam-se como componentes culturais importantes na produção de subjetividades, e incidiam sobre os corpos de uma maneira aparentemente paradoxal. Enquanto a política oficial (militar) barrava muitos dos fluxos de expressão; a mídia, por seu lado, incitava e excitava o desejo. O efeito mais imediato dessa dupla incidência parece ter sido uma evocação à expressividade, mas esvaziada (desconectada) de seu caráter disruptivo na cena pública. A política, enquanto embate das forças em relação na sociedade,

---

[59] Uma análise interessante e atual dos movimentos de contestação pós-anos 80 encontra-se no livro de Joseph Heath e Andrew Potter, The Rebel Sell: why the culture can´t be jammed (HarperCollins, 2004). Estes dois autores canadenses analisam várias facetas da "rebeldia" contemporânea, suas heranças e desdobramentos, focalizando tanto a incorporação pelo sistema, quanto a "venda" das iniciativas e criações subversivas ao mercado de consumo.

tende a se caracterizar, a partir de então, por uma surreal artificialidade, pois – terreno preparado por, pelo menos, uma década de intenso amordaçamento – foi esvaziada das forças ativas que a compunham nos anos 60. O que sucederá, então, é uma crescente dissociação entre o corpo vibrátil, as forças de criação e a potência de resistência.

Segundo Rolnik, a força de criação é o movimento de expressão daquilo que está pedindo passagem no corpo; enquanto que a força de resistência é o movimento de afirmação dessa nova expressão de maneira a integrá-la às cartografias vigentes, abrindo novos possíveis e transformando as paisagens. O que ocorre é uma dupla dissociação: entre e o corpo vibrátil e as forças de criação (afeto político: invenção de novas formas de vida); e entre estas forças e a potência de resistência (produção de vida pública)[60]. O resultado é um circuito altamente produtivo, o que podemos observar no capitalismo contemporâneo.

Essa dupla dissociação, que paulatinamente consolidar-se-á, torna-se crônica no decorrer dos anos 80: pois o "político" é algo que não vale a *pena*, pena esta bastante concreta, bem palpável, herança maldita dos anos duros da década de 1970. Para fugir às penas, esvazia-se o corpo de qualquer política e dá-se vazão a fluxos expressivos (modos de vida, subjetivações) que se assentam no terreno da mídia. E a mídia brasileira cresceu e multiplicou-se, tendo como suporte esses corpos desejantes e ávidos de meios de atualização. E, não raro, fez suas alianças com o próprio poder militar.[61]

Isso tudo pode parecer uma justificação para o vazio, a apatia, ou mesmo uma espécie de mudez relativas aos anos 80, mas é preferível pensarmos em termos de condição de possibilidade. Exemplo paradigmático: o Rock brasileiro que se afirma nos anos 80 (o BRock[62]) é a própria expressão disso: uma voz possível a essas gargantas espremidas, que ao falar do "público", só sabe dizer da vida privada e de seus conflitos, no horizonte de um cotidiano esvaziado de coletividades.

---

60 Rolnik, 2004, p. 90.

61 Vide o exemplo da Rede Globo. Há duas referências importantes a esse respeito. A primeira é o livro de Daniel Herz. **A História Secreta da Rede Globo.** 14ª.ed. Porto Alegre: Ortiz, 1991. A segunda referência é o documentário britânico *Brasil: Muito Além do Cidadão Kane* (Brazil: Beyond Citizen Kane), Inglaterra, 1993, 93 min, Dir.: Simon Hartog.

62 Cf. Dapieve, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. São Paulo: Ed.34, 1995. (Coleção Ouvido Musical)

Express yourself! [63] *Os anos 80-90*

Pobre do meu povo
E de todos nós
Nos calaram tanto tempo
Já não temos voz.

Kleiton Ramil e Fogaça, *Vinho Amargo* (1980)

Há sempre uma deixa, uma oportunidade, ou mesmo uma perspectiva para se olhar e interpretar os anos 1980[64] e, também, os 90 de uma forma niilista. Talvez seja um exercício útil, se levado a uma profundidade renovada, e apontadas suas linhas de fuga.

Por exemplo, a partir de Deleuze, que, num de seus livros sobre Nietzsche[65], descreve o niilismo (redução a nada), no pensamento nietzschiano, como tendo dois sentidos: um niilismo negativo, que se caracteriza por uma "vontade de nada", uma negação da vida, "a negação como qualidade da vontade de potência" [66]; e um niilismo reativo, em que se nega os valores superiores, a verdade etc.: "Nada é verdadeiro, nada é bem, Deus está morto". Mas o segundo sentido deriva do primeiro:

> Há pouco depreciava-se a vida do alto dos valores superiores, negava-se a vida em nome desses valores. Aqui [no niilismo reativo], ao contrário, se está sozinho com a vida, mas essa vida ainda é a vida depreciada, que procede agora num mundo sem valores, desprovida de sentido e de objetivo, rolando sempre para mais longe, em direção a seu próprio nada.[67]

Como não pensar nos anos 80 a partir destes dois sentidos. Porque, afinal, há dois sentidos na experiência niilista dessa época: o niilismo de quem fala e o de quem cala. Sendo que quem fala se insere, freqüentemente, num niilismo negativo; enquanto aqueles que calam, se inserem no segundo tipo, o de um niilismo reativo.

A uma primeira vista, os anos 80 e, principalmente, os 90 parecem ser marcados pela mudez. Ou melhor, parece haver um duplo emudecimento, próprio à atitude que marca esse perío-

---

63 Título de um *single* da cantora Madonna, lançado em 1989, que, apesar de não ser o "hino da década", resume muito bem a postura da cantora – essa, sim, paradigmática dos anos 80 –, cuja carreira ganhou visibilidade no início da década, em 1982, com o primeiro *single* (*Everybody*), e estourou dois anos depois, com o segundo álbum: *Like a Virgin.*

64 Para se ter uma idéia, os anos 80, no Brasil, foram caracterizados como A Década Perdida. Apesar dessa terminologia ser aplicada mais diretamente ao contexto de estagnação econômica do país, a extensão dela às subjetividades não é rara.

65 Deleuze, 1976.

66 Ibid., p. 123.

67 Ibid., p. 124.

do: por um lado, seus protagonistas, principalmente os jovens, são caracterizados, amiúde, por uma certa inépcia, um descomprometimento político, uma falta de voz e ação na cena pública, sobretudo no que se refere à contestação; por outro lado, há uma desautorização a falar, ou mesmo a se falar, suplantados pela voz altissonante daqueles que falam dos e nos anos 80-90, como se aqueles que calam não tivessem autoridade sobre o que viveram, porque, afinal, não viveram nada – ao menos nada de notável, de relevante contestação. Geração perdida. Todas as expectativas dos militantes dos anos 60 redundaram num bando de "*slackers*" [68], viciados em videogame, TV, tênis, marcas e hambúrgueres...

Mais do que isso, se pensarmos que, frente aos valores "de Estado" vigentes – a macro-política –, a crítica que a eles se opunha era a dos "sessentistas", com seus próprios valores, com sua utopia congelada de dez anos de exílio, cuja dor, avassaladoramente real, indicava a todo o momento que algo havia morrido, mas cuja morte era difícil de aceitar.

A geração que se formou nos anos 80, cresceu em meio a esse misto de funeral e expectativa de ressurreição (ou ressurgimento) de um tipo de luta, de uma determinada utopia, de uma renovada sociedade, nos moldes do que fora abortado no final dos anos 60.

A impressão que fica é a de que o passado foi sublimado num futuro promissor. O presente evaporou-se no calor dos discursos inflamados de um porvir sonhado.

É possível compreender isso, se pensarmos que, nos anos 70, o presente foi estancado em seu fluxo vital, e o que se observa é um passado vivido como promessa de futuro. O hiato do presente é compensado por uma ponte imaginária que liga 69 a 79. O retorno dos exilados parece ser marcado pela lacuna... e pela ponte. O presente é uma estranha ligação direta entre um passado abortado e um futuro anacrônico.

Talvez haja aí uma marca corpóreo-subjetiva de uma atitude dessa época: um presente nulo, que marca os corpos com o signo da inexistência. Não qualquer inexistência, pois os corpos e as pessoas efetivamente existem. Mas uma inexistência de afirmação, de experimentação. Na verdade, uma inexistência para o outro: a experiência/experimentação se interioriza[69].

---

[68] *Slacker* significa, literalmente, "pessoa preguiçosa, que foge do dever" (Dicionário Michaelis). Esse termo é usado com freqüência, principalmente nos artigos norte-americanos, para caracterizar os protagonistas da geração dos anos 80 (também denominada *Generation X*). Há um filme com esse título – *Slacker*, EUA, 1991, Dir.: Richard Linklater, 100 min. –, cujo clima geral é o de um marasmo absurdo, e onde as relações sociais – o encontro com o outro – não afetam em nada os modos de vida das pessoas envolvidas, caracterizadas mais pela evitação do que pelo contato.

[69] Essa discussão é retomada e aprofundada no Capítulo 3.

A mudez impetrada a esses corpos, reflete-se numa incapacidade de falar, mas também numa incapacidade de sentir, ou melhor, uma incapacidade de ser afetado. Ou mesmo, uma defesa contra a enxurrada de estímulos que impregnam os corpos. Pois, afinal, não se trata de falta de coisas; mas de toneladas de matéria amorfa – ou, antes, isomorfa – que os assalta. Por isso, é preciso pensar a geração dos anos 80 em dois aspectos que lhe são concomitantes, até mesmo confluentes: mudez e excitação.

Em referência ao primeiro aspecto, cabe ainda ressaltar que a mudez não é especificamente uma ausência de fala; é mais uma subjetividade-corpo emudecida. Um corpo a quem faltam os meios para se atualizar.

Já o segundo aspecto – a excitação – caracteriza-se, paradoxalmente, como uma evocação a se falar, a se expressar. Ou mesmo uma convocação, algo como a ordem do dia: e*xpress yourself*. E é no limite de uma insustentabilidade que essa expressividade escorre desses corpos. Não se poderia dizer "despotencializados", pois há sim uma potência, mas essa lhes escapa, como se fossem usinas desejantes alimentando outra máquina[70]: o consumo. Não é à toa que uma recente publicação (*Almanaque Anos 80*), que se propõe a "divertidamente" inventariar as lembranças de uma geração[71], compõe-se de uma extensa coletânea de quinquilharias.

O que se tem, pois, nesse caso (anos 80, 90 e, por que não, 2000) é um complexo sistema de convocação desejante, operado principalmente através do dispositivo midiático, e disponível, para nós, na forma de vida-para-consumo.

Essa convocação produz corpos excitados e excitáveis, drenados, dos quais parece terem sido arrancadas suas linhas de fuga: cada trajeto delimitado ou delimitável, cada porta com seus indicadores, cada acesso com sua senha.

Do corpo foram roubadas as linhas de fuga, e foi instaurado um curioso dispositivo de conservação (pela Saúde) e de produção (pelo desejo). Atravessando (ou mesmo animando) isso, uma suposta liberdade de expressão (do corpo, das idéias), que fecha um circuito altamente produtivo.

---

70 Podemos usar como metáfora disso o filme dos irmãos Wachowski, *Matrix* (EUA, 1999, Dir.: Andy Wachowski e Larry Wachowski, 136 min), em que os corpos são como pilhas, que, conectadas, fornecem a energia necessária para o sistema (a máquina) funcionar.

71 Na capa deste almanaque, de autoria de Luiz André Alzer e Mariana Claudino (dois jornalistas cariocas), lê-se, como uma espécie de subtítulo: "Lembranças e curiosidades de uma década muito divertida." No texto de apresentação,

Nesse tipo de funcionamento, as linhas não são de fuga; são, sim, linhas concêntricas que redundam para espaços conhecidos e, mais importante, dão uma vaga noção de movimento, de rotas não estacionárias. As intensidades dos corpos rebatem sobre o conhecido, não só não afetando o sistema produtivo, como gerando mais produção. Numa era em que o prazer não é o contrário de trabalho, pois a produção se avizinha ao lazer, o sistema se retroalimenta, criando uma máquina de consumo e produção que se cruza e encontra sua máxima expressão no corpo exaltado e enaltecido pela mídia.

E foi e continua sendo justamente na fluidez do corpo humano, na sua impermanência, que o capitalismo (de caráter cada vez mais fluído e mais flexível) encontrou seu melhor suporte e seu maior cliente: a conectividade cognitiva, por exemplo, é um consumidor "ilimitado".

O limiar de transformação do capitalismo global, que marca a passagem dos anos 70 para os 80 é caracterizado, como já foi dito, pelo agravamento desse potencial próprio ao capital: a fluidez. Ou melhor, uma imensa e intensa capacidade de fazer rearranjos, e de fagocitar[72] o estranho, o externo, o fugidio.

Afinal, herdamos a fluidez dos anos 60 e 70, essa ampliação e potencialização das subjetividades que foram resultado das múltiplas contestações e experimentações da contracultura. Mas o capitalismo soube (e sabe) como drenar esses fluxos criativos para a sua própria produção e reprodução.

Na verdade, têm-se, de um lado, as experimentações subjetivas dos anos 60 e 70, produzindo novos modos de existência, cuja marca é a fluidez; e, por outro, um novo estágio do capitalismo – capitalismo mundial integrado (CMI)[73] – que, ele próprio fluído, irá integrar as subjetividades aos novos meios de produção, pois é no interior desse modo de funcionamento fluído que o capitalismo irá se instaurar e tirar sua renovada potência. Esse movimento é descri-

---

outra esclarecedora menção ao divertimento: "Os mal-humorados que consideram os anos 80 a década perdida não sabem o que deixaram para trás. Nós, pelo menos, nos divertimos à beça." (Alzer; Claudino, 2004)

72 Para a biologia celular, a fagocitose é um processo alimentação, mas também de defesa celular, em que as células incorporam partículas sólidas externas, tornando-as parte do seu meio interno, utilizando o material fagocitado para as funções da célula, ou simplesmente destruindo-o. Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Fagocitose. Acesso em: 14 ago. 2006.

73 Felix Guattari cunha esse termo na tentativa de caracterizar o estágio neoliberal do capitalismo, a partir do final dos anos 1970. Para o que nos interessa, é importante ressaltar o potencial globalizante deste estágio, com a formação de uma cultura capitalística global: "No fundo, só há uma cultura: a capitalística. É uma cultura sempre etnocêntica e intelectocêntrica (ou logocêntrica), pois separa os universos semióticos das produções subjetivas." (Guattari; Rolnik, 2005, p. 31).

to por Rolnik como a cafetinagem da força de invenção pelo capitalismo contemporâneo, que se dá da seguinte forma:

> Um manancial de força de invenção é liberado sem que se possa dele apropriar-se para a construção de mundos singulares em consonância com o que pede o processo vital, ou seja, sem que se possa fazer do exercício da invenção, a afirmação da potência de resistência da vida: é este manancial de força de criação "livre" que o capitalismo contemporâneo descobre como uma fonte de valor a ser explorada.[74]

A força de invenção é constantemente convocada, mas é dissociada do corpo vibrátil (nossa capacidade sensível de vulnerabilidade às forças da alteridade do mundo), e isso se traduz na dissociação entre força de invenção (afeto artístico) e força de resistência (afeto político).

Esse "divórcio infeliz" [75] parece ter provocado, num certo sentido, uma desertificação da vida pública, entendida esta como a articulação entre micro e macropolítica. Ou melhor,

> "Vida pública" (...) é uma máquina humana que, a partir do confronto de universos múltiplos e variáveis, fabrica diferenças, as quais são feitas ao mesmo tempo e, indissociavelmente, de tecido social, consistência subjetiva e mapa de sentido. Uma máquina micro e macropolítica que atua portanto, simultaneamente, no intensivo e no extensivo.

Rolnik toma como base, para falar da criação e invenção de vida pública, os dispositivos artístico-políticos de Maurício Dias & Walter Riedweg. Está tudo aí: o grande desafio. Afinal, a força de invenção, desconectada da potência de resistência é cafetinada pelo mercado. E o processo geral da produção capitalista, que se dissemina no decorrer dos anos 80 (que é paradigmático neste sentido), apresenta efeitos evidentes desta cafetinagem, pois se esvazia a criação como atualização de problemas que se colocam na vida coletiva, processo essencial para existência de uma vida pública. Observa-se, como efeito direto, uma interiorização da experiência, das experimentações. O que nos leva a afirmar, que o que é esvaziado, pois, não é a vontade, uma vez que esta é drenada para produção de mercado. A convocação que recai sobre os corpos os incita a se expressarem. Mas as experimentações que passam pela escuta do corpo vibrátil, ou seja, da crise de sentido provocado pela presença viva do outro, foram inviabilizadas. De modo que o exercício das potências, no que os processos de subjetivação têm de disruptivos, ou é abortada e não se efetua, ou é drenado para o mercado, ou é anulado num movimento circular em que tudo retorna sobre um si-mesmo ilhado e incomunicável.

---

74 Rolnik, 2003, p. 63.

75 Ibid.

Isso aparece, freqüentemente, sob a rubrica do "individualismo", que é recorrente nas análises da sociedade a partir dos anos 80. Por exemplo, no livro de Cristopher Lasch, *O Mínimo Eu*, aparece como um crescente primado do narcisismo, que caracteriza, primeiramente, seres frágeis, com sua confiança no mundo corroída[76]; mas também como uma forma de sobrevivência destes seres: "é uma cultura do sobrevivencialismo" [77]. Não porque se refere a situações extremas, de exceção, como as guerras; é uma estratégia cotidiana:

> A vida cotidiana passou a pautar-se pelas estratégias de sobrevivência impostas aos que estão expostos à extrema adversidade. A apatia seletiva, o descompromisso emocional frente aos outros, a renúncia ao passado e ao futuro, a determinação de viver um dia de cada vez – tais técnicas de autogestão emocional, necessariamente levadas ao extremo em condições extremas, passaram a configurar, em formas mais moderadas, a vida das pessoas comuns em condições normais de uma sociedade burocrática, amplamente percebida como um vasto sistema de controle total[78].

Embora perspicaz em sua percepção de um "sistema de controle total", Lasch não vai além deste narcisismo que caracterizaria a sociedade – na sua análise, a sociedade americana – nos anos 80, quando, efetivamente, se trata da passagem das disciplinas ao controle, com todas as implicações que daí decorrem.

O que não se deve perder de vista, além do que já foi dito acima sobre o assunto, é que não se trata de uma suplantação da sociedade disciplinar pela sociedade de controle. Pois, se por um lado há a proliferação e prevalência de estratégias referentes a esta última, e que nos leva a caracterizar o momento atual como o de uma sociedade de controle; por outro, estas estratégias têm como horizonte, suporte e garantia o sistema disciplinar. Neste sentido, é possível pensar não só na coexistência dessas duas estratégias, mas, principalmente, numa relação de dependência: não há controle e fluidez possíveis sem o limite disciplinar.

Isso pode parecer um tanto abstrato, mas basta pensar no exemplo do que vem ocorrendo com a saúde mental: todas as lutas pela democratização e humanização do sistema de atenção em saúde mental, cujo alvo principal é a redução – e, em última análise, a abolição – do sistema de tratamento em regime de reclusão (as internações em hospitais psiquiátricos), têm ocorrido paralelamente ao recrudescimento e à onipresença da (assim chamada) psiquiatria biológica. O que se observa é uma maior, mais intensa e mais incisiva medicalização das "doenças da alma".

---

76 Lasch, 1986, p. 24.

77 Ibid., p. 47.

78 Ibid., p. 47-8.

O que garante, por exemplo, a diminuição das internações psiquiátricas. O que se observa aí é que o controle dos "doentes mentais" (sobretudo os psicóticos) dá-se mais em termos de bioquímica do que de contenção física, e se depende da instituição médica, não é primeiramente para recluí-los, mas para lhes prescrever os remédios. O efeito disso, em termos de subjetivação, é que o controle, nalguma medida, depende do controlado (o paciente). Isto é, cada um controla-se, amparando-se na bioquímica (no remédio). Ou seja, para retomarmos o que dizíamos acima: é a sobreposição de uma estratégia disciplinar por outra de controle.

No entanto, a prática da medicação não existe se não tiver como horizonte o velho aparato disciplinar: o risco e a ameaça presente da internação. As estratégias de controle dependem – mesmo que aparentemente à contra-gosto – dos aparelhos disciplinares. Isso não só no que se refere à saúde mental, mas de um modo geral pode-se dizer que a sociedade de controle exerce sua fluidez sob a sombra das estruturas disciplinares – ao menos no nosso país.

Daí que a mudança das estratégias disciplinares às de controle não implica no desaparecimento daquelas. Antes, elas parecem ter sido deslocadas, ou melhor, re-alocadas. A procedência das exigências disciplinares muda: ela agora é interiorizada, isto é, uma autodisciplina, que Jean-Jacques Courtine, em texto sobre o *body-building*[79], caracterizará, referindo-se à sociedade norte-americana, como "campo autodisciplinar, cuja população se forçaria, a cada manhã, aos dolorosos prazeres da ginástica obrigatória".[80] Mas este autor nos diz ainda que não são todos que facilmente se submetem a esse tipo de auto-rigor, exceto uma determinada camada social cujo "estilo de vida" é a marca dos anos 80: os *yuppies*. "Esses 'jovens profissionais urbanos', ávidos pela auto-realização material, praticantes mais assíduos da transpiração eletrônica (...)"[81] seriam os ícones dessa auto-disciplina.

Não é difícil identificar nestes "jovens profissionais" justamente uma inflação da autodisciplina, o que pode tornar-se visível na forma do narcisismo de que nos fala Lasch, pois a passagem da sociedade disciplinar à sociedade de controle é possibilitada (mediada) por uma ponte, uma ligação entre as estratégias, que se refere à modificação no vetor do disciplinamento. Este muda das instituições, que em maior ou menor grau formavam uma exterioridade ao corpo, para o próprio sujeito, isto é, para um si-mesmo, uma interioridade. Mas se há um narci-

---

79 Courtine, 2005.

80 Ibid., p. 85.

81 Ibid., p. 85.

sismo, ou melhor, uma interiorização, ela é correlativa ao esvaziamento de sentido a que é submetido o exterior: o público, o político.

Numa espécie de panorama geral dos anos 80, o que se tem é um grande vazio, ocupado por seres amedrontados e refratários. Porém, há que se especificar melhor de que vazio se trata, para retornarmos ao "divórcio" de que falávamos acima.

Nessa época o que se esvazia é a criação como intervenção política. É uma força que quer exteriorizar-se, mas que não encontra onde investir, ou que investe no sistema de produção e consumo. Com isso a experiência se interioriza, ou para sermos mais nietzschianos, a força volta-se para dentro, volta-se contra si mesma – o que é próprio às forças reativas –, e o exercício público/social das subjetividades passa a ser a exteriorização de uma imagem (*express yourself*).

Isso difere, em grande medida, das principais experimentações dos anos 60/70, cuja força visava uma exteriorização pública e política. Até mesmo porque, nessa época, havia um exterior identificável, que se estruturara através da lógica da sociedade disciplinar, cujo poder, encarnado nas instituições, oferecia-se como visibilidade. A atitude que imperava, pois, era a de uma desmontagem: algo tinha de ser posto abaixo. Podemos pensar numa desmontagem operada contra uma *estrutura* social, representada pelas instituições tradicionais; mas, também, buscava-se desmontar algo no próprio corpo, na própria subjetividade. E as experimentações (contestatórias) iam nessa direção.

A partir dos anos 80, há uma nova atitude que aí se forma, um pouco alheia à idéia de contestação, pois a configuração já era outra, e os desafios, diferentes. Apesar da persistência de visibilidades estruturais, pois as instituições não desapareceram, o já-dado (nos corpos, nas subjetividades) se esboroa, turva-se. A vida parece se apresentar como um grande *hardware* (aproveitando uma metáfora contemporânea a esta época, e segundo a qual podemos pensar o corpo), onde se pode "rodar" um sem-número de *softwares*. Não se tem que, aparentemente, desmontar nada, pois não há efetivamente nada montado. A fluidez tomou conta, e as estruturas tradicionais tornaram-se mais maleáveis, quase inefáveis. No mais típico estilo *do-it-yourself*, a vida parece aberta ao que se quiser fazer dela.

Nesse contexto, que é muito diverso de uma sociedade repressiva, disciplinar como era a sociedade do pós-II Guerra, ou seja, num contexto de ascensão de uma sociedade de controle, o que vem a ser contestatório – mesmo porque até a idéia de contestação parece perder o senti-

do? Ou melhor, o que são atos de resistência a partir dos anos 80? A que se resiste? E, mais importante, como se resiste?

Há várias respostas possíveis, porque a resistência é da ordem das estratégias, que são eminentemente plurais. No entanto, talvez haja um território comum, e uma importante derivação deste, que é preciso esclarecer.

De um modo geral, podemos sustentar, partindo de Deleuze[82], que os movimentos de resistência, a partir dos anos 80, não passam necessariamente pelo confronto, não funcionam através do confronto. Ou melhor, o que eram movimentos de resistência às disciplinas, passam a ser movimentos de subversão ao controle, e estes partem do próprio movimento hegemônico – caracterizado pela massificação – e traçam suas linhas divergentes a partir dele. Linhas de fuga. Deleuze, no texto citado, usa o exemplo do surf: uma onda, em toda sua força e fluidez, pela qual devemos deslizar, traçando linhas transversais no interior de seu próprio movimento.

Esse seria o plano comum onde se situariam as estratégias de resistência e subversão atualmente. E há um importante dispositivo, situado neste plano: o corpo, que é investido pelo biopoder, ocupado pela interiorização do sujeito, e apresenta-se com renovada complexidade estratégica, uma vez que não é mais um território de contestação. Isto é, não é a "liberação" do corpo (que havia sido uma das grandes lutas dos anos 60/70) que nos arrancará das impotências contemporâneas. E, no entanto, há se passar por ele. Ou melhor, há que se partir dele, não para liberá-lo, nem para nos "reencontrarmos" no seu mais puro interior.

Se o novo não se produz mais (em contraste ao que ocorria nos anos 60) por contraposição, contestação ou crítica, pois isso pressupõe um cabedal de valores bem constituídos que se impõem e contra os quais as subjetividades se debatem, para criar diferenciações cujos vetores apontam a linhas de fuga, a um "para fora"; se não é mais essa a forma de produzir singularização, o que fazer com/do corpo para não nos enterrarmos em sua interioridade? Afinal, com a dissolução das fronteiras dentro-fora, e com a capacidade ímpar do capitalismo em "incluir", parece não haver mais exterior. E a diferenciação, em vez de *apontar* para um fora, parece ser a tentativa vacilante de delinear *de dentro* algum contorno provisoriamente não cooptável.

---

82 Deleuze, 1992, p. 219-26.

E não há como não pensar numa certa ironia, como nos aponta Sant'Anna[83], que incide sobre o corpo: o fato de ser amplamente exposto, mas encontrar-se rebatido sobre a mais pura individualidade. Como escapar disso? Mesmo porque a fragilidade das estratégias de singularização oriundas desta época (anos 80) assenta-se no paradoxo da fluidez, pois esta, que fora arduamente conquistada nos anos 60/70, hoje se encontra amplamente instrumentalizada pelo capitalismo contemporâneo: nunca se está fugindo o suficiente; nunca se está fora o suficiente, a não ser nas formas clássicas da exclusão, estas facilmente recolocáveis e reclassificáveis pelas estratégias disciplinares.

Mas não nos basta pensar em termos estritamente sócio-históricos, como se os processos de subjetivação fossem por eles determinados *tout court*. Há algo de inquietante em cada época. Um movimento invisível, próprio ao desejo, que não deixa de gritar, mesmo que sem voz, mesmo que na gagueira e na impropriedade do que diz. Porque, afinal, a decifração de uma gramática do corpo não nos garantirá os meios expressivos para nossa época. É na provisoriedade dos processos que se pode construir um mundo respirável. O corpo, os corpos e suas processualidades. Corporeidades.

¤

O panorama está traçado, esboçando uma cartografia possível à configuração de um plano composto por relações específicas estabelecidas entre experimentação, corpo, sociedade, CMI, e processos de subjetivação, no decorrer de cinco décadas, formando blocos de afinidades, que se costumam denominar de "gerações". A partir disso, perguntamo-nos: quais linhas que escapam daí, que vazam, linhas de fuga? E do que se servem para fugirem e fazerem fugir? Quais são as potências que podem ser ativadas *hoje*, aqui-e-agora? Onde situaríamos e exercitaríamos modos de experimentações que produzissem vida pública?

Para ensaiarmos uma resposta, e retomando o que dizíamos acima, há que se passar pelo corpo, que, em nossa contemporaneidade, acena com todo o perigo da sua evidência, e com o desconhecido de suas potências. Mas para se acessar estas, é preciso esclarecer aqueles. Vejamos.

---

83 Cf. Sant'Anna, 2005.

capítulo 3

Corporeidades

"Tremes, carcaça?
Ainda tremerias mais
Se soubesses aonde te levo".
Turenne

Nossa herança

Em sua última edição da década (23.12.1979), a Revista Veja faz um balanço dos anos 1970. Na parte de *Comportamento*, pode-se ler o seguinte título: "A Década de Cada Um", e o subtítulo: "Depois da Frustração dos anos 60, o homem da década de 70 tornou-se prático, cultivou o espírito e investiu no corpo. Preferiu cuidar de si mesmo". Evidenciava-se, pois, o corpo como foco da subjetividade, talvez mesmo como uma espécie de "retiro", para seres já tão acuados. Fica-se sem se saber o que é essa "frustração". Mas hoje se sabe muito bem – mais do que em 1979 – o que quer dizer esse "cuidar de si mesmo".

A partir disso, e no que se observa no decorrer da década de 1980, podemos incluir, entre os inúmeros legados dos anos 1960-70[84], mais este: o corpo, que vai ser transformado em corpo-vedete, corpo-espetáculo (cf. nota 1, Capítulo 1). Não que a contracultura dos 60-70 tenha inventado o corpo, muito menos um corpo-vedete; mas ela trouxe à tona o corpo e suas sensações, um corpo vibrátil[85], *sensível*.

E o curioso disso é que o corpo sensível continuou sendo exercitado no interior da dureza do regime militar, em sua primeira fase, até o AI-5 (dezembro de 1968). A partir daí, esta experimentação não pode mais ser feita a céu aberto, pois teve que recorrer de certa forma a um exílio – espacial, mas também subjetivo. E foi como efeito desse novo panorama que surgiu a

---

[84] Mesmo que haja muitas proximidades entre os acontecimentos que ocorreram, nesse período, no Brasil e em outros países da América Latina, e mesmo na Europa e na América do Norte, o que se está focalizando aqui é o caso brasileiro, com a especificidade de sua contracultura, e a dureza de sua ditadura militar.

[85] Suely Rolnik, em sua "cartografia da América", ao descrever o hippie-em-nós (Rolnik, 2006a, p. 136 e ss.), fala da importância, para os hippies, da conexão com o corpo vibrátil. Mais que isso: há toda uma busca pela intensificação da sensibilidade desse corpo, para assim "tornar seus corpos vibráteis ainda mais sensíveis às latitudes e longitudes de seus afetos." (ibid., p. 139)

particularidade própria a duas vias[86] de combate/contestação dessa época: a guerrilha e o "desbunde" [87]. O que se formou a partir daí foi uma nova forma de viver a corporeidade, espreitada pela dor e pela morte. Essa configuração, e uma certa incompatibilidade entre as experimentações da guerrilha (macropolítica) e do "desbunde" (micropolítica) legará a nós, contemporâneos, um corpo sensível-temeroso: um misto de vibratibilidade e medo. Vejamos como.

A configuração geral é mais ou menos a seguinte: do lado do "desbunde", temos uma experimentação que se individualiza. Embora com alta potência micropolítica, não vai muito além do círculo de "iniciados", circunscrevendo-se a um grupo que é identificado pejorativamente como "malucos", hippies. Já do outro, o lado da guerrilha, tem-se, sob a alcunha de "subversivos" e "terroristas", a clandestinidade, o medo e as ofensivas violentas. Matar ou morrer. E o corpo, aqui, antes de ser um lócus de experimentação do sensível, é um instrumento de luta, na dureza própria que a batalha exige. Em ambas as vias, o público é um espaço inaceitável, intolerável, que deve ser desertado (caso do desbunde), ou violentamente modificado (caso da guerrilha). De forma semelhante, ambas as vias parecem se exercer na impossibilidade mesma de uma transformação macropolítica[88].

Na verdade, a emergência do corpo sensível está mais ligada ao "desbunde", pois é aí que se tem o foco nas experimentações corporais, freqüentemente intensificadas pelos alucinógenos, que conduziam à abertura da "mente" (psicodelia) e à sensibilização do corpo vibrátil (um dos efeitos dos alucinógenos, associado a uma urgência e inquietação de seus usuários em reconquistar essa potência do sensível que o faz vulnerável ao outro). No entanto, este corpo vibrátil das práticas experimentais não ocupa a cena pública enquanto potência política[89]. Não pode ocupá-la, pois, afinal, o enrijecimento dos militares tomou o governo, e o da "caretice" tomou as subjetividades e as ruas.

---

86 Para uma maior discussão sobre essas duas vias, ou possibilidades, cf. Dias, Lucy. **Anos 70:** enquanto corria a barca. São Paulo: Ed. SENAC-SP, 2003.

87 Há que se ressaltar que a denominação de "desbunde" e "desbundados" tinha um cunho marcadamente pejorativo. Como exemplo paradigmático, pegue-se a quinta acepção da palavra no Dicionário Houaiss: "5. adoção de comportamento libertino e estilo de vida alternativo. Ex.: o d. da geração de 1960."

88 Cabe uma observação: a prática da guerrilha não é uma tentativa de transformação; mas uma violenta investida contra um terrorismo de Estado, com vistas a retomar um processo de transformação desencadeado nos anos 60, e encarnado no governo, posteriormente deposto, de João Goulart. Na verdade, o fluxo de transformação (macropolítica) fora estancado pela ditadura militar, e o ideário da guerrilha pode ser lido como uma forma de tentar restabelecer esse fluxo.

89 Suely Rolnik, ao discutir a dissociação entre as potências de criação e as de resistência, resumida e precisamente assim situa a política: "o exercício da polêmica acerca das configurações da vida em sociedade, seus recortes e as regras que as sustentam." (Rolnik, 2004, p. 90)

A impossibilidade de exercício político de um corpo vibrátil irá se agravar, na esteira de uma incompatibilidade entre as experimentações guerrilha-desbunde, o que se fará sentir nas décadas seguintes, mas sobretudo porque os modos de subjetivação serão confrontados a um outro modo de produção. Neste entrecruzamento de uma busca por atualização, uma mudança no sistema de produção e consumo e no endurecimento da macropolítica, o que se sente como uma espécie de efeito desta mistura é a proliferação dos medos, que irá encarnar, como uma ferida profunda, nas gerações seguintes. Primeiramente, um medo à experimentação por seu risco de dor e morte, encarnado pelas imagens dos corpos torturados e mortos dos "guerrilheiros". Em segundo lugar, um medo à experimentação e ao exercício público de formas de expressão tomado pelo pavor da falência subjetiva, encarnado nas imagens da loucura clínica, da indigência e do vício daqueles que foram muito longe em suas viagens e não conseguiram "voltar". Ou, simplesmente, em terceiro lugar, um medo a uma invisibilidade ou exclusão social, de um ser estranho, exótico e curioso, que não trabalha, que não produz e que nada faz, logo, que é irrelevante – imagens do corpo hippie bicho-grilo.

Pois, afinal, o balanço da década de 70, no Brasil, remete-nos a uma multiplicação dos medos, utilizada como estratégia de governo, plantando nos corpos um pungente silêncio, no que se refere à política, no sentido tradicional do termo, e, paralelamente, à criação de uma fina faixa de experimentação, marginal, que era menosprezada através da alcunha de "malucos", "porras-loucas".

Nos anos 80, a política tradicional será repovoada por uma democracia muito frágil e por demais incipiente para ser "revolucionária"; e essa estreita faixa da experimentação (dos malucos, do desbunde) será investida, capturada e reciclada pelo capitalismo através da grande indústria do entretenimento (oferecendo prazer), dos produtos e serviços (oferecendo ilusão de originalidade) e da anexação da subjetividade flexível como principal peça da maquinaria da nova produção capitalista.

O resultado dessa equação é um corpo inelutavelmente lançado no campo das experimentações do sensível, mas que é ou drenado, ou quando se recusa à drenagem, *temeroso* frente ao custo das experimentações e de que as mesmas não tenham lá muita importância. Resultado: as experimentações do corpo sensível são evidentes, mas privadas, e acabam buscando e investindo meios de atualização que não sejam "políticos" (caminho barrado, marcado pela dor e desencadeador de medo).

Com isso, o que temos, pelo menos desde os anos 80, estabelecendo-se plenamente nos anos 90, é a efígie do culto ao corpo[90] e a prática da sua exposição, sem que necessariamente isso implique singularização alguma, mesmo porque a experimentação, amiúde, não oferece – não deve oferecer – riscos. Pelo contrário, nessa cartografia, as subjetividades são marcadas por um bizarro misto de transformação e conservação: transformar a própria vida é, nalguma medida, conservar-se. Em primeiro lugar, conservar um modo de vida do qual não se imagina poder se afastar, sob pena de falir subjetiva e socialmente; no limite máximo, uma obstinada corrida contra a morte física, movida pelo anseio de "seres que [querem] durar eternamente" [91]. Dessa forma, o mundo e o outro não são mais vividos na sua potência de produzir diferença, pois é o medo que rege os encontros, e a morte é o inimigo comum.

Não é de se estranhar, pois, que a impressão que se tem contemporaneamente é a de que não nos é mais possível experimentar, no sentido de invenção, de criação de novos possíveis; e não de mercado, cuja lógica nos convida – paradoxalmente – a criar, mas no interior das suas trilhas, em seus caminhos conhecidos e supostamente garantidos. Há um certo clima de pavor a um desmoronamento qualquer, como se não pudéssemos mexer demais, sob pena de pôr tudo abaixo. Mas tudo o quê? Abaixo, para onde? O que tememos hoje?

Nosso temor ainda é por demais difuso para que se possa senti-lo e compreendê-lo em todas suas implicações. No entanto, é possível entender, a partir desse pavor, o porquê de todo o interesse naqueles que já desmoronaram: os loucos. Pelo que parece, tornamo-nos incapazes de – ou mesmo desautorizados a – experimentar a criação de possíveis a partir da presença viva do outro no corpo, e tornar estas criações públicas, dar-lhes corpo. Precisamos, pois, daqueles que já estão lá (ou que assim cremos), como totalmente estrangeiros a nós, objeto de idealização defensiva que nos mantém ilusoriamente no mesmo lugar. Mesmo porque temos um perigoso fascínio pela desterritorialização, pois "a tomamos como uma finalidade em si mesma" [92], e isso pode nos conduzir a um iminente desmoronamento subjetivo. E os loucos, já "desmoronados" na percepção social e na compreensão psi, parecem nos fornecer, a uma relativa, mas segura, distância, alguma proximidade com a desterritorialização, para – quem sabe – drenar daí algum potencial de criação.

---

90 Não é que não exista um "culto ao corpo" anterior aos anos 80, mas, no Brasil, esse período é marcado por uma interiorização da experiência deste corpo, no que diz respeito à sua dimensão sensível, e a uma exteriorização exibicionista como forma de encarná-la. Isso trará importantes – e pungentes – conseqüências à produção de subjetividades que se sucederá.

91 Sant'Anna, 2001, p. 97.

De todo modo, nossa época tem um vivo interesse pela loucura clínica. Mais especificamente, pela possível criatividade[93] que estaria apodrecendo nos porões onde a loucura soçobra, entretida com seus próprios fantasmas. E se fala-se da loucura, não é porque a problemática da invenção esteja diretamente a ela relacionada. Pois, o que se trata aqui é da desterritorialização, nosso temor em criar a partir do que pede passagem e da contemporânea impossibilidade de experimentar sem algum tipo de falência subjetiva.

Se observarmos as transformações nas subjetividades contemporâneas, aí incluídas as intervenções médico-estéticas sobre o corpo, perceberemos que nossa tendência é muito mais à reforma e à implementação do que à ruptura. Temos essa ilusão bem contemporânea de que se apertarmos bem os nós, se esticarmos bem a pele, se dosarmos bem a vida, a saúde, a alimentação, se trabalharmos com prazer etc., iremos perseverar, conservar-nos... mas conservar o quê? Será que ainda há vida em meio a tudo isso?

O objetivo último e bastante geral dessa conservação é, como já foi dito, negar a morte. Mas seu ímpeto primeiro é recusar o devir inevitável do corpo: perecer. Dessa forma, deseja-se apagar os sinais da passagem dos anos, da gula, do sedentarismo, dos "excessos" (de alegria, prazer, dor, tristeza, tédio...), para garantir o acesso ao prazer, ao gozo das maravilhas do mercado, infinitamente. Conservar o que, então? Conservar o corpo, a subjetividade, a vida, enfim, no rumo certo em direção a um ideal de beleza, juventude e fluidez, que seriam as garantias do prazer e da felicidade; só que esta é vivida como dever[94], e aquele, como um novo disciplinamento[95].

No entanto, há outra forma de entender a conservação. Pensando em termos espinosistas, conservar assume um sentido de "perseverar na existência", como um dos aspectos do *conatus* (ou apetite), seu aspecto mecânico, que não pode ser dissociado de seu aspecto dinâmico (que visa a aumentar e favorecer); bem como do aspecto aparentemente dialético (opôr-se ao que se

---

92 Guattari; Rolnik, 2005, p. 342.

93 Há um filme, um tanto tolo, mas que se presta a exemplificar esse mito: *Crazy People – Muito Loucos* (Crazy People, EUA, 1990, Dir.: Tony Bill, 90 min.), no qual um publicitário, em crise com seu trabalho e sua vida, resolve "co ntar a verdade" em seus anúncios, e é por isso internado num hospital psiquiátrico. Lá consegue criar anúncios "geniais", auxiliado pelos internos (psicóticos), revelando supostos talentos sub-aproveitados, e uma criatividade que era ignorada.

94 Sobre o dever de ser feliz, ver o sucinto, mas provocador texto de Denise de Sant'Anna, "Sutilizas e Misérias", in.: Sant'Anna, 2001, p. 121 e ss.

95 Sobre a cultura narcisista do corpo, com sua aparente busca pelo prazer (um suposto hedonismo) e relação disso com uma nova distribuição das coações (disciplinamento), ver o esclarecedor texto de Jean-Jacques Courtine, "Os Stakhanovistas do Narcisismo: body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo", in.: Sant'Anna, 2005, p. 82 e ss.

opõe, negar o que nega)[96]. Perseverar, pois, não significa manter um estado de coisas; mas conservar a aptidão de sermos afetados pelas forças, sem que elas nos destruam. E conservar, nessa acepção, não se refere prioritariamente a uma negação, embora a inclua; mas principalmente a uma afirmação da essência na existência, uma vez que o que se afirma são os aumentos de potência, em relação a um máximo e um mínimo, isto é, "as variações da potência de agir ou força da existência no interior desses limites positivos" [97].

Em outros termos, e consoantes a Rolnik, podemos dizer que o que se deve conservar é a "vida em seu processo infinito de diferenciação". Dessa forma, o que se tem é uma prudência, que não exclui a experimentação, portanto, a exposição às forças, mas as seleciona.

De modo semelhante, precisamos nos perguntar acerca do corpo, do que tem sido feito com ele, do que dele queremos, no sentido de aumento ou diminuição da sua potência de agir.

Sujeito, corpo e contemporaneidade

Talvez fosse mesmo necessário colocar as perguntas de uma forma muito simples, como os porquês das crianças: por que o corpo importa? Por que é bom? Por que não é? Afinal, qual o problema desse dispositivo – o corpo? Por que não aceitá-lo, vivê-lo e ponto?

Numa passagem d'olhos bastante rápida perceberemos que o corpo vai bem, obrigado. Aliás, nunca esteve melhor: saudável, longevo, belo, transformável e adaptável. Afirma-se corpo e corporeidade de diversas formas. Tudo vai bem.

No entanto, esse corpo lindo, saudável e "flexível" parece ter sido desconectado da subjetividade enquanto processo. Na verdade, parece que foram separadas do corpo suas potências disruptivas. Como falávamos acima, herdamos efetivamente um corpo dolorido, machucado e reticente aos riscos inerentes às experimentações, ao mesmo tempo em que somos convocados a vivê-las. E vai-se cobrindo e descobrindo novas-velhas fórmulas de reviver o corpo e dar-lhe mais poder, e que na verdade são, na grande maioria das vezes, coleções de quinquilharias mercadológicas, boas para consumo. Criar e vender.

---

96 Deleuze, 2002, p. 107.

97 Ibid., p. 107.

Parece que estamos encurralados. A sensação, em relação a nossa cultura e época, é a de que tudo já foi tentado/feito. Uma sensação de um deserto de entulho, abarrotado, uma areia movediça cultural em que atolamos. E esperamos, aguardamos que algo aconteça, resolva-se. Mas, a despeito da nossa "esperança", algo se trama no interior mesmo do dispositivo corporal.

Pois, mesmo estando o corpo, também ele, entulhado, há algo de disruptivo no seu devir: pequenos movimentos que nos arrancam do conforto em relação a nossa carne. Porque, ao mesmo tempo em que parece haver uma necessidade de salvar o corpo, de preservá-lo da falência de uma experiência, a do humano, há também uma urgência pulsante de desinventá-lo. Mais que isso: é insustentável o estancamento dos fluxos, ainda mais no nível de excitação em que nos encontramos atualmente. O que ocorre é que esses fluxos são *drenados* pelo sistema capitalista, que ainda se aproveita, como um *plus* de perversidade, do medo às experimentações – nossa herança – para implementar ainda mais o circuito de produção-consumo.

Com isso, o que mais se observa é um infinito trabalho de manutenção (na mídia, por exemplo, e seu infindável receituário do bem-viver), como se fosse necessário reinventar o corpo como partícula-homem a cada momento. Ou manter algo da forma-Homem[98] que garantisse a continuidade de todo o sistema.

Esta forma-Homem, delineada no século XIX, segundo Michel Foucault, caracterizava-se por suas relações com a finitude (a dobra) da vida, do trabalho, da linguagem; em oposição à forma-Deus da época clássica, que se relacionava com o infinito (desdobra). A forma-Homem seria suplantada pelo super-homem, numa terminologia nietzschiana, que não mais se relacionaria com o infinito ou com a finitude, mas com um finito ilimitado, uma superdobra[99].

No entanto, o que se observa atualmente quando focalizamos o corpo e as corporeidades, é uma busca obsessiva de sua infinitude (via medicina), mas com uma correlativa limitação por meio das técnicas do bem-viver, da saúde, e de toda uma nova disciplinarização. Além disso, de forma paralela, tem-se uma tentativa de tornar este corpo finito em ilimitado, na forma de um corpo-informação ou informático.

Mas o corpo resiste[100]. É ele próprio que não se deixa mais ocupar pelo humano, nega-lhe

---

98 Para as elaborações que se seguem, referentes à forma-Deus, forma-Homem e super-homem, utilizamos o excelente trabalho de Gilles Deleuze sobre o pensamento de Foucault. Cf. Deleuze, 2005, p. 132 e ss.

99 Ibid.

100 Lapoujade, 2002, p. 85.

morada. O corpo rejeita a forma-Homem, que lhe quer organismo. Segundo Lapoujade, "o corpo não agüenta mais", tanto a disciplina (exterior) quanto o agente (interior): "O corpo sofre de um 'sujeito' que o age – que o organiza e subjetiva".[101] É por isso que o corpo se esconde na superfície, pois é onde o homem não quer encontrá-lo: a pele como contorno frágil, película sempre prestes a explodir, a não mais conter. Há algo na carne que inviabiliza o humano, suas potências mal interpretadas, malditas. E a forma de tentar devolver o corpo à sua suposta estabilidade é, na verdade, uma tentativa de canalizar os seus fluxos para uma forma bem conhecida: o sujeito.

Mas homem e corpo não cessam de se dissolver nas experiências contemporâneas. E à dor da experimentação do desconhecido (tentativa de invenção e produção de vida pública) opõe-se o prazer do *re-conhecido*. Porque, afinal, trata-se de uma circularidade de reconhecimento em que não se cessa de encontrar no corpo a reposição do "humano", naquilo que a forma-Homem tem de aprisionadora da vida[102].

Mas, falando assim, parece ser o corpo uma espécie de entidade. E podemos realmente pensá-lo como tal, uma vez que o Eu-cogito de outrora vem se transformado no Eu-corpo da nossa contemporaneidade[103]. Daí que o corpo esteja servindo, amiúde, como territorialização, como demarcador do Eu, numa tentativa de vincular o moribundo sujeito ao corpo, *encarnando-o* e, dessa forma, devolvendo-lhe a vida, como uma forma de ressurreição: ressuscitar o sujeito através do corpo.

De fato, esta empreitada não é de hoje, pois já há algum tempo que se vêm aproximando os termos de uma antiga dicotomia: corpo e alma. E o campo da atual neurociência tem encampado de maneira exemplar este debate, contemporaneizando-o, e sustentando uma aproximação entre corpo e mente. Embora muitos pesquisadores dessa área busquem nesta aproximação uma sustentação científica que favoreça à ampliação da subjetividade-corpo (abrindo-a às processualidades, à experimentação, ao intensivo)[104], vislumbra-se, amiúde, nesta empreitada uma perigo-

---

[101] Lapoujade, 2002, p. 84-5.

[102] Deleuze, 2005, p. 140.

[103] Jurandir Freire Costa, em livro recente sobre corpo e consumismo, fala de um "novo narcisismo corporal" referindo-se ao que denomina "cultura somática" e que engendra um "ideal do sujeito sentimental". Na acepção deste autor, estamos vivendo numa época em que se pode falar em "cultura do corpo", que aponta "para o fato de o corpo ter se tornado um referente privilegiado para a construção das identidades pessoais" (Costa, 2004, p. 203). É neste sentido, o de ter o corpo assumido o papel de referente identitário, que se fala aqui da emergência de um eu-corpo na contemporaneidade.

[104] Cf., por exemplo: Varela, Francisco; Thompson, Evan; Rosch, Eleanor. **A Mente Incorporada:** ciências cognitivas e experiência humana. Porto Alegre: Artmed, 2003. Cf. também as pesquisas de Hubert Godard, especificamente a-

sa equação: o sujeito moderno, na contemporaneidade, encontra seu lugar no corpo. Podemos mesmo afirmar que é esta uma tendência nas neurociências, há pelo menos uma década.

Tome-se como exemplo paradigmático o bem conhecido *O Erro de Descartes*, de Antonio Damasio[105] (primeira edição em inglês de 1994), cuja crítica ao filósofo do *cogito* centra-se na importância das emoções no próprio funcionamento da razão, e tendo como suporte o corpo, mais especificamente, o cérebro. Não se deve desconhecer a importância da empreitada de Damasio, no sentido de se contrapor à compartimentação do ser humano, bem como na tentativa de estabelecer uma outra qualidade da relação mente-corpo, para além do dualismo cartesiano. No entanto, essa nova relação mente-corpo, que não seria mais dualista, dá-se através de uma reelaboração da idéia de organismo. O que gera um incômodo bastante sutil (da forma como Damasio coloca a questão), pois se refere a um modo de estruturação das experiências sensitivas, perceptivas e cognitivas do ser humano, que não funcionariam segundo uma lógica dual (mente-corpo), mas numa complexa rede de interações, o que não deixa de ser interessante, em termos de ampliação das experimentações corpóreo-subjetivas.

No entanto, o incômodo persiste e se agrava ao se perceber que o efeito dessa concepção renovada do corpo nos conduz ao recrudescimento do organismo como "realidade" do ser humano, só que agora renovada e ampliada. Ou seja, o sujeito, cuja sede era a alma ou a mente, agora pode ser entrevisto nas redes neuronais e na sua constituição corpórea como um todo. A ampliação perspectiva em relação ao ser humano que daí emerge é inegável. Mas, antes de nos lançarmos a uma crítica ao possível (mal) uso que se venha a fazer de tal ou qual teoria neurofisiológica, devemos atentar, à maneira de Nietzsche, para a vontade que a quer. Ou melhor: *o que quer a vontade* que quer ver o sujeito encarnado, que quer uma mente no próprio organismo? Não seria isso uma nova organização, ordenação, só que agora através do corpo, no próprio corpo?

Damasio nos fala de uma "paixão pela razão", como um elo de ligação entre razão-sentimentos-corpo: "A razão, da prática à teórica, baseia-se provavelmente nesse impulso natural por meio de um processo que faz lembrar o domínio de uma técnica ou de uma arte. Retire-se o impulso, e não é mais possível alcançar essa perícia".[106] Parece que a razão, ela própria,

---

quelas voltadas ao corpo na dança, por exemplo: Godard, Hubert. Gesto e percepção. Tradução Silvia Soter. **Lições de dança,** Rio de Janeiro, n. 2, p. 11-35, 2001; e a entrevista de Hubert Godard a Suely Rolnik sobre o trabalho de Lygia Clark: "Olhar Cego: entrevista com Hubert Godard", in.: Rolnik, 2006b.

[105] Damasio, 1996.

[106] Ibid., p. 276.

tenha se tornado mais "flexível", em "rede" etc. E, repita-se, não é que isso seja um problema em si, como se devêssemos retornar a uma configuração anterior – como se acaso tivéssemos para onde retornar.

Outros autores, como Kai Vogeley e Albert Newen, são mais incisivos ao afirmarem a correlação mente-corpo. Em artigo em que discutem o que seria o Eu à luz das neurociências, assim escrevem, ao criticarem o dualismo cartesiano:

> A ciência cognitiva moderna rejeita o dualismo [cartesiano]. Ela sustenta que os fenômenos mentais também são, em última instância, nada mais que fenômenos físicos, e que precisamos renunciar à idéia de um Eu não-físico. Em vez disso, pode-se conceber a autoconsciência como uma forma de consciência de especial complexidade, surgida tardiamente ao longo da evolução. (...) No âmbito da pesquisa cerebral, sobretudo a chamada teoria da identidade revelou-se uma fértil base teórica. Ela afirma que os processos mentais são, em princípio, idênticos aos processos neuronais[107].

É inegável que esta perspectiva ressalta, nas subjetividades, a sua corporeidade inerente. Entretanto, o perigo da manutenção de um mesmo ideal caro ao cartesianismo – uma razão redentora – retorna numa forma corporalizada: é a conservação do sujeito, em sua adequação à unidade corporal. O que, muitas vezes, parece-nos uma versão *high-tech* do cartesianismo, pois este havia, através do cogito, erigido um sujeito racional que não conseguia experimentar a desterritorialização sob risco de ruir, de desmoronar de seu castelo de areia[108]. Agora o sujeito é corpo. E, de nossa parte (para nossa época), sente-se novamente o cheiro da interdição. Novos territórios são demarcados e as experimentações minguam em meio à proliferação do mesmo: um corpo saudável e conservado, depurado de suas singularizações, não havendo muito espaço para a vida exercer sua potência de variação *no* corpo.

E, no entanto, não há como, talvez não haja mesmo porque questionar a forma desse corpo redescoberto, redivivo e com *status* renovado, pois há aí uma espécie de euforia, mesmo que algo incomode, como se este corpo redescoberto, que é freqüentemente convocado à saúde e à conservação, não nos levasse muito longe, não nos potencializasse – tanto que se busca incrementar esta euforia através de substâncias químicas como a cocaína e o *ecstasy.*

É preciso, mesmo, ir mais a fundo e perguntar sobre as saídas, ou melhor, as linhas de fu-

---

[107] Newen; Vogeley, 2004, p. 60.

[108] Michel Foucault, em algumas das mais belas páginas de seu monumental estudo sobre a loucura, mostra-nos como Descartes se viu às voltas com a desrazão, tendo que contorná-la, elidi-la, sob pena de, desde o fundamento, ver comprometido seu edifício racional. Cf. Foucault, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica.** 3ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ga. Ou seja, o que temos feito para fazer passar os fluxos? Que artifícios temos inventado? Quais teremos que inventar? Algumas linhas de fuga começam a ser entrevistas. Linhas que partem do corpo, mas que indicam uma outra configuração: processualidades corporais. Pois o corpo *também* é (ou pode ser) a experiência que nos arranca de uma regularidade, que abre um espaço de experimentação sem Eu. Em outras palavras, o corpo como aquele que não sabe fazer promessas[109]. O homem (carne-e-espírito) é aquilo que promete; o corpo (espaço intersticial) é aquilo que se des-com-promete, o que esquece. Esquece-se das prescrições, de conservar-se, insiste em brincar nas bordas do sentido: esquecendo-se do dever, o corpo *devém*.

Na verdade, é preciso diferenciar duas séries de corporeidades: há uma série estratificada, cujo corpo-organismo serve à encarnação de um Eu; e há uma outra série, em que o corpo, em processo de construção de um corpo-sem-órgãos (CsO), abre-se às experimentações e explode o Eu do interior de sua imanente fluidez, pois não há corpo: há que produzi-lo.

O corpo-sem-órgãos (CsO), noção criada por Antonin Artaud e utilizada por Deleuze e Guattari, refere-se de um modo geral a uma ruptura do corpo feito organismo. Deleuze e Guattari escrevem, na esteira de Artaud, que o CsO não se contrapõe aos órgãos, pois a batalha que ele encarna é contra o organismo: "O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo".[110] Como há uma saturação nesse corpo organizado, que barra a passagem dos fluxos, o CsO, enquanto processo, possibilita uma abertura e uma limpeza do corpo, na tentativa de "paciente e momentaneamente desfazer esta organização dos órgãos que se chama organismo".[111] Enfim, o CsO é o ovo, como superfície de circulação de intensidades: "O ovo é o meio de intensidade pura, o *spatium* e não a *extensio*, a intensidade Zero como princípio de produção (...), onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança".[112]

Mas isso ainda não nos leva muito além: há um cheiro de maniqueísmo no ar (corpo estratificado X corpo-sem-órgãos), quando, efetivamente, a diferença é mais sutil. Em vez de pensarmos a diferença apenas em termos de natureza, podemos pensá-la em termos de quantidade intensiva *e* diferença qualitativa. E isso nos conduz a um tipo de problemática que se refere ao

---

[109] Nietzsche nos fala do homem como "um animal que pode fazer promessas", (Nietzsche, 1998a, p. 47 (II, § 1)). A reflexão aqui proposta segue a linha do esquecimento ativo nietzschiano, que é a antítese das promessas.

[110] Deleuze; Guattari, 1996, p. 21.

[111] Ibid., p. 23.

[112] Ibid., p. 27.

corpo e à potência de vida. Ou seja, será que ainda é possível buscar no corpo um suporte para a potencialização da vida?

A pergunta, a princípio, parece estúpida, talvez por ser aparentemente tão óbvia. Pois, afinal, vivemos uma contemporaneidade marcadamente biologicista. Não que não tenhamos vivido assim há muito tempo. Isto é, retomando o que foi dito anteriormente[113] sobre o biopoder e a biopolítica, a *bios*, a vida está no cerne das relações de força, desde pelo menos fins do século XVIII. Neste sentido, e seguindo as análises do Foucault, em que "o corpo é uma realidade bio-política" [114], parece-nos que, além dele ter sido objetivado, agora tem se tornado cada vez mais evidente. De lá para cá (do século XIX ao XX e começo do XXI), em que a vida ainda ocupa a centralidade das estratégias de poder e saber, e a identificação da vida e do ser vivendo com seu corpo só fez recrudescer.

Desse modo, não é de se estranhar que nos pareça tão óbvio atualmente que se conserve o corpo na busca pela preservação da vida. E o que se tem é uma popularização – ou mesmo uma banalização – dessa perspectiva biológica através de uma "fisiologia para as massas". Para uma tal constatação basta dar uma olhada em qualquer banca de revistas e verificar a proliferação de publicações de divulgação científica, e a freqüência com que veiculam matérias sobre a fisiologia humana, sobretudo neurofisiologia[115]. Além disso, as revistas semanais, revistas femininas, telejornais etc. trazem, com esclarecedora regularidade, reportagens sobre o corpo humano, como cuidá-lo, novas e velhas doenças, novos tratamentos e *novíssimos* métodos diagnósticos. O corpo, em toda a sua densidade fisiológica, que inevitavelmente passa pela genética, é assunto cotidiano.

Mais que isso, após um longo processo pelo qual o corpo foi constituído como objeto de conhecimento, hoje ele desfruta de uma imagética: corpo-imagem. A produção de imagens sobre o corpo – na ciência e na mídia, por exemplo – opera paralelamente em duas direções: se, por um lado, sublinha a obviedade de um corpo como sinônimo de vida; por outro, de certo modo, desencarna este corpo: corpo-imagem sem carne.

A evidência que aí se sublinha é que a vida está grudada ao corpo. Mas, uma vez desencarnado, nesse corpo, que é sinônimo de vida, não há carne. O que se entende por carne aqui?

---

113 Vide Capítulo 1.

114 Foucault, 1979, p. 80.

115 Exemplo disso é a revista *Viver Psicologia* que, a partir de 2004, passa a ser *Viver Mente & Cérebro* (Duetto Editorial, como uma ramificação da Scientific American Brasil), com conteúdo baseado sobretudo nas neurociências.

Justamente as turbulências que atravessam isso que experimentamos como corpo. A carne é o intensivo, que, antes de caracterizar o corpo, descaracteriza-o, ou, seguindo Francis Bacon, *desfigura-o*.

Por isso que se pode afirmar que essa evidência é uma armadilha: como se fosse tão evidente que a vida habitasse o corpo, que não seria necessário produzi-la. Ou melhor, já que é evidente que a vida *é* corpo (ligação essencialista entre os termos), é produzindo corpo que se produzirá vida. E é nesse ponto que uma questão superficialmente simples (evidente) ganha uma densidade própria: políticas do corpo.

O corpo que se quer produzir (nossa política hegemônica do corpo) é, antes de tudo, um corpo conservado, que envolve a negação das passagens, das inscrições, dos paradoxos: quer-se a negação da carne. Um corpo liso, limpo, sem marcas. E nessa operação, mesmo que se ganhe em permanência e conservação, perde-se muito em experimentação e em potência.

A forma como se tem sustentado o dispositivo corporal, apesar de entusiasta em relação às mudanças, assenta-se numa evitação da problemática própria às experimentações. Isto quer dizer que o transformável contemporâneo do corpo não diz respeito ao devir, o qual traz consigo as forças do acaso próprias dos efeitos da imprevisibilidade do encontro com a alteridade cambiante do outro; as transformações referem-se, isso sim, a uma melhoria, uma implementação. E, acima de tudo, a um si-mesmo que tende inevitavelmente a se expressar, a se evidenciar, e que encontra geralmente no outro nada mais do que um espectador.

Essa tendência à evidência encontra sua expressão mais contemporânea nas já citadas neurociências, que investem sobre uma interioridade que nunca fora tão visível, tanto em sua estrutura, quanto – mais recentemente – em seu "movimento" [116], e cujo conhecimento que se propõem produzir sobre o funcionamento cerebral nos promete uma compreensão plena de nossa subjetividade. Corpo e subjetividade parecem se cruzar no cérebro. Mais ainda: parece que o cérebro, laureado há mais de uma década como o portador da verdade do sujeito, é o principal candidato a materializar, enfim, uma antiga querela do pensamento ocidental, ou seja, o que fora uma longa discussão filosófica sobre a mente, parece ter encarnado. E o corpo, que já fora negado e vivido como uma prisão, parece ter assumido uma positividade tal que beira a onipresença.

---

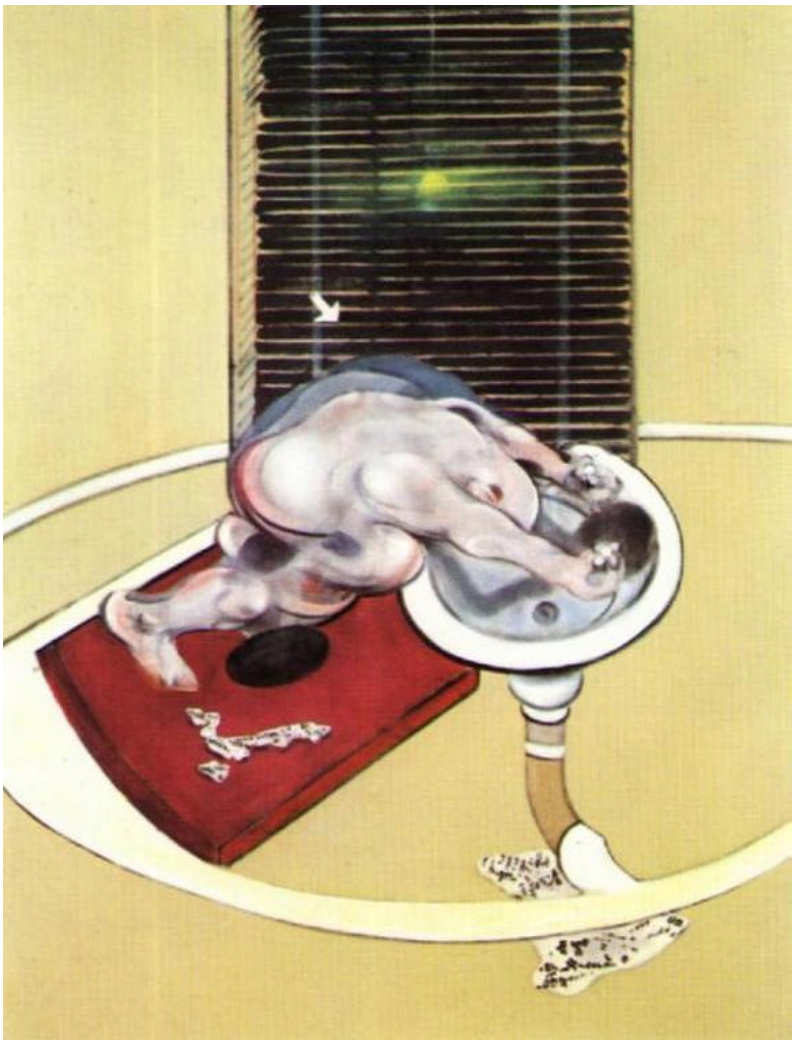
[116] Refiro-me aqui às tomografias por emissão de pósitrons (TEP) e os "mapeamentos" da atividade cerebral por elas realizados.

Na verdade, algo no homem, sobretudo a partir do século XIX, com o advento da anatomopatologia, aguçou a atenção para o corpo, renovou-a, deu-lhe um outro significado: decifração do sujeito. O sujeito parece ter sido arrancado definitivamente do mundo mental para encarnar uma interioridade corpórea, como se lhe fosse possível habitar um território interior o suficiente para não ser evidente e, portanto, requerer sua decifração; e, ao mesmo tempo, corpóreo o bastante para ser visível, até mesmo palpável. O que temos hoje é uma estrutura da subjetividade que começa a ser delineada nas inter-relações sinápticas e nos quebra-cabeças de nucleotídeos que compõem o nosso DNA. Isto é, o corpo tem sido envolvido numa rede de significados em que tudo parece levá-lo a se expressar: as células (e seus núcleos), os seus movimentos, as marcas na pele, os hábitos, os comportamentos, as roupas, o que se consome...

E por mais que isso nos convide a um ufanismo desenvolvimentista – o progresso da ciência etc. –, há algo que se estanca no fluxo vital e que se refere à manutenção do sujeito numa interioridade agora corporificada. Ou seja, repõe-se o sujeito em sua interioridade, agora através do corpo. Se antes o corpo, em sua animalidade latente, ameaçava arrastar o homem para as fronteiras da sua humanidade, agora é o corpo que o humaniza, fazendo-o materializa-se.

O cogito era um exercício, uma conquista frente às adversidades de um senso comum e às tentações da carne sensitiva e freqüentemente "iludida". O cogito era a fagulha de certeza que Descartes vislumbrou em meio às trevas das crenças e opiniões da sua época. Mas esse cogito não se conciliava com o corpo, o que bem nos mostra o dualismo cartesiano.

Agora, visualizamos uma pacificação entre os termos, e o corpo parece oferecer alguma segurança, em tempos tão incertos como os nossos: ele nos assegura de nós mesmos, e nos segura em nós mesmos. Daí que se tenha que ir além. Uma vez que o *cogito*, agora, encarnou, cabe-nos testar seus limites, pois, se é aí (encarnação) que está todo seu perigo, também é aí que está nossa potência, não no corpo como evidência redundante, mas na carne, isto é, na potência advinda justamente das reverberações em nossa carne, no esfacelamento do sujeito que faz a nossa "carne gritar", tal como as pinturas de Francis Bacon.



Francis Bacon, ***Figure at a Washbasin****, 1976*

Gilles Deleuze, em seu trabalho sobre este pintor[117], apresenta-nos uma intensidade deformativa do corpo, ou melhor, matéria intensiva que deforma os contornos corporais. A partir daí, podemos pensar que humanizar o corpo seria lhe impor um certo contorno (humano), na tentativa de acabar com a tensão da matéria intensiva que o deforma.

Mesmo que não nos caiba questionar o porquê desse acontecimento, é imprescindível experimentarmos o como. Isto é, quais os modos de experimentação, e como experimentar sem desmoronamento? Poderíamos experimentar, *através* do corpo, formas de trair o sujeito que aí insiste em se alojar? É-nos possível pensar, atualmente, o corpo abrindo-se ao devir?

Avancemos ainda mais: será que não se poderia pensar o corpo como potência do inumano, uma possibilidade de transposição do humano, ou, usando um termo caro a Nietzsche, ex-

[117] Deleuze, 1981.

perimentações do além-homem? Como se, na sua quase insuportável contradição, essa possibilidade descortinasse uma linha de fuga atroz, cruel, pulsante: na obviedade plácida de que todo corpo é o espaço por excelência do humano, justamente aí decompô-lo, fazendo o corpo buscar o intensivo que escapa aos órgãos (CsO), envolvendo os presentes num ritual de espanto, de estranheza, em que o corpo (em sua organização) vai se tornando inumano em sua recomposição intensiva: devir corpo[118].

Isso nos faz pensar na dança, pois o que há de mais interessante na dança contemporânea são justamente essas tentativas de subverter a obviedade do corpo. A despeito de qualquer virtuosismo, explorar um devir-corpo em dança. Explorar o movimento e, através da dança, compor um corpo que não está dado, que não se evidencia. Tornar audível esse grito da carne em seu atletismo intensivo. E para isso não é necessário gritar literalmente, nem se contorcer obstinadamente; pois é na singeleza das composições, no inusitado dos encontros que a arte nos mostra que há uma vida crua aquém e além de qualquer prévia organização do corpo.

Adensar, Corporar

Ou, como outra estratégia, talvez fosse necessário mesmo não se falar mais em corpo. Buscar outra expressão para as experiências que o rejeitam. Pois, afinal, não teria se tornado impossível, atualmente, falar do corpo? Quer dizer, sempre que se fala dele, está-se fadado a reposicioná-lo, aproximando-o do homem, fazendo o corpo servir de carcaça ao humano.

Mas se pensarmos em processos de subjetivação contemporâneos, não será necessário arrancar da carne qualquer coisa de inaudível, impronunciável? O que nos aguarda para além do corpo? Há ainda carne, ossos, pele etc.? Para qual nova fronteira estamos sendo arrastados? E como não cair na tentação de desencarnar para liberar os fluxos, na utópica tentativa, por exemplo, de erigir um corpo informático, de pura informação, como esboçado na crítica que Le Breton[119] faz à negação do corpo presente em alguns entusiastas da cibercultura. Para estes – incluindo-se aí o papa do LSD dos anos 60, Timothy Leary – o pós-humano passa pela elisão do corpo, como forma de escapar de sua gravidade e, conseqüentemente, da imprevisibilidade dos encontros, o que conduziria esse novo sujeito a encarnar "um cogito puro", numa espécie de

---

[118] Não seria essa a concepção de Artaud para o seu teatro da crueldade? A crueldade do teatro seria justamente trazer o *cru* da vida para o palco, envolvendo os presentes num ritual de ampliação da vida, de intensificação etc. (cf. Artaud, 1993).

[119] Le Breton, David. "Adeus ao Corpo", in.: Novaes, 2003, p. 123-37.

novo gnosticismo. Nas palavras conclusivas de Le Breton:

> O discurso do fim do corpo é um discurso religioso que crê no advento do Reino dos Céus. No mundo gnóstico do ódio ao corpo que é antecipado por parte da cultura virtual, o paraíso é necessariamente um mundo sem corpo, equipado de chips eletrônicos e de modificações morfológicas.[120]

De fato, temos vivido enredados numa política de subjetividade que nos espreme no corpo, que espreme o corpo. Daí que tenhamos buscado, amiúde, uma saída na fluidez da informação, ou melhor, da informática:

> O corpo é visto por alguns entusiastas das novas tecnologias como um vestígio indigno fadado a desaparecer em breve. Ele se transforma em membro excedente, em obstáculo à emergência de uma humanidade (que alguns já chamam de pós-humanidade) finalmente liberta de todas as suas peias, das quais a mais duradoura é o fardo do corpo.[121]

Mas o que se nega aí é justamente a problemática do corpo como dispositivo de atualização. Pois o que está em questão para este corpo espremido é similar ao que ocorre ao corpo epiléptico: uma onda, uma intensidade que atravessa uma carne formatada, desfigurando-a. Nossa experiência do corpo comum ou trivial[122] aponta, contemporaneamente, a uma incapacidade para encarnar certas qualidades de forças que o atravessam, como se aquilo que convencionamos chamar corpo estivesse tão achatado e reduzido que não suportaria mais certas intensidades, não suportaria a desfiguração. Pois há, certamente, uma desfiguração própria ao corpo, e que Deleuze reportará à sensação: "a sensação é a mão da deformação, o agente da deformação dos corpos".[123] Ele se refere às pinturas de Bacon. Mas porque não podemos pensar também nas experimentações dos corpos e em sua desfiguração? Se um corpo é afetado pelas forças do mundo – o corpo vibrátil, segundo Rolnik – não o seria justamente pela ativação de suas sensações? Mas nesse processo o corpo é lançado paradoxo: um corpo paradoxal, segundo José Gil[124]. E o assombro é inevitável, o que explicaria o porquê desta tentativa de elidir do corpo sua carne, sublinhando uma desencarnada fluidez, como forma de eliminar o paradoxo que lhe é inerente.

No entanto, não será negando o corpo, ou reduzindo-o a um processador de informações

---

120 Ibid., p. 136.

121 Ibid., p. 123.

122 A noção de corpo comum (ou empírico comum), corpo trivial, está em José Gil, num texto intitulado "O Corpo Paradoxal", In.: Lins; Gadelha, 2002, p. 131 e ss.

123 Deleuze, 1981, p. 28.

124 Gil in.: Lins; Gadelha, 2002, p. 131 e ss.

que se abrirá o caminho para os fluxos, para a vida. Pois quando se o desencarna, escamoteia-se seu paradoxo, abranda-se sua desfiguração, mas esvazia-se também das suas intensidade. Por isso, se quisermos traçar linhas de fuga a partir do corpo, é preciso arrancá-lo de sua estratificação, mas sem volatilizá-lo em informação.

É preciso, pois, conduzi-lo a novos limiares, aproximando-o de uma zona de intensidades livres, "reino do devir, uma tempestade de forças, o não-estratificado, o informe, um 'espaço anterior', espaço de singularidades, no qual as coisas não são ainda".[125] É assim que Tatiana Salem Levy, em sua leitura da aproximação que Deleuze realiza em relação à obra de Foucault, apresenta-nos o Fora (*dehors*)[126]. E este Fora não é necessariamente um lugar, ou um espaço-tempo; é ele justamente aquilo que nos arranca dos lugares: desterritorialização. Talvez a experimentação do corpo nas franjas deste Fora nos abra para um além-corpo, ou melhor, talvez o além-corpo passe por uma abertura porosa do corpo ao Fora e pela invenção de estratégias de não-enlouquecimento e não-morte. E a tentativa deste exercício não pode cair na reatividade que se manifesta na negação do corpo; o além-corpo é um desdobramento em relação à sua estratificação atual. O procedimento implica o inabitual, uma busca pelo não familiar no corpo: ampliação. Mas também desfiguração.

Uma desfiguração do corpo – seguindo a linha de Deleuze-Bacon – é operada pela sensação, que expõe o corpo ao contato com as forças do mundo, com a presença viva do outro. E se o corpo se desfigura, é para tentar encarnar essas forças que o tomam. A desfiguração não quer dizer que o corpo deixe de ser corpo; ele deixa de ser carne formatada, abrindo-se à encarnação, ao intensivo.

Este procedimento, enquanto experimentação, demanda uma outra qualidade de movimento, talvez mesmo uma outra velocidade. Poderíamos supor que a lentificação, ou desaceleração reintroduzisse o corpo no intensivo. Mas não há solução fácil entre aceleração e lentidão. Pois se encontra no aumento de velocidade (ou seja, na aceleração) uma prontidão para o movimento. Ou melhor, ao se acelerar o corpo, abre-se pequenas brechas para fazer passar fios de invenção. Como se o corpo pudesse se reinventar através da provisoriedade do movimento, mais do que por sua excelência performática, ou estagnação fotogênica. Pois é disso que se trata: a aceleração vai aproximando o corpo dos seus limiares a partir do caráter provisório experimentado no movimento, e apresenta possibilidades de se romper com alguns automatismos

[125] Levy, 2003, p. 78.

corporais.

Nesse aspecto, há um exercício de contato improvisação[127] que se faz a partir do rolamento do corpo no solo, buscando manter o maior contato corporal possível com o chão. À medida que se vai acelerando o movimento, ou seja, aumentando a velocidade do rolamento, amplia-se a prontidão para a ação. Isto é, o corpo reage à ação[128], não às idéias ou pré-disposições mentais. Improviso. E, nesse aspecto, pode-se dizer que na aceleração do movimento se encontra uma outra possibilidade de relação entre pensamento e corpo. Mas, por outro lado, na lentificação também, na medida em que nos torna mais presentes, tornando o movimento presente ao corpo e ao pensamento, aguçando a sensibilidade ao que se passa com o corpo, com o espaço e com o tempo.

Na verdade, podemos pensar que lentificação e aceleração operem juntas na potencialização do corpo, na medida em que representam diferenças na sua atualização através do movimento. Não qualquer movimento; trata-se aqui do movimento dançado, mais especificamente, do contato improvisação. E é a partir deste movimento que se pode falar de uma outra qualidade da relação pensamento-corpo: um corpo pensante, ou um pensamento *em* corpo.

Ou mesmo, aproximando-nos um pouco de Henri Bergson[129], um pensamento movente, e não mais um pensamento *sobre* o movimento, que muitas vezes quer conduzi-lo. Pois a relação que se busca entre pensamento e movimento corporal, no intuito de criar, é da ordem da parceria, não da prevalência.

O problema, pois, não está na própria velocidade; mas na forma de encarná-la, e numa falta de consistência que faz do corpo-subjetividade tomado por uma infinita velocidade – a pressa – o anteparo para uma infinidade de clichês do consumo, no seu afã de habitar o interior mesmo da velocidade, de não "estar de fora". Por isso, cabe uma ressalva: é preciso diferenciar

---

126 Ibid.

127 Contato-improvisação é uma técnica de dança contemporânea em que os movimentos, a dança, originam-se de pontos de contato: improvisa-se a partir do contato. Funciona segunda uma lógica física de ação-reação, através de movimentos que exploram transferência de peso, rolamentos, quedas, suspensões etc. O contato-improvisação surge no começo dos anos 1970, nos EUA, a partir das experimentações de um grupo de dançarinos, liderados por Steve Paxton e Nancy Stark Smith.

128 Nietzsche, para distinguir os tipos senhor e escravo, em sua *Genealogia da Moral*, faz uma distinção em termos das forças que prevalecem em cada um. O que interessa a Nietzsche é a afirmação da vida, o que se dá pela prevalência da ação nas condutas, o que distingue, primeiramente, a reação (re-agir) do ressentimento (re-sentir); mas também, mais profundamente, o tipo senhor do tipo escravo. Por isso, para este autor, a verdadeira reação é a da ação (Nietzsche, 1998, p. 28 (I, §10)). Essa discussão sobre ação e reação será retomada mais à frente, em termos de movimento corporal.

129 Cf. Bergson, 1974, p. 105 e ss.

velocidade de pressa, pois esta última parece jogar os corpos (e as vidas) numa fragilidade, ou mesmo numa despotencialização, fazendo-os retornar a si, num alheamento e indiferença – o que é o contrário da expansão; é um ostracismo. A aceleração serve a certos modos dos fluxos da força vital: frente a uma pulsação que pede passagem, ela oferece um ritmo, uma sintonia. Já a pressa, é a pura aceleração, sem passagens: é o oco da velocidade, uma volúpia teleológica, que obedece a um fim previamente determinado, qual seja, não parar!

Denise de Sant'Anna[130] nos fala dos corpos e suas velocidades, de nossa contemporaneidade apressada, e de como no início do século XX várias "inovações", entre elas o automóvel, contribuíram para nos lançar no afã da velocidade. E se, por um lado, isso pode ter representado novas liberdades – "a possibilidade de liberação do homem de sua geografia e de sua história" [131] –, por outro, trouxe uma forma renovada da agonia. Além disso, jogou-nos numa extrema fluidez: "Fluidez dos corpos e desmanche de seus limites".[132] O que não deixa de ser interessante, em termos de processualidade, não fosse o fato dessa fluidez e da extrema velocidade terem engendrado um certo instantaneísmo, que, a exemplo do que ocorre com a percepção do corpo dentro de um avião a jato, em que "o movimento transforma-se em repouso" [133], assenta-nos num movimento estacionionário, tal qual aquelas moscas cuja extrema velocidade de suas asas dão a impressão de permanecerem estáticas no ar. Ou seja, aceleramo-nos, mexemo-nos demais para não sairmos do lugar, para permanecermos.

Daí que se pense em desaceleração como contraponto lógico à problemática da velocidade, como uma forma de "limpar" o corpo. Mesmo não havendo grau zero do corpo, como nos adverte Sant'Anna, sente-se a necessidade de introduzir o corpo num outro regime de experimentação, que não reduza seu movimento a um instantâneo fotogênico. Mas, nesse aspecto, a idéia de desaceleração se mostra restrita, pois, como já foi dito, há sim uma prontidão para a ação que se encontra nos movimentos acelerados. O problema está, pois, na extrema fluidez e na repetição do mesmo a que ela conduz.

Por isso, a questão deve ser deslocada de um problema referente à velocidade, para outro, referente à densidade: na extrema fluidez exigida – e oferecida – aos corpos, falta-lhes consistência. Adensar, então, seria um caminho: como se o corpo, numa determinada experimentação,

---

130 Cf. Sant'Anna, 2001, principalmente pp. 13-28 e pp. 41-54.

131 Ibid., p. 14.

132 Ibid., p. 15.

133 Ibid., p. 16.

fosse imerso nalguma substância mais densa, que retardasse os movimentos, intensificando-os através da desaceleração. Ou mesmo, como se o próprio corpo se adensasse, instaurando uma outra qualidade de relação entre movimento e corpo. Porque, afinal, o que se adensa é a sensação neste corpo.

Este procedimento, que marca a consistência das sensações no corpo, é o *adensamento*. Ele visa, por um lado, fazer frente à extrema fluidez dos processos de subjetivação contemporâneos; e, por outro, dar uma alternativa não cristalizadora aos processos, como uma forma de territorialização porosa. Além disso, o adensamento refere-se especialmente ao movimento corporal. E nesse sentido, ele serve de modo às processualidades próprias ao corpo, ao seu devir, e de abertura a uma relação entre pensamento e corpo, que estabelece uma zona de trânsito.

É na experimentação em contato improvisação que esta idéia ganha sentido, viabilizando uma outra forma de se experimentar movimento e pensamento, diferentemente daquela das práticas do corpo habitual e cotidiano, em que tendem a não se encontrar, seja pela extrema fluidez em que ambos são jogados, levando-os a se esvaziar; seja pela tentativa de prevalência de um sobre o outro. Já nas experimentações de contato improvisação, que partem deste mesmo corpo cotidiano, mas que o expõem a uma outra forma do mover-se, talvez mesmo bastante simples e basilar: o contato do corpo com o chão. Isto é, a problemática que envolve a relação entre movimento e pensamento é trabalhada a partir deste contato corpo-chão e a sensação da gravidade. A partir daí se experimenta o movimento, que pode ser lento ou rápido, mas cuja qualidade é marcada pela densidade própria a este contato (corpo-chão) que não faz outra coisa senão devolver o movimento corporal à sua materialidade: o real redescoberto através do movimento.

Nesse processo de reencontro com a matéria, o pensamento muda de qualidade também, indo em direção a ela (materializando-se), aproximando-nos do que Bergson chama de inteligência, ou seja, uma descida gradativa do espírito na direção da matéria, visando espacializar-se[134]. Essa espacialização pode ser viabilizada pelo adensamento, na medida em que ele possibilita uma permeabilidade entre tempo e espaço, devolvendo-nos a um modo de experiência que se assemelha à idéia de duração bergsoniana: a reconciliação entre a continuidade (própria ao tempo) e a heterogeneidade (própria ao espaço)[135].

---

134 Bergson, 1974, p. 126-7.

135 Deleuze, 1999, p. 27.

Em outros termos, pode-se dizer que para além do movimento e do pensamento, há uma linha transversal que singra o corpo, a linha do acontecimento: "O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera".[136] É um incorporal que atravessa o que se constituía como corpo. Não que este deixe de existir como superfície de inscrição e de expressão, mas não será como visibilidade plena, como estado de coisa. Pois o que se inscreve aí é a inevitabilidade do processo, e o que se expressa é a encarnação da força. Quando um acontecimento toca o corpo, expõe-no na sua processualidade: é um corpo em devir. É um *corporar*.

Corporar é o processo que arrasta pensamento e corpo a uma relação em que ambos se abrem às forças, ao intensivo, a partir de seus encontros e através de seus agenciamentos. Essa relação envolve um extra-ordinário corporal – e talvez o corpo não sustente mais seu nome, não consiga perpetuar nenhuma continuidade simples, torne-se denso. O adensamento é o método (a operação) para se corporar. A densidade que resulta desse processo é justamente a do encontro entre pensamento e corpo: um devir corpo só se torna possível quando as formas do agir e do pensar compactuam, e isso se produz através de uma densidade experimentada no movimento. Mas não pensemos que é o corpo que é adensado; é o movimento que o é. Ao corpo cabe experimentar os registros das passagens – seja por aceleração ou lentificação – viabilizadas pelo adensamento no ato de mover-se. O corpo é o índice de que algo se move. Ele é também a garantia de que se tratam de puras idéias, ou de algum espírito impalpável. Ele é a materialização do movimento.

Deste modo, afastamo-nos da já citada utopia cibernética de um corpo-informação, criticada por Le Breton. No entanto, ainda permanece o risco de uma aceleração esvaziada, sem densidade, muito presente nalgumas práticas corporais contemporâneas, como é o caso exemplar das academias de ginástica e suas múltiplas modalidades de exercício, em que acelerar é a ordem do dia, pois a transformação do corpo passa por sua ligeireza.

Isso se dá por sermos tentados a pensar que as rupturas com o habitual se fazem pela aceleração, o que, num certo sentido, não deixa de ser verdadeiro. Mas precisamos considerar o que se objetiva com as acelerações, principalmente a tentativa de uma utópica supressão tempo-espaço no seio do que se tem chamado de "virtual". E precisamos considerar esses efeitos nas corporeidades. A primeira conseqüência, como uma forma de hipótese ao que tem aconte-

---

136 Deleuze, 2003, p. 152.

cido ao corpo, na velocidade em que este tem sido jogado, é a banalização de um corpo-mercadoria, infinitamente transformável – o que, inclusive, tornou-se bastante desejável: mutabilidade, "fluidez", numa matéria plástica chamada corpo, aparentemente sem limites.

No entanto, este modo que muitos corpos encarnam traz consigo um complicador, pois se cai numa circularidade assaz infrutífera, em que a pressa tem feito da velocidade um fim em si mesma, e não mais um modo. Nesse processo, a intensidade foge do corpo, pois ela habita a própria velocidade, não o corpo. Semelhante ao que colocam Deleuze e Guattari a respeito de alguns riscos da (não) produção do CsO: "Havia mesmo várias maneiras de perder seu CsO, seja por não se chegar a produzi-lo, seja produzindo-o mais ou menos, *mas nada se produzindo sobre ele e as intensidades não passando ou se bloqueando*".[137]

Como uma forma de estratégia geral a nossa contemporaneidade, temos nos intensificado (ao menos o temos tentado) no próprio afã infinito de velocidade. Aos nossos corpos se grudam todos os clichês, sem seletividade, pois o que interessa é a aceleração, em que o movimento vale por si, e os corpos gozam de uma possibilidade metamórfica, ou melhor, de uma promessa de eterno futuro.

Poderíamos pensar que estamos no Eldorado da processualidade: nossa contemporaneidade como um manancial de transformação, de devir. Mas não é este, dos usos do dispositivo-corpo, o que mais se efetiva[138]. Antes o contrário: a aceleração como forma de *negar* o devir – o devir do corpo, da vida, da morte.

O que se observa é uma aproximação à mudança, à modificação (algo como um "melhorar-se") na mesma proporção em que se procura negar o devir, uma vez que este envolve uma aproximação ao caos, ao informe, e nos coloca a dimensão do acontecimento. Isto é, nosso afã por velocidade é na verdade uma necessidade de aceleração: acelera-se a vida, principalmente o corpo, num mover-se frenético, justamente *para* espantar os devires[139], pois não se suporta o acontecimento. De forma semelhante, lida-se mal com a desterritorialização, pois quando nos arriscamos nos limiares, não é como forma de aproximação ao Fora e a necessária porosidade que então se faz necessária; mas como um melhoramento, rumo às imagens de perfeição & su-

---

137 Deleuze; Guattari, 1996, p. 23 – o grifo é meu.

138 É um grande desafio lidar, atualmente, com aceleração e devir, sem se cair nos clichês do movimento, sobretudo no que diz respeito às artes cênicas e à dança: como promover velocidade, com leveza, e sem o frenético debater-se dos corpos, perdidos na sua própria falta de densidade? Voltaremos a isso no Capítulo 5.

139 Referência (invertida) a Deleuze que, a respeito das viagens (como professor, por exemplo), assim coloca: "... sou pouco inclinado a viagens; é preciso não se mexer demais para não espantar os devires." (Deleuze, 1992, p. 172).

cesso que nos invadem. Daí que se tenha ojeriza do caos, principalmente em relação ao corpo. Por isso, também, que o frenesi do movimento (a aceleração) é uma forma de defesa, que nos resguarda da triste constatação da impermanência dos nossos corpos. E o que se quer são as mudanças, não as impermanências, pois estas inviabilizam qualquer tipo de voluntarismo: ao Eu-mudo contrapõe-se o devir, em que algo *acontece.*

O acontecimento é justamente o que nos coloca frente ao esplendor das impermanências, jogando-nos num lancinante paradoxo, pois se deseja o acontecimento-esplendor, mas quase nunca aquilo que nos escapa. E é próprio do acontecimento essa "dupla estrutura" [140]: um presente de efetuação; e um passado-futuro, impessoal e pré-individual.

O que seria este impessoal, isso que nos escapa, este infinitivo que nos age, que atravessa o corpo? Talvez uma rajada de tempo, mas principalmente o silêncio. O silêncio do corpo, seu ócio, seu peso, seu vagar. Não se suporta um corpo que não se evidencia, que não comunica, que não *se* fala: tagarelice do corpo.

Os indícios das mutações que acometem o corpo são freqüentemente recebidos com algum movimento antecipatório: alguma estratégia preventiva e uma piscadela de "eu-já-sabia".

Por isso, e como não conseguimos lidar com essas mutações que nos assaltam, temos preferido habitar a circularidade da velocidade, como uma espécie de antecipação obsessiva: acelerar-se, modificar-se, apressar-se para não ser pego de surpresa pelo devir (novamente: do corpo, da vida, da morte...). É uma circularidade identitária: girar em torno de si mesmo, em que o Eu-me-transformo move-se infinitamente em torno do próprio umbigo.

Daí que adensar surja como a possibilidade de uma experimentação do corporar. O adensar como um *modo* do corporar, como um silêncio falado, uma pausa atuada, agida. Mas adensar é um trabalho paciente: "Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente".[141]. Adensar envolve prudência em toda experimentação.

No entanto, quando surge a temática da prudência, logo vem atrelada à da conservação. Pois temos essa necessidade de reposição, de recolocar o corpo em seu lugar, de reconstruí-lo como morada humana a cada vez, de novo e sempre "humano, demasiado humano", como nos

---

[140] Para o que se segue sobre acontecimento, cf. Deleuze, 2003, p. 151 e ss.

[141] Deleuze; Guattari, 1996, p. 23.

alerta Nietzsche[142]. Porque, afinal, a negação do devir no/do corpo requer uma paciente e infinita operação de adequação, que mescla ajuste e mudança. E que, de um modo geral, refere-se à conservação, não propriamente do corpo, pois este deve ser transformável; mas de um modo de existência que se perpetua através das infinitas transformações. Como se a experimentação servisse à conservação, quando o que se busca, no intuito de potencializar a vida, é o contrário: um mínimo de conservação que *sirva* à experimentação.

Nesse caso, é preciso não se falar em conservação, que traz atrelada a si a idéia mesma da permanência. Retomando o que já dissemos acima, falemos de prudência e em como isso se daria em termos de experimentação. Ou seja, como pensar experimentalmente a sutil diferença – ou mesmo possíveis aproximações – entre prudência e conservação?

Como exemplo, é possível citar uma experimentação da dança. Um dançarino realiza um determinado rolamento: deitado com as costas no chão, joga as pernas na direção da cabeça, para rolar para trás e subir numa grande bola. De repente, um descuido: rola de forma errada, deixando a cabeça e pescoço retos, causando um estiramento da coluna, machucando-se. Na hora não para, e continua a dançar. No dia seguinte, não consiga mexer o pescoço. E, dias depois, mesmo recuperando a mobilidade do pescoço, a dor e uma certa resistência a movimentos na região persistem, e assim por várias semanas. Ou seja, o resultado é uma redução das possibilidades de movimento, logo, de experimentação.

Este exemplo pode nos indicar um caminho, qual seja, pensar a prudência como forma de garantir a continuidade e, no melhor dos casos, a ampliação das experimentações.

Mas haveria diferença entre prudência e conservação? Seria útil diferenciá-las? Se referidas às experimentações, podemos distingui-las da seguinte forma: a conservação nos remete mais à permanência de um certo estado de coisas (questão essencialista); enquanto que a prudência nos remete a modos, a um como: como fazer tal coisa (questão de funcionamento). Em termos espinosistas[143], teríamos uma conservação-moral e uma prudência-ética.

É claro que, colocado dessa forma, a prudência – diferentemente da conservação – não nos assenta na plena segurança. Mas nem tampouco a conservação garante a plena segurança-

---

[142] Referência ao livro de Nietzsche, de mesmo título, em que o autor critica toda uma série de "sentimentos morais" que têm reduzido a vida a seus níveis mais baixos de potência, na figura do "homem moral", que reflete a necessidade metafísica do (tipo) homem. Contra isso, Nietzsche inventa os "espíritos livres", como uma forma de antídoto. Cf. Nietzsche, 2000.

[143] Refiro-me à distinção que Espinosa faz entre ética e moral (cf. Deleuze, 2002, pp. 28 e ss.).

em-vida; apenas seu ideal é uma aposta de que a evitação dos limiares, de que a permanência nas raias do normal, venha a promover o paraíso na Terra. E isso parece responder a uma demanda de "maioria", de rebanho, de todas essas pessoas comuns, que somos todos de alguma forma, e que tentamos a muito custo alinhavar nosso corpo em desagregação: uma espécie de plástica como prática de alisamento do Frankenstein que nunca deixaremos de ser. O ideal da conservação é Dorian Gray, de Oscar Wilde: ah! se pudéssemos confinar todas as marcas das processualidades, dos fluxos que nos atravessam num quadro escondido no sótão...

As experimentações deixam marcas. A diferença se encontra na sutileza dessas marcas, como condição para a experimentação e sua continuidade. Como coloca Lapoujade – inspirado em Nietzsche:

> (...) *as feridas são as mais sutis.* Isto quer dizer que a exposição do corpo se faz no interior dos mecanismos de defesa ... e que o protegem das feridas mais grosseiras. Sutil, aqui, não quer dizer leve ou benigno, mas, ao contrário, quer dizer que as defesas operam suficientemente para que eu tenha acesso à profundeza e à violência de uma ferida sutil – ou, inversamente, que eu tenha acesso à sutileza que esconde uma ferida grosseira.[144]

Voltando ao exemplo narrado acima, a prudência do dançarino o conduziu (mais ou menos intacto) até o mal-realizado rolamento. No entanto, ela não é a suprema guardiã, pois é preciso explorar o movimento, e isso envolve risco. Não nos cabe, pois, repreender a experimentação, ou o nosso ato de experimentar, como se ele fosse a causa de nosso infortúnio. Pois o que está em questão é o modo, e não a própria realização do movimento. Só que a esse *como*, que nos intriga, não encontraremos resposta definitiva que nos salvaguarde da dor e até mesmo da morte. Pois a prudência apresenta-se como esse mínimo de conservação que não nega o trágico, mas que busca trair-lhe o desfecho final: primeiramente, a morte física, mas também a morte-em-vida. Dito de outra forma, a prudência é uma tentativa de afirmação, através da experimentação, da vida contra a dor e a morte, mas que não as nega. E isso nos assusta, e por isso ficamos mais freqüentemente na conservação. Mesmo porque – e retomando o que já foi dito no início deste capítulo – nossos corpos são machucados, doem e se atemorizam frente às experimentações. Afinal, como já vimos, a ditadura militar[145], que age no invisível do corpo vibrátil, calou a potência de criação, e a associou ao medo de morrer[146]. E o que se busca, então, é aca-

---

144 Lapoujade, in.: Lins; Gadelha, 2000, p. 88.

145 Mas não só. Se a ditadura militar é nossa herança, cuja dor se inscreve em grande medida em nossas corporeidades, há também todo um rol de violências e agressões cotidianas, das mais "simbólicas", às mais "concretas" e encarnadas.

146 Reflexão desenvolvida por Suely Rolnik, no seminário Produção de Sentido, Produção de Si I, do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica – Núcleo de Subjetividade, PUC-SP, 09/11/2005 (anotação de aula).

bar com a angústia que as forças do mundo provocam nesse corpo que não se cala, mas que não consegue, muitas vezes, articular sua fala: corpo gago. E se, por um lado, as identidades podem inspirar alguma segurança, pois organizam, garantem e conservam; por outro, algo aí se estanca, e muitos fluxos vitais são barrados.

Como se situaria o corpo nesse contexto? Podemos traçar o seguinte diagrama: linhas de experimentação, linhas de prudência, linhas de conservação, e linhas mortíferas nos atravessam; e o corpo é o ponto em que estas linhas se entrecruzam. A partir disso, podemos entender como se busca afastar o risco, e o que sobra, então, é o corpo sem o que por ele passa, sem o que o atravessa.

Se, para Deleuze e Guattari, o corpo-sem-órgãos (CsO) é um meio pelo qual os fluxos podem se escoar, em que as intensidades circulam, é o indeterminado, em relação à determinação dos órgãos (sua organização); o que temos em nossa contemporaneidade assemelha-se mais ao contrário: um corpo-*com*-órgãos. A conservação da vida tornou-se um dever e um estandarte, que deve ser empunhado e exibido. Paradoxalmente, o corpo humano pode não ter mais uma essência, sem com isso deixar de ser essencialmente humano, em seu modo de constituição e de manutenção, isto é, em sua conservação.

Esse corpo, reconstruído como morada humana a todo o momento, leva-nos a crer que o que se tem buscado é justamente conservar o humano *através* do corpo. Mas o que seria isso? É a operação humana – demasiadamente... – de se refletir nas coisas, de se enfiar nelas e crer que é próprio das coisas serem assim – humanas. Além disso, há o voluntarismo: um sujeito que age e de onde emanam as ações. E, por fim, a negação do trágico. Não teria o corpo passado por essa re-humanização? Não estaria ele passando por isso, tornando-se a imagem-e-semelhança do sujeito, que outrora o comandava, como coisa estranha, alheia, do alto de sua razão redentora, e que agora parece ver-se espelhado em *seu* corpo?

Mais de quatro séculos nos separam de Espinosa, e, na verdade, há algo de inquietante desde lá. Mas a pergunta espinosista volta transmutada: o que pode um corpo – o que pede um corpo... quem pede um corpo? O quem não é uma simples ironia de ocasião, jogo de palavras. O quem responde por uma identificação: eu sou meu corpo. É uma tentativa de apropriação de si através do corpo identificado, com seus índices de adequação (o prazer, a saúde etc.). O corpo é chamado a prestar contas de si, é chamado a falar-se, a apresentar-se, e a representar-nos.

Todos os possessivos que costumamos usar (meu corpo, meu sexo, minha vida etc.) não

marcam supostos territórios que colonizamos e que nos pertencem, pois o corpo-imagem só existe no ato de sua exteriorização visível. O *meu* corpo é primeiramente a marca de uma (eterna) busca, mas também é o indicativo de adequação, em que "corpo" é o modo de exibição; e "meu" é o que me identifica a ele, me subjetiva nele.

Daí que o que pedimos é o *nosso* corpo. Por isso que falar em corpo-sem-órgãos seja, amiúde, impensável, pois corpos e órgãos viraram outra coisa. Eles foram reorganizados e, em vez de engendrarem uma indeterminação aberta, eles se prestam a encarnarem uma organização que se apresenta como a imagem *hi-tech* do humano. É o índice de nossa impossibilidade de arrancar as corporeidades do território humano que as restringe. A imagem que podemos utilizar para exemplificar isso é a dos filmes de ficção científica, em que as forças e formas alienígenas acabam sempre se rebatendo sobre o humano numa espécie de antropomorfismo inexorável: o cinema de ficção científica como diagnóstico de nossa incapacidade de lidar com um além-corpo, que não seja desencarnado (pura energia, ou informação ou qualquer outro blá-blá-blá do gênero).

Corpo-sem-órgãos parece estranho, atualmente, quando vivemos um momento em que nos aproximamos mais de órgãos-sem-corpo[147]. Ou ainda, de um modo de subjetivação que não se fixa em órgãos ou ao próprio corpo, embora passe necessariamente por eles. Corpos e órgãos tornaram-se fluídos, embora em sua insustentável e esvaziada fluidez, demarquem um mais novo espaço de interdições. A impressão que fica, passado o frêmito das excitações momentâneas, é que o corpo foi esvaziado. Não esvaziado de coisas, mas de potência disruptiva. E resta a questão: seria possível pensar um além-corpo a partir da carne?

A carne não é o que de mais próprio existiria no corpo; ela é fome de mundos, o que desfigura, para voltarmos a Deleuze-Bacon. Ela não nos preenche, não é nosso estofo. A carne é um movimento que singra o corpo. Trata-se de um atletismo da carne, à maneira que Artaud fala de um "atletismo afetivo", isto é, "uma saída corporal para a alma" [148].

A pulsação da carne atravessa as estratificações que até aqui examinamos: o corpo acuado, amedrontado e dolorido; o investimento de um determinado discurso neurocientífico que, juntamente com as novas tecnologias informáticas (e a euforia pós-corpórea de seus entusias-

---

147 Vem à mente uma imagem do filme *Clube da Luta* (Fight Club, EUA, 1999, Dir.: David Fincher), em que, numa determinada cena, o personagem principal lê trechos de uma revista em que os órgãos de alguns pacientes falam em primeira pessoa: "Eu sou a medula de Fulano-de-tal... etc.".

148 Artaud, 1993, p. 131.

tas), ajudam a compor o corpo-informação; e a impalpabilidade do corpo-imagem. Dor e mudez, evidência plácida e a falta de densidade, estes efeitos das estratificações mais freqüentes que fazem corpo e que se podem visualizar na atualidade, são problematizadas pela carne.

Porque, afinal, não se deixa de falar, mesmo que estranhamente, ou de modo bizarro e muitas vezes grotesco; também não se deixa de conquistar consistência nalgumas experiências subjetivo-corpóreas. Uma força vital não deixa de pulsar nos corpos, desfigurando-os, contorcendo-os.

E se há um corpo emudecido que gagueja ao tentar se *expressar*; há também um *movimento* que inventa uma nova língua em ato: corporar.

Expressar

Numa sociedade da informação, como a nossa, como poderia o corpo escapar desse regime? Aliás, contemporaneamente, o que nos permite agrupar certas práticas sob o nome de corpo assenta-se, de algum modo, num regime de produção de informações sobre o corpo.

A esta visibilidade – o corpo-informação –, como estrato contemporâneo, vem-se juntar um corpo-imagem como modo de subjetivação o mais cotidiano. O corpo é uma imagem, e os processos de adequação se direcionam mais ou menos à produção de si através do corpo, em conformidade com imagens-padrão veiculadas e difundidas. Mas não aleatoriamente, pois há boas e más imagens: uma nova moral, que delimita uma outra divisão entre o Bem e o Mal se insinua aí.

O que importa é que o corpo se torne imagem, pois se há alguma potência nele ativada é justamente a de exibição. Nesse procedimento, o movimento aparece, na maioria das vezes, não como uma potência vital, mas como elemento de trânsito entre imagens, como um elo de ligação que une um antes e um depois: ele é a linha (às vezes o caminho mais curto) entre dois pontos. O movimento, aqui, é usado como ponte que leva de uma imagem à outra.

O efeito que se tem é o de um corpo dócil, ou melhor, re-docilizado, capturado pela onipresença da sua imagética, em que as subjetividades são corporalizadas segundo o mesmo registro, através de imagens-padrão: corpo-sucesso, corpo-saudável, corpo-atraente etc. E não se escapa disso por intermédio de outras imagens (território facilmente capturável), como se o simples reverso das imagens-padrão nos conduzisse a fugas de seu registro. É através de uma

outra qualidade de movimento, que consiga colocar em jogo outras potências do corpo, que o tire de seu particularismo e de sua pertença a este território das puras imagens que encontraremos linhas de fuga que estejam à altura dos fluxos vitais que pedem passagem.

Se não quisermos reduzir o corpo a uma entidade – "O" corpo – que nos identifica e dessa forma guia nossa subjetivação, é preciso sublinhar a multiplicidade para além de qualquer pluralidade fácil. É preciso tirá-lo de sua evidência e transparência, que o identifica. Pois, ao mantermos estes anseios – transparência e evidência – não fazemos mais que reacomodar imagens em nosso corpo-tela; ou *softwares*, em nosso corpo-*hardware*. Ou seja, mais e mais evidências.

Se há ainda alguma potência disruptiva no que se tem experimentado como corpo (que efetivamente são corporeidades), esta advém do mistério, da surpresa, logo de uma forma de relação com o Fora, isto é, com o campo de forças. Se quisermos ativar esta potência temos que correr o risco de desfigurar o corpo: levá-lo a seus limiares, expô-lo às forças, ao intensivo, mesmo porque talvez seja essa sua – do corpo – insuportável vocação. Neste aspecto, expressar assume outro sentido: para além de alguma imagem confortável, tornar visível no corpo o registro das processualidades que o riscam, que o marcam. A expressão do intensivo.

Pois expressar não é exibir, não é fazer transparecer, não se refere a alguma forma de simplesmente tornar conhecido o desconhecido. Não se refere, enfim, ao cognoscível, a uma modalidade da informação. Pelo contrário, é aprofundar o mistério, é torná-lo mais irredutível. Se há alguma razão para se falar em expressão, é no sentido em que o que se expressa não são imagens, mas forças. Uma pulsação vital que pede passagem e que pede forma, e na sua procura por forma, a força deforma o que estava formatado (o corpo), e abre passagem para o informe (a carne). A corporeidade que se abre às passagens não se sustenta mais como corpo (identificado), pois é deformativa. E o movimento pode ser uma solução para se evitar o colapso, que ameaça as experimentações, quando não há forma para abrigar a força, e ela, ou se detém, ou – dependendo da intensidade – desfigura grosseiramente, à maneira da ferida grosseira de que nos falava Lapoujade.

Pensemos, então, numa deformação sutil, numa espécie de limiar, numa forma que agregue movimento e imagem deformada, que parta dos contornos, alargando-os e deformando-os. Pensemos na *sombra*, como uma forma mínima de exteriorização, que se sustenta no limite do informe: as sombras do corpo. Não como o obscuro, o falso (Platão). Mas a sombra como um delineamento das forças escapando ao corpo (virtual), do qual ele, em sua organização, se afas-

ta. Aí temos a sombra, riscando um outro corpo num lugar qualquer (no chão, por exemplo). E ela, que depende de uma fonte de luz e de um anteparo, forma uma composição: algo se produz na composição luz-corpo-anteparo, no entre. A sombra do corpo é dependente do modo como a luz incide, logo é um corpo perspectivado. Também depende do anteparo, que pode ser plano ou irregular, por exemplo, produzindo sombras diferentes. Portanto, a sombra produz um outro contorno a partir do corpo, ou melhor, um movimento corporal que não é mais corpo, mas um corporar.

Não há feições na sombra. Há um traçado, uma geografia, ou melhor, uma cartografia do movimento. É ruptura e esboroamento das formas bem traçadas, organizadas, em proveito da produção de linhas instáveis, da ampliação de algumas potências do corpo: por exemplo, de lentificação, desaceleração na dança das sombras.

De todo modo, e por estranho que pareça, há, através da sombra, um devir-corpo. Há um corpo-sem-órgãos que é possível vislumbrar nos tênues e instáveis contornos borrados das sombras, que permitem não negar o corpo, mas cruzar-lhe as fronteiras. Como se o mais superficial (a pele) fosse duplicado e ganhasse outros contornos nessa exteriorização instável, remetendo-nos a profundidades até então inaudíveis e inexpressáveis. E eis que a máxima de Valéry ganha sentido: o mais profundo é a pele.

No entanto, não há densidade na sombra; é um corpo chapado num anteparo qualquer. É por isso que, se por um lado a sombra é uma linha de fuga para o corpo, uma dobra que libera os fluxos na carne; por outro, ela não é uma solução, uma garantia, nem uma fórmula, ou um ponto de chegada. Ela é uma pista para pensarmos uma exteriorização instável e informe, que sublinha a prevalência do movimento. A sombra nos recoloca no mistério, como forma de expressão; e o movimento nos abre ao adensamento e ao corporar.

Movimento

Falamos acima de um corpo-imagem cujo movimento traça o percurso de uma imagem a outra, e que nos enreda num procedimento expressivo em que não se sai da circularidade das imagens. Por outro lado, temos a sombra como um mínimo de expressão, em que a imagem se desfigura, perde seus contornos, e sublinha a prevalência do movimento. Mas a sombra é desencarnada. Ela é somente o indício de que um corpo-carne é possível. Mas como pensá-lo? Ou melhor, como pensar a desfiguração no próprio corpo, não como falência, mas como ampliação,

como um mais além, um passo à frente? Em que o movimento se diferenciaria da expressão? Ou ainda: qual relação há entre movimento e expressão?

O movimento, antes de ser o que move o corpo, é algo que se move *no* corpo. Nesse procedimento, o corpo é a forma que se presta e se empresta ao movimento, sendo que este, uma vez tomado pelo movimento, faz-se corpo em ação. É um processo, em que o intensivo percorre o corpo, evidenciando neste as passagens dos fluxos. É corporar, que em muito se diferencia das formas de identificação (ser-corpo).

Mas o movimento aqui referido não é qualquer um, e sim um movimento de agenciar: compor, conectar. E se pode-se falar em corpo – como em corpo intensivo – é no sentido de uma composição. Essa composição deve funcionar como dispositivo, de modo a pôr em relação interior e exterior, superfície e profundidade. Compõe-se no, pelo e para o movimento, e daí pode-se dizer que se expressa. Não como um corpo expressivo, cuja inelutável vocação seria a de se evidenciar, e que objetivaria se desvelar, revelar-se ou algo parecido; mas como corpo intensivo que se faz forma, que encontra uma forma. O que se expressa, pois, é o movimento das forças, das intensidades encarnadas no corpo, ou seja, os mapas traçados pelo intensivo.

Nesse aspecto, podemos pensar em distintos níveis ou registros corporais, que se referem a diferentes modalidades expressivas. Tomemos como base uma distinção utilizada pelo teatro Nô japonês[149]. Segundo os ensinamentos de Zeani (final do século XIV) o ator de Nô é composto por três condições fundamentais: pele, carne e esqueleto[150]. A pele é sua superfície mais evidente, sua bela aparência; a carne é o movimento, conquistado através dos exercícios; e o esqueleto é seu corpo em estado latente, intenso, virtual[151]. O objetivo é atingir a este último, pois é dele que emana a dança.

Essa distinção em muito nos serve, pois o movimento que se pretende aqui ressaltar é justamente aquele que nos permita atingir as intensidades desse esqueleto. Afinal, a pele, essa superfície aparente e evidente, já há muito que tem sido capturada pela indústria da imagem e pelo sistema de produção e consumo. Mas também a própria carne, talvez em menor medida, é convocada a se identificar, a se amoldar a uma forma de movimento padrão, seja ele o da agilidade, da competitividade (incluída aqui a resistência), da "fluidez", da espontaneidade etc. E

---

149 Para o que segue sobre o teatro Nô, cf. Amagasaki, 1996.

150 Ibid., p. 27.

151 Ibid., p. 28.

nosso esqueleto, essa porção intensiva e virtual é o que parece ser mais indócil, o mais avesso às capturas.

Na verdade, é preciso pensar na tensão própria a estes diferentes níveis da experiência corporal, e que se tornam visíveis na dança. Talvez possamos pensar aqui na *small dance* de Steve Paxton, como descrita por Gil (a partir das descrições de Paxton): "É o movimento microscópico que descobrimos no interior do nosso corpo e que o mantém de pé".[152] Esse "movimento microscópico", essa tensão que nos passa despercebida na maioria das vezes, isto tudo pode ser remetido à idéia de esqueleto, como descrita acima.

Mesmo porque, em muitos exercícios de dança contemporânea focaliza-se muito a coluna vertebral, bem como os próprios ossos: a coluna com seus movimentos ondulatórios, serpenteantes; os ossos em suas relações de aproximação e afastamento entre si. Há dois exemplos neste sentido: a coluna é evocada para se experimentar o movimento reptiliano, é ela que deve conduzi-lo, a partir de sua potência ondulatória; e os ossos são presentificados, por exemplo, num exercício em que se experimentam linhas imaginárias ligando diversos ossos do corpo (occipital-cóccix, ísquios-calcanhares etc.), seus afastamentos e aproximações.

Esqueleto-carne-pele são postos em relação, no movimento dançado, para que a vida pulse, ou, para sermos deleuzianos, atualize-se. Pois, se há um corpo virtual que se atualiza no movimento dançado, como coloca Gil[153], é porque esta qualidade de movimento permite a construção do corpo-sem-órgãos, na medida em que "esvazia o corpo dos seus órgãos desestruturando o organismo", instaurando nele uma nova relação com o vazio, que não é de falta, mas de uma plenitude de potências, ou melhor, um vazio-pleno[154]. Ou ainda, na belíssima formulação de Quilici, referindo-se a Artaud: "Corpo sem órgãos, corpo multidão, corpo que acolhe o vazio".[155]

Mais que *um* corpo, que *o* corpo, trata-se aí de corporeidades, ou melhor, de formas de corporar. Mas para tanto, é preciso compreender a especificidade do nosso vazio – o nosso deserto – e dos *personagens* que o compõem, para então entendermos como é possível desertar de

---

152 Gil, 2004, p. 109.

153 Ibid., p. 24.

154 A noção de "vazio pleno" é de Lygia Clark. Nas palavras de Rolnik, refere-se à "experiência do corpo vibrátil nos momentos em que se processa o esgotamento de uma cartografia, quando está se operando a silenciosa incubação de uma nova realidade sensível, manifestação da plenitude da vida em sua potência de diferenciação." (Rolnik, 2001, p. 319).

155 Quilici, 2004, p. 203.

um corpo excitado e dolorido, que não encontra espaço; para um corporar que se torna, ele próprio, espaço de experimentação, de intensidades, de fluxos, de vida.

capítulo 4

Personagens

Como escrever, descrever as experiências contemporâneas da subjetividade? Como caracterizar o que sucedeu aos sonhos (abortados?) pós-68, e que nos engendram em grande medida?

Vários personagens desfilam na cena atual, com a fluidez própria à época em que vivem. Talvez se refiram mais a identidades, como as que vingavam majoritariamente até o período anterior ao advento da fluidez, em que roteiros bem determinados indicavam as direções aos atores no teatro social, e nessa direção se caminhava ou contra ela se contestava.

A fluidez a que estamos submetidos nos convoca a remodelações constantes, o que sem dúvida gera muita ansiedade, e frente à qual clamamos por alguma solução que nos traga conforto. É aí que entram os corpos-imagens, com suas promessas de solução, com suas visões de paraíso.

É por isso que se pode falar que os personagens atuais são imagens encarnadas, ou então máscaras que grudam na face dos atores e os asfixiam muitas vezes. Essas máscaras aderentes, oferecidas no varejo às pencas, caracterizam várias configurações das subjetividades atuais. Elas oferecem conforto e dão uma vaga idéia de movimento às vidas. Mas não deixam de ser, em última análise, formas enfraquecidas, tanto da vida quanto do movimento, bem como um modo de se evitar o deserto, alucinando-o.

Em nosso deserto abundam imagens-entulho e personagens típicos. Poderíamos falar dos Eficientes-capturáveis, no que eles têm de pressa, de fraqueza e uma certa reatividade frente às turbulências dos afetos vitais. Ou então dos Consumidores, na sua urgência em se atualizar com o que o mercado lhes oferece. Ou então de Camelos ou Hienas, ou mesmo Camelos-Hienas, na sua fantástica junção de uma capacidade de suportação associada a um riso escarnecido de si mesmos. Há também os Pós-68-fodidos: os Fodidos-e-mal-pagos, e os Fodidos-e-bem-pagos; há os Bem-nutridos da gorda saúde dominante; os Cadáveres-adiados que consomem; os Corpexcitáveis, elétricos e eletrizáveis; os Carcaças, esvaziados e sempre prontos a serem preenchidos por qualquer promessa de completude.

Mas, de um modo geral, somos indefiníveis, incaracterizáveis: todos Grãos-de-areia a compor nosso imenso deserto, que se alastra em escala global e que nos compele a um mover frenético.

Talvez preferíssimos fugir. Fazer fugir. E há, sim, os que fogem. Ou antes, algo que neles foge. Há os Desertores[156], que, a partir da sua mais própria desertificação, abandonam, fogem, afastam-se, desviam-se: *traem*.

Mas traem o quê? Justamente as imagens, imagens de si e a eles ofertadas. Traem as identidades e a extrema fluidez. Pois, afinal, nossa contemporaneidade é abarrotada de imagens, com as quais podemos e devemos nos identificar, sob o risco de cairmos no vazio. Os Desertores traem e se arriscam.

Portanto, se fala-se de personagens, é porque neles tornam-se visíveis territórios-imagens com os quais nos identificamos, caracterizando formas distintas do movimento dos corpos e das vidas. Há uma diferença importante aí, pois, Camelos e Hienas são personagens cujo movimento é marcado por rotas concêntricas; enquanto que os Desertores habitam uma fina faixa de territorialidade cuja imagem se dissolve, cujo personagem se esboroa e cujo movimento traça linhas de fuga. Os Desertores nomeiam, efetivamente, exercícios de *deserção*.

Vejamos como se caracterizam estes personagens e suas possibilidades de movimento.

Os Camelos

A história dos Camelos é marcada por sua herança: eles herdam valores e anti-valores, culturas e contraculturas. Eles são os animais das identidades, apesar de também comporem, mesclarem. Mas suas composições assemelham-se mais a agregados identitários. A história dos Camelos é marcada por *seu* deserto. Por seu conforto e desconforto. Pelo cheiro do intolerável, pela repulsa e, mais raramente, pela acolhida dos devires.

---

156 Desertor, aqui, é aquele que deserta, entendendo-se DESERTAR por: "1. tornar (lugar) deserto, ermo; abandonar, deixar, despovoar. 2. abandonar ou deixar de ir a (lugar onde se estava encarregado de função, tarefa ou a que se estava ligado por um laço de natureza particular). 3. abandonar (dada coisa a que se estava ligado por dever, esp. por compromisso de caráter moral); desistir, renunciar." (Dicionário Houaiss).

No latim, de onde deriva etimologicamente a palavra desertor (*desertor*, *oris*), há ainda uma outra acepção que nos interessa: "II – Sent. Figurado: 3) O que atraiçoa." (Dicionário Escolar Latino-Português).

Como é sabido, os camelos são animais extremamente adaptados ao deserto: fortes e resistentes, *agüentam* muita coisa. Suportam.

> Muitos fardos pesados há para o espírito forte, o espírito de suportação, ao qual inere o respeito; cargas pesadas, as mais pesadas, pede sua força.
>
> "O que há de pesado?", pergunta o espírito de suportação; e ajoelha como um camelo e quer ficar bem carregado.
>
> "O que há de mais pesado, ó heróis", pergunta o espírito de suportação, "para que eu o tome sobre mim e minha força se alegre? (...)"
>
> Todos esses pesadíssimos fardos toma sobre si o espírito de suportação; e, tal como o camelo, que marcha carregado para o deserto, marcha ele para o próprio deserto.[157]

Mas é no seu movimento, sobretudo, que se percebe seu peso. Não por que carregados estão, mas porque (en)carregados são: é uma questão do que se lhes atribui como tarefa. O corpo do camelo é um corpo de carga! E, no entanto, ou por isso mesmo, há algo de importante aí: uma certa maneira de se resistir a longos períodos de vazio, uma capacidade de armazenar. Um corpo que espera.

Mas nossos camelos são um tanto distintos dos camelos em geral. Prezam um certo descompromisso, não vêem com bons olhos o peso e a carga. E, no entanto, carregam. Carregam cargas-valores não muito antigas, mas que lhes pesam. Carregam mesmo uma diversidade de cargas, e se alegram por poder escolhê-las. No fundo, sentem um certo desconforto em carregar. Mas, afinal, não estão sozinhos: há uma infinidade de Camelos por aí. E o mercado de cargas é muito competitivo.

Ser Cáfila

Os camelos são oriundos de duas cópulas: a primeira, de seus progenitores, na maioria das vezes voluntária, marca-lhes as condições orgânicas de existência; e a segunda, sócio-histórica, econômica e cultural, marca-lhes os corpos e seus *modus operandi*. A primeira é um evento; a segunda, um *continuum*.

Os Camelos nasceram e ainda nascem numa era marcada pela fluidez. O que torna paradoxal sua condição de Camelos, animais pesados, de carga. Mas o fato é que nossos Camelos não carregam mercadorias; carregam informação, conhecimento, executando um "trabalho ima-

---

[157] Nietzsche, 1998b, p. 51-2.

terial".[158] Por isso mesmo, são convocados, a toda hora, a criar. O que lhes leva a se iludirem quanto a sua própria imagem: não se sentem camelos, não são camelos. São espécies de Eficientes-Capturáveis, no sentido de fraqueza: não têm forças para lutarem contra a camelice e o desconforto que causaria descobrirem-se no deserto, descobrirem-se no vazio.

Os Camelos suportam muitas coisas, menos o deserto. É por isso que se põem a fixar os olhos numa miragem: o oásis do divertimento e do entretenimento, que lhes garante uma vaga imagem de conforto em meio ao deserto e seu intolerável vazio. Para isso, freqüentemente, agrupam-se: a Cáfila, ou as Cáfilas, pois nossos Camelos formam tribos "muito" distintas, dizem. Na maioria das vezes em que se reúnem, fazem-no para celebrarem o divertimento, e uma espécie de alegria transforma seus rostos e seus corpos. Os Camelos transmutados pelo divertimento viram Hienas. Algumas vezes, Hienas só, mas como o ser-Camelo se lhes gruda nos corpos como premissa ontológica de se ser no deserto, acabam sendo desengonçadas Hienas-camelos.

Ser Hiena: o consumo

As hienas se alimentam geralmente de carniça, restos, sobras. E – dizem – riem! Seria isso um escárnio ou uma satisfação débil? Ou ambos? Não se sabe.

A nossa Hiena tem uma capacidade digestiva imensa. E seu riso chama-se: divertimento. Ou antes, o riso é o índice de sua necessidade de divertir-se. Divertimento é um tipo de riso inconseqüente, que tem como função primeira evitar a dor, a dor de se saber no deserto, e, sobretudo, a dor de se saber hiena.

Mas também serve – o divertimento – para conferir uma vaga impressão de que se vive. Justamente por meio do riso-divertimento. A vida torna-se sinônimo de riso, e este, por sua vez, é a conseqüência do divertimento.

Não há como desvincular o riso-divertimento, que é uma política de subjetividade; do entretenimento, que é sua dimensão cultural e sua estratégia; e do consumo, que é seu modo de efetivação. O que se tem, pois, são Hienas com seus risos-divertimento no imenso manancial do entretenimento, funcionando segundo a lógica do consumo e da distração. Com isso, elidem

---

[158] Cf. Lazzarato, Maurizio. Immanterial Labor. In.: Virno, Paolo; Hardt, Michael. (ed.). **Radical Thought**. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1996. Em parceria com Toni Negri, há um texto chamado "Travail Immateriél et Subjectivité", disponível em: http://multitud mizdat.net/Travail-immateriel-et-subjectivite.html, acesso em: 25 ago. 2006.

o vazio, muitas vezes agregando o riso cínico e débil da hiena à capacidade de suportação do camelo. O oásis no deserto: Las Vegas!

Mas há hienas poliqueixosas, depressivas, que não vêem a mínima graça nisso tudo. São cômicas, como Hardy, personagem-hiena de Hanna-Barbera: "Ó vida, ó dor...". Figuras estranhas e indesejáveis, elas são diagnosticadas e encaminhadas para alguma terapêutica da "felicidade": pílulas, na maioria das vezes.

Outra característica das Hienas é sua agilidade felina. Mas como o ser-hiena está incrustado, em último caso, no ser-camelo, seus movimentos são sempre um tanto patéticos: as Hienas-camelos não gozam da agilidade, restando somente o riso, que paira um pouco acima dos corpos. Riso desencarnado. Ou então, quando são ágeis mesmo, o fazem na busca de alguma carcaça, devorando-a ferozmente. As Hienas devoram carcaças de mundos prêt-à-porter, imagens esvaziadas de sentido, pedaços que não saciam, mas quer fornecem o incentivo necessário para se continuar em frente, na caça, na luta. Afinal, preferem ainda "*querer o nada a nada querer*" [159].

De Hienas, Camelos e Leões

O calor escaldante, muitas vezes, nubla a visão de nossas Hienas-camelos, e a visão do oásis evanesce, restando uma imagem baça do deserto. É quando, por pequenos lapsos de tempo, nossas Hienas-camelos vêem-se metamorfoseadas em leões. É o seu momento de esquecer o riso e a suportação, e exercitar o seu NÃO. É o momento em que ensaiam negar, pôr abaixo, limpar terreno... Mas, qual o quê, esquecem-se de que vivem num deserto de entulho, em que tudo parece já ter sido negado, posto abaixo. E, acima de tudo, esquecem-se do imenso vazio que as circunda. É por isso que as Hienas-camelos, ao proferirem o sagrado não do leão, são sempre um tanto quanto patéticas.

Além do mais, ao se arvorarem em ser leões, as Hienas-camelos sentem-se submetidas à comunidade de Leões-anciões, os negadores de outrora, aqueles que puseram abaixo – ou ao menos tentaram – as verdadeiras cargas, os verdadeiros valores. Então, além de patéticas, as Hienas-camelos se descobrem inaptas, impotentes.

---

159 Nietzsche, 1998, p. 149 (III, §28).

Há ainda uma outra estratégia, um tanto quanto leonina, mas que busca a afirmação. Algo como a criança, que diz sim. E de suas bocas se ouve: Eu quero! Mas esse Eu não é um nome próprio; é uma "cápsula protetora", o que nomeia um espaço mínimo de proteção contra a dor. O Eu é um escudo, e é por isso que os verbos conjugados em sua pessoa são protegidos, e são conjugados segundo a gramática do consumo que lhe dá a cor da experimentação sem a dor do envolvimento com o processo. Além do mais, essas Hienas-camelos, frustradas em dizer não, são lembradas que nunca deixaram de ser crianças: ainda o são depois dos 20 anos de idade, dos 30, 40... E, no entanto, muitas delas nunca afirmaram realmente, e nunca afirmaram a afirmação.

De modo semelhante, o *querer* é um verbo muito frágil em suas bocas. Ele acaba cedendo aos apelos do consumo, numa forma pueril – mas deveras confortável – de afastar o vazio, de não ver o deserto. O eu-quero acaba não sendo bem uma afirmação, mas um mantenedor do deserto, na sua sisifística construção de uma imagem do oásis, ou mesmo de um Éden prometido. O querer, neste modo de subjetivação, traça rotas e roteiros na procura de imagens a serem encarnadas. É ainda um movimento, é ainda um querer, mas que não abre as subjetividades, não as retira da imagética: é a infindável ciranda do divertimento sem alegria, pois a alegria, segundo Espinosa, é o aumento da potência de agir. Ao contrário, o que se observa é um aumento da potência de consumir, um pedir sempre por mais imagens, um caminhar rumo ao próximo estofo a preencher o vazio que o deserto faz proliferar nos corpos.

A Relação com o Vazio: devir deserto, desertar

Descobrir-se no deserto é de uma angústia indizível, é de uma solidão imensa. É uma dor própria à ausência de soluções finais: promessas, utopias, paraísos perdidos ou renovados. É uma relação com o vazio que deve ser apreendida. Não se desesperar com o vazio, amar o deserto. Afinal, o deserto é justamente o espaço em que não há territórios bem delimitados. Está prenhe de linhas possíveis: há uma potência no vazio.

Na verdade, como já foi dito, não se trata de qualquer vazio, muito menos de qualquer deserto; é um vazio abarrotado de imagens, um deserto de entulho. E qualquer movimento em seu interior corre o risco de mimetizar alguma imagem, de se grudar nas coisas dispostas ao léu, abundantes e acessíveis. Em nosso deserto contemporâneo não pesa uma qualificação maniqueísta forte, nem sobre as imagens, como possíveis identificações; nem sobre o entulhamento,

como formas disponíveis à atualização. Estão aí, à disposição. A divisão entre o Bem e o Mal se atenuou – e essa é a sua força – e a princípio tudo é bom-para-consumo. Ou quase tudo, pois ainda existem os incluídos e os excluídos. Mas o que separa uns e outros não é mais uma diferença de natureza, mas de glamour. Basta glamorizar uma forma excluída, fagocitá-la, que ela converte-se em algo *in* – da estética *trash* dos punks, ao lixo propriamente dito, passando pelo brega que vira o modernérrimo *kitsch.* Tudo é conversível a estofo, tudo pode preencher o vazio, dar-lhe um sentido mínimo e controlável, transformar os personagens deste deserto contemporâneo em "zumbis hiperativos incluídos" [160].

Portanto, se por um lado o deserto se apresenta com um vazio assustador; por outro, ele se abre em inúmeras linhas de circulação: as coisas circulam, fluem; e as formas são disponibilizadas a granel. Mas há aí um perigo, pois tudo pode equivaler-se, numa outra forma de niilismo: tudo é igual. Por isso que se faz necessário uma outra forma de relação com o vazio, que não é nem a da angústia, nem a da gula desvairada por modos de preenchimento. É preciso qualificar as formas, fazê-las servir, encontrar dispositivos outros que não a pura e simples imagética das formas.

E é por isso que o movimento nos importa: é ele a própria afirmação do processo. Ao movimento importa mover-se, não seu produto. É o movimento que problematiza a suportação do camelo, o riso débil e cínico da hiena, e que provoca rachaduras nessa cápsula do Eu-leonino, abrindo possibilidade ao querer.

Querer o movimento, querer *no* movimento. Eis um desafio. Como se poderia nomear uma operação deste tipo? Certamente não é a crítica pura e simples das formas de atualização, que já foi posta abaixo pelo que se costuma chamar de "pós-modernidade". Embora questionável enquanto modelo, não há porque se negar seus efeitos benéficos de ampliação das possibilidades e das potências na multiplicidade de mundos em oferta, para além ou aquém da "crítica".

Também não diz respeito à incorporação voraz das formas disponíveis, o que nos conduz às Hienas-camelos já descritas. Pois o que se faz necessário, lembrando Nietzsche, é uma forma de valorar, um critério de avaliação, que se abra à vida, no que ela tem de potência de variação, de multiplicidade em contraste com a mera pluralidade.

Abrir passagem aos fluxos. Deleuze e Guattari chamam a isso linhas de fuga. Em nosso

---

[160] Rolnik, 2006b, p. 24. A autora diferencia os "zumbis hiperativos incluídos" dos "trapos humanos excluídos", que seriam nossa contemporânea forma de exclusão.

deserto contemporâneo, o exercício das linhas de fuga pedem por uma atitude de fuga. É preciso *desertar*, isto é, fugir no interior mesmo do deserto, em processos de diferenciação sutis a partir do vazio. Amar o deserto, exercer o vazio. Deserção.

O Desertor, o Corpo e o Movimento

Há um tipo de deserção específica, que se faz através do movimento, na tentativa de reinventar o corpo em meio ao deserto. O protagonista deste tipo de deserção, que no final das contas é uma espécie de *busca*, é o Desertor. Mais do que um personagem, ele nomeia um modo de subjetivação: é de um devir-Desertor que se trata. Não é a uma pessoa, ou a um grupo seleto de escolhidos que se refere. Desertar é escapar às imagens, não sucumbir ao vazio, nem preenchê-lo desesperadamente. O Desertor é a encarnação desse exercício, sempre provisória, nunca totalizada ou totalizável.

As rotas de deserção são inúmeras possibilidades. Um Desertor, por exemplo, pode ter uma história, talvez mesmo típica. Afinal, as rotas de fuga podem partir de caminhos conhecidos, espaços e práticas que estabelecem um ainda-estar-aí, mas que já estão prenhes de insatisfações, e que nos colocam frente a um virtual que aí se pode divisar. Pois os Desertores não deixam de ser Camelos, nem Hienas, nem tímidos Leões. Apenas são mais porosos às insatisfações. E constroem rotas de deserção a partir delas, a partir das forças que fazem formas. E por isso que são denominados Desertores.

Numa rota deste tipo, por exemplo, pode-se olhar para as intensidades da criança (corpo explorando mundos) como a liberdade das experimentações infantis, o esboço de uma procura, a necessidade de abraçar a força, e inventar a partir dela e para ela, a forma. Ou mesmo olhar para suas inquietações adolescentes como a urgência de fazer algo vazar, de dar corpo às vulcânicas potências que não têm paz, que não nos dão paz.

Nosso Desertor tem ao mesmo tempo uma história de corporalização e insatisfação: um corpo excitado, mas formatado; a promessa do consumo; e um vazio pungente. É o deserto que chega. Ou talvez ele já estivesse lá desde sempre: signo de sua "geração". No entanto, não é um deserto como outro qualquer; é um deserto específico, contemporâneo. Ao invés de um vazio pleno, é uma *plenitude esvaziada*, com matilhas que se entediam no próprio entulhamento de coi-

sas. Não há espaço, não há tempo, não há ar... Em tudo diferente do deserto. O targuí Gacel[161] tem outra experimentação do deserto: para ele, o deserto é um espaço de exercício de potência. Já o deserto contemporâneo é o espaço mesmo da despotencialização. Como sair disso? Afinal, o Desertor também nasceu, cresceu e viveu Camelo, e Hiena, e leão desengonçado. Mas ele interpreta. Furta-se à carga, aprofunda o riso. Não põe abaixo, pois sabe que quase tudo já ruiu; mas afasta de si o entulho: leão que abre espaço.

A diferença do Desertor é que ele é um Camelo que não teme a visão do deserto, e que, embora fuja, não se furta ao vazio. Ele aprendeu a amar o deserto à maneira de Gacel: como espaço de exercício de potência. E, conhecedor do intolerável, quer povoá-lo de partículas dançantes: as alegrias ativas.

Nosso Desertor conheceu o movimento expressivo de seu corpo através da dança-divertimento. Ou melhor, a dança viabilizada pela cultura do divertimento. *Night-life*. O Desertor entendeu, nessa época, que na junção música-ritmo-dança havia uma saída, uma linha de fuga possível. Tosca, muitas vezes, como sempre é tosco se expressar. Se a voz gagueja, o que dizer de um corpo gago? Um corpo formatado, que busca expansão, mas que se debate entre seus contornos: um Camelo-hiena que dança. Dói se expandir. Dói na alma, dói no corpo. A expansão é um trabalho solitário, e o Desertor conta com poucos aliados. O álcool antes dos amigos. Depois, um amigo específico, amante solitário do vexame. É ele que apresenta ao Desertor o prazer do vexame, ou melhor, o prazer que se experimenta quando se atravessa o ar denso do olhar-julgador-do-outro e se toma contato com um si-mesmo aquém do outro. E o vexame ou mesmo o ridículo como ponte para essa travessia.

Sobretudo, a música acompanha o Desertor. Nem sempre ela vira ou serve ao ritmo, a um corpo-rítmico. Mas estava ela lá, presente. Entretanto, em muitos momentos, o corpo se mostra adormecido. Não propriamente o corpo todo, mas a inquietação vibrante nesse corpo. Como se fosse possível aquietá-lo... Na verdade, o que damos conta de fazer é anestesiarmo-nos um pouquinho, nos defendendo da "presença viva do outro". Anestesiar para não enlouquecer, frente a essa vibração pungente que pede forma, que pede fuga, que pede fogo. Queima, arde nas entranhas consumindo nossa carneviva, e o corpo vibra, estremece... vertigem! Anestesiar é aquietar a vertigem. Mas, conforme nos alerta Arnaldo Antunes, "as coisas não têm paz..." E como não acha um *peace-maker* definitivo (ou não quer, pois farejava o seu insuportável odor de

[161] Personagem do livro *Tuareg*, de Alberto Vásquez-Figueroa.

morte), o Desertor se põe a construir máquinas de guerra. Encontra o teatro. Encontra um corpo dentro da sua casca (o que já desconfiava, mas não experimentara). Posteriormente, encontrará a dança, se abrirá às experimentações do corpo criativo.

capítulo 5

Camelos também dançam. Movimento e Processos de Subjetivação

"Venho no vento da noite, na luz do novo dia cantarei
Brilha o sol, brilha o luar, brilha a vida de quem dançar".
Beto Guedes

Esta é a história de um Camelo-Hiena que aprende a dançar. Um personagem contemporâneo que, na metamorfose catalisada pelo movimento dançado, transmuta-se em Desertor. E que, na transmutação, descobre a potência da deserção. Nela, no coração da deserção, depara-se com a ausência de personagens. É a história, pois, de um personagem que vira outro e, nesta operação, vê afirmar-se a ausência de personificações.

Porque a experimentação de um corpo que (se) cria através do movimento (na dança, por exemplo) permite não mais falar em personagens, pois não mais se tratam de *personas*, de personificações. A dança, enquanto afirmação do movimento como processo de subjetivação, opera recortes que tornam visíveis zonas de intensificação. Nesse sentido, o que ressalta, em último caso, não são Desertores, mas movimentos de deserção e sua potência. São qualidades do corporar que aí aparecem, através das experimentações.

O Desertor, nosso personagem, é um índice da concretização dessa potência, o seu protagonista. Ele a experimenta, experimentando-se.

Mas o que é essa experimentação? Para que se experimenta? Por quê? Experimenta-se a deserção, a traição. Experimenta-se, primeiramente, no interior da fuga, através dos agenciamentos. São os encontros que viabilizam as experimentações, pois não se deserta só: os encontros com o deserto, com as imagens, com o teatro, com a dança, com os aliados humanos e não humanos. Experimenta-se para ampliar a vida, potencializá-la. Afinal, a própria vida pede por experimentação: de suas potências, de seu movimento. É próprio ao curso da vida mover-se. E ao corpo cabe encarná-la, servindo de superfície para circulação dos fluxos vitais.

Os corpos dos Camelos e das Hienas são entidades cujas imagens resplandecem na superfície do deserto, são encarnações de modos de existência em que a vida se apazigua, preserva-se e perpetua-se. Mas o que o Desertor descobre é a vida que não tem paz, que problematiza o corpo em sua permanência e em suas garantias cotidianas. Ele experimenta um corpo-em-vida[162].

Há um aspecto fascinante que o Desertor encontra nas experimentações desse corpo-em-vida, em seu esforço criativo. Mas para isso é preciso arrancar o corpo de sua trivialidade, ou, em outros termos, de sua cotidianidade. O Desertor descobre isso no teatro, e com ele a possibilidade de devolver a surpresa ao corpo. A experimentação corporal possibilita-o surpreender-se. Devir um corpo, em vez de carregá-lo, como o fazia enquanto Camelo. *Corporar* é como se pode chamar a isso: fazer vingar a surpresa, fazê-la crescer. Tornar o corpo surpreendente, como se, vez por outra, nos pegássemos cumprimentando-o pelo seu inusitado reinventar-se. Sorrir satisfeito, do fundo da dor do nascimento, corporar, nascer-se em corpo, parir a si mesmo nas experimentações. Para isso serve o teatro.

Há um maravilhamento aí. A vida-viva pulsa, como uma brisa, como o calor do sol. E o corpo passa a encarná-la. Encontro-encanto possível: a oportunidade de dar forma a uma intensidade que escorria pelos poros do seu ser-Camelo, mas que não encontrava parceria no corpo; um riso que se insinuava no ser-Hiena, mas que escorria débil de sua boca até então.

É preciso entender como se dá um tal encontro-encanto, na especificidade do corpo afetado. Afinal, é de um Camelo que se trata, com todo seu peso, com toda sua carga: ele carrega (ainda) a promessa do paraíso, remetida ao corpo e seu prazer, ao mesmo tempo em que sente o medo à dor da experimentação, herdada do massacre de muitos Leões de outrora. É por isso que quando "flui" é através do riso débil de uma Hiena, na sua voracidade por divertimento.

O encontro desse corpo com o teatro descortina uma potência inusitada no corpo: ele sente e cria. Há uma dor na expansão engendrada pela criação, mas que não o leva a sucumbir. Mais do que o Paraíso prometido, ele reencontra a potência no próprio deserto.

Essa potência do/no deserto é a alma da deserção: afirmar e criar desertos. Povoar o corpo de grãos de areia. Eis a deserção. Num mundo abarrotado de quinquilharias – o presente do Desertor –, em que resultaria criar? Só os grãos minerais da minúscula areia que compõem o

---

[162] A noção de corpo-em-vida, que é sinônima de corpo dilatado, encontra-se em Barba, 1995, p. 54 e ss.

deserto podem escapar à significação onipresente em que tudo tem seu lugar na grande seara da aceitação do "pós-moderno". O momento em que vive o Desertor é o do entusiasmo pela "diferença", mesmo que ela mais se assemelhe a variações (ou "perspectivas") do mesmo. Como arrancar o corpo, na exteriorização dos gestos e das palavras, das armadilhas da "diferença" e do mesmo?

Por isso que criar, através do corpo, seja mineralizar-se. Povoar-se de grãos de areia. Mover-se como as dunas, nas rajadas de vento, revoando-se em grãos. Mesmo porque o Desertor sabe que, num mundo espetacularizado como o que vive, sair do cotidiano é um exercício de rara sutileza. Como atingir essa sutileza no teatro? Onde encontrá-la?

O Desertor depara-se com a distância que há entre o texto e o corpo. No teatro, as palavras apresentam-se como um desafio: como fazê-las escapar do sentido, ou de serem rebatidas, reconduzidas a ele? E uma vez que elas tenham escapado por algumas linhas, como promover essas linhas de fuga no corpo?

Na loucura, talvez. Os loucos clínicos, aqueles sobre os quais pesam a alcunha de doentes, e que, num certo sentido, já desertaram. O Desertor experimenta o teatro com eles: loucos-atores como possíveis desertores do sentido, como aqueles cuja gramática não cessa de inviabilizar e pôr abaixo a própria gramaticalidade. Mas nem todo louco é Antonin Artaud. Na verdade são muito raros. E o caminho do Desertor pelas vielas da loucura, na convivência com seus protagonistas o conduz aos confins do sentido, mas, apesar de lhe render excelentes frutos, não lhe apresenta possibilidades para a experimentação de limiares para o corpo. Ainda lhe resta o desafio de encarnar o sem-sentido, sem sucumbir ao enredamento clínico-psiquiátrico.

É quando encontra a dramaturgia (louca?) de outro desertor: Qorpo-Santo. Ou melhor, José Joaquim de Campos Leão – autodenominado Qorpo-Santo[163] –, um professor público em Porto Alegre (uma pequena cidade à época), que tinha uma mania – escrever compulsivamente coisas muito esquisitas – e que foi diagnosticado pelos médicos de Porto Alegre como monomaníaco (em 1864), interditado pela justiça e encaminhado (1867), após as resistências e protestos de Qorpo-Santo, para avaliação no Hospício Pedro II no Rio de Janeiro. De lá voltou com um salvo conduto (1868), cuja conclusão do médico da Academia Imperial foi a seguinte: "(...) tenho concluído que, a não ser alguma exaltação cerebral com pequenos e raros desvios de

[163] Para o que segue, sobre Qorpo-Santo, cf. QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. **As Relações Naturais e Outras Comédias**. Fixação do texto, estudo crítico e notas por Guilhermino César. 2. ed. Porto Alegre: Movimento/Instituto Estadual do Livro/UFRGS, 1976.

inteligência sobre certos assuntos, nada indica em seu organismo estado mórbido".[164] No entanto, ao regressar a Porto Alegre, viu-se novamente às voltas com a Justiça, que encaminhou novo exame, e que decidiu, ao final, pela manutenção da interdição.

Qorpo-Santo escreveu suas peças estranhas lá por 1866, que praticamente não foram lidas na sua época, e só vieram a ser publicadas pelo seu próprio esforço – ele montou sua própria gráfica, onde publicou sua *Ensiqlopèdia, ou Seis Meses de uma Enfermidade*, obra que contém 17 de suas peças, e único texto que se tem conhecimento até agora.

A curiosidade que envolve Qorpo-Santo, em relação ao teatro, é a seguinte: Alfred Jarry, considerado por alguns o precursor do teatro do absurdo mundial, nasceu em 1873, e terminou o "Ubu Rei" (encenando-o) em 1896, com escândalo. Portanto, bem depois de Qorpo-Santo. Acontece que as peças de Qorpo-Santo permaneceram inéditas até 1966, quando, no calor da contracultura, foram encenadas pela primeira vez, e com uma aura, ao que parece, revolucionária, a ponto de ser considerado (extra-oficialmente, e para alguns brasileiros) o precursor do teatro do absurdo.

O que o Desertor procura, e parece aí encontrar, é a relação entre a subversão do sentido no texto e uma possível potencialização das experimentações no corpo do ator. Mas o Desertor se depara com a dificuldade de se encarnar a desrazão, ou melhor, o Fora[165]. Pois parece haver um desnível entre as experimentações com o Fora através da escrita; e as experimentações com o Fora através de um corpo expressivo. É quando assiste a um esquete, em Porto Alegre, da peça *Eu sou vida; eu não sou morte*, encenada pelo Grupo Qorpo Encena, que percebe com maior clareza esse desnível, pois a encenação, seguindo uma linha *commedia dell'arte*, oferece poucas ou nenhuma inovação estética, apostando mais no conteúdo das falas e no desenvolvimento caótico das cenas. E isso não conduz os atores a nenhum limiar; pelo contrário, parece não representar ou levar a nenhum risco. O confortável *nonsense*. Ou mesmo uma segurança de, ao apostar no *nonsense* das palavras, não encontrá-lo no corpo. Como se o *nonsense* da escrita qorposantense garantisse um encontro seguro com o seu Fora: um olhar pela vitrine.

Mas, nesse mergulho, o Desertor encontra outra coisa: a contracultura e seus passeios nas bordas do Fora, através da arte. Percebe que a década de 1960, a contracultura, havia aberto perigosamente o pensamento de sua época aos rincões de sua inteligibilidade, e avançou a pas-

---

164 QORPO-SANTO, 1976, p. 19.

165 Vide Capítulo 3, p. 72.

sos largos rumo aos limites do sentido, desfilando suas gargalhadas nas bordas do abismo. E, para chegar lá, nada melhor que bons cicerones. Qorpo-Santo se prestou a isso, ou melhor, a leitura de sua incógnita obra ofereceu pistas desses terrenos baldios.

O que passa a interessar ao Desertor é essa procura a que se lançam os protagonistas da contracultura. Descobre o teatro Oficina, de Zé Celso, e suas experimentações. Descobre o teatro Ipanema, de Rubens Corrêa.

Mas as rupturas que as experimentações destes grupos operavam na contracultura, quando transpostas para o presente, aparecem com sua aplicabilidade limitada, percebe o Desertor. Ao assistir a um espetáculo do atual Oficina (Teatro Oficina Uzina Uzona), tem a impressão de se estarem arrombando portas abertas. A intensidade dionisíaca do Oficina de outrora parece ter-se esvaziado de sua dimensão estratégica e política, restando apenas a imagem da crueza, da crítica e da celebração. Falta a rara sutileza de que falávamos acima.

É nessa mesma época que o Desertor participa de oficinas de teatro. Chama-lhe a atenção as de teatro experimental, oferecidas por pequenos grupos independentes, onde percebe uma preocupação comum em tentar "limpar" o corpo, desinvesti-lo de hábitos, desnudar-lhe os clichês. As referências mais comuns são Artaud, Grotowski, Barba, Meyerhold, Etienne Decroux, Kazu Ohno... Um trabalho de descotidianização, num esforço em tornar o corpo desperto, vivo, atento, disponível etc. E essa empreitada passa, necessariamente, por uma crítica da razão em proveito de um pensamento-corpo.

É numa experimentação de ritmo corporal que o Desertor percebe o desafio de um corpo que pensa, pois tenta "entender" o ritmo para então realizar os movimentos. Em alguns poucos momentos em que sente desligar-se a racionalidade, consegue realizar melhor os movimentos, e de forma mais fluída. Percebe que o que se está tentando exercitar aí é uma espécie de busca por uma outra potência do corpo, que não a palavra; uma outra gramática.

Sente isso justamente no que diz respeito ao ritmo, na necessidade de encontrar outra forma de pensamento para lidar (integrar) com o movimento que não a compreensão. Isto é, na tentativa de racionalizar o movimento, o que se acaba por fazer é tentar compreender para então agir (bem ao gosto cartesiano de uma mente comandando o corpo). E esta experimentação impôs outra necessidade. Pois é a questão do que pode um corpo que está colocada, não se tratando mais de um pensamento mentor que designa ações; mas, talvez, de um corpo-pensante que experimenta desafios e se modifica no decorrer da experimentação. Ou melhor: um corpo-

pensante que se experimenta na ação. Esse é o desafio de uma espécie de "corporalização", como se fosse necessário, para as artes cênicas, produzir um corpo cênico, mais do que resgatar algum teatro. Como se não se tratasse mais de um ator que encarna um personagem (um texto tornado corpo), mas uma afirmação do corpo-arte, que se apresenta como suporte para diversos tipos de manifestações artísticas, e que aparece, por exemplo, no fato de não haver mais uma clara distinção entre dança e teatro, ao menos no que ambos têm de experimentações estéticas. Na verdade, todo o terreno artístico parece altamente interpenetrado: as instalações, *body-paintings*, performances, shows de música etc. E, de um modo geral, o Desertor percebe que o corpo se tornou esse ponto de encontro onde as artes se cruzam. Não por ser ele o substrato material de um possível sujeito (o autor de uma obra); mas por ser o corpo uma potência criativa, tomando-se criatividade como possibilidade do inabitual. O corpo-arte como brecha na obviedade do cotidiano. O ator-performer como aquele que carrega a ambivalência, pulsante tensão entre uma potência exercida (sua pesquisa sobre o que pode um corpo) e o desconhecido desse mesmo corpo. Sua arte como a efetuação de uma potência do corpo, e a correlativa abertura ao desconhecido. Enfim, o trabalho do ator-performer aparece-lhe como uma incessante busca por sua gramática própria, mesmo porque incessantemente cambiante.

O Desertor conclui que o que se está tentando é a desconstrução de um determinado corpo *no* ator, para a reconstrução de um outro corpo que, nas palavras dos artistas que promoveram e conduziram as oficinas, aparecia como um corpo cênico, poético, pré-expressivo, rítmico, pronto, orgânico, sincero, pulsante, disponível etc. Necessidade, sempre presente, de uma ablação do Eu, essa partícula de sujeito que faz a expressividade rebater no habitual, e carrega consigo seus infindáveis clichês. Corpo sem órgãos, ovo, "a intensidade Zero como princípio de produção".[166]

É correlativa a essa busca uma crítica à consciência, no sentido em que ela só colhe efeitos de realidade, ou melhor, " 'o que acontece' ao nosso corpo, 'o que acontece' à nossa alma"[167]. O trabalho de preparação do ator, no teatro experimental, coloca uma necessidade que se aproxima das idéias de Espinosa: reativar o pensamento em detrimento da consciência. Tem a tarefa de fazer do corpo-e-alma um *work in process* em que não se tem um método definitivo, apenas roteiros provisórios de vôos experimentais.

---

166 Deleuze; Guattari, 1996, p. 27.

167 Deleuze, 2002, p. 25.

Em suma, o Desertor percebe que parte do teatro experimental e contemporâneo volta-se para o trabalho corporal, para o movimento (o ritmo, por exemplo) e aproxima-se, assim, da dança. Na verdade, as fronteiras entre teatro e dança mostram-se bastante tênues, o que aparece, por exemplo, na caracterização do trabalho de Pina Bausch como sendo de dança-teatro; e na denominação de atores bailarinos que Eugênio Barba confere a seus artistas. Mas ainda restam algumas problemáticas específicas. Para o Desertor, uma em especial: o que fazer com as palavras? Como encarná-las?

É quando começam suas experimentações com a dança que vislumbra nela uma especificidade, não em qualquer tipo de dança, mas nas suas modalidades contemporâneas, especialmente no contato improvisação, vivido como uma experimentação corporal-criativa que dispensa palavras: uma maior expansão, maior leveza, uma despreocupação para com o texto.

Percebe, pois, uma diferença qualitativa entre o teatro e a dança, a despeito de suas aproximações, na forma de lidar com as palavras, com o texto. Pois, mesmo que em muitos espetáculos contemporâneos de dança, a palavra seja usada, esta é utilizada com muita economia, o que faz a experimentação recair sobre o movimento corporal.

Já no teatro, cuja longa história atesta a presença do texto teatral embasando todo o resto, temos uma outra forma de se lidar com a palavra. Isto é, se na dança contemporânea (naquilo que há de experimentação), pode haver uma tentativa de inserir *algum* texto; no teatro contemporâneo, há toda uma problematização do texto, muitas vezes aparecendo na forma de experimentações *contra* o texto. Quando se faz teatro, quando se fazem experimentações em teatro há uma espécie de "fantasma" que parece nos rondar: a permanência, a insistência do texto sobre os corpos. As cenas são tomadas por palavras. E as palavras, o texto é para nós – ocidentais e ainda cartesianos – um fio condutor que puxa nosso corpo *pela* da cabeça.

É nesse sentido que o Desertor visualiza na dança como que um espaço privilegiado, para suas experimentações, na medida em que o foco é o movimento, a experimentação do movimento, e as palavras cênicas (ou encenadas) aparecem como simples artifícios. Um a mais. Ou mesmo, uma possibilidade entreaberta da dança encarnar algumas palavras. Ritmá-las. Torná-las palavras dançantes, para depois devolvê-las ao mundo como palavras-borboletas. Ritmar e colorir.

Dança: pensamento e corpo

Junto a essa problemática da experimentação sem palavras, há outra que é ativada pelo movimento dançado que diz respeito à vida pública, ou melhor, à dimensão política dos corpos. Afinal, a expansão na e da subjetividade que o Desertor experimenta não se refere exclusivamente a uma dimensão pessoal (um melhoramento, uma implementação); muito antes, é o alargamento das fronteiras a partir do corpo, rumo a outros limiares de sensação. Sentir diferentemente. Isto o aproxima da dor, provocada pelas sensações inabituais – leia-se: não anestesiadas –, a dor de se descobrir no deserto, a dor daquilo que os Camelos herdam, aquilo que ele, enquanto Camelo, herdou. Afinal, para os Camelos e para as Hienas, o corpo é uma entidade, e essa é sua principal herança: herdaram um corpo dispositivo – como o vimos anteriormente – que não cessa de criar imagens. Mas este movimento de criação, para o qual é mais adequado o termo "criatividade", é vazio de carne, no sentido de se constituir como resposta às sensações, ou seja, à presença viva do outro. É um corpo esvaziado, pois foi desconectado de sua potência de criação.

É com suas experimentações em dança que o Desertor toma contato com um corpo de sensações, ou melhor, "corpo vibrátil", que lhe traz a presença viva do outro[168]. A partir disso, a problemática de sua "geração" começa a fazer sentido, começa a ganhar corpo. É quando percebe a potência do corpo em ato, que descobre o que se fez e o que se faz com ele: corpos emudecidos e muitas vezes gagos, incitados a se exprimirem na volatibilidade das imagens disponíveis.

O desafio com que se defronta o Desertor refere-se a uma dissociação entre a potência de criação (afeto artístico) e a potência de resistência (afeto político)[169], que resultam da anestesia (ou o coma) do "corpo vibrátil" [170], uma vez que o pensamento se fixa nas representações, naquilo que os cinco sentidos lhe traz como existência formal, aferrando-se às imagens; e o corpo-dispositivo sendo incitado a se exprimir, mas que gagueja com freqüência, pois não encontra meios de criar formas para as forças que o tomam. É contra o formalismo dos sentidos e a ausência de meios de encarnar o intensivo, bem como de modos de afirmar a experimentação que o Desertor se debate.

---

168 Rolnik, 2004.

169 Ibid., p. 88.

170 Ibid., p. 89.

É por isso que ele problematiza a relação pensamento e corpo em sua experimentação, mas numa forma específica, isto é, em como relacioná-los de modo a que o corpo atravesse o regime das representações, não se tornando mais uma imagem; e que o pensamento não fale somente de seu foro privado, e encontre modos de afirmação e de inscrição da experiência no real. Ou seja, como tornar o corpo, carne; e o pensamento, público? Ou ainda: como tornar o corpo-pensamento em carne pública?

Primeiramente, a questão que se coloca é a seguinte: por onde passaria um tal pensamento, e um tal corpo? Aliás, onde eles se encontrariam? Já o sabemos: pensamento e corpo se encontram (podem se encontrar) nas experimentações. Mas quais? Bom, por princípio, qualquer uma, desde que se arrisque a criar sentido sem negar o deserto, sem aluciná-lo. O Desertor encontra essa possibilidade nas experimentações das artes do corpo, e com elas a potência desse encontro. Ou simplesmente por ser aí que este encontro se torne mais visível ou melhor visualizável. Especialmente na dança.

E é através das suas experimentações com a dança que o Desertor consegue melhor problematizar a relação pensamento-corpo. Percebe, vive uma certa assimetria do pensamento e do corpo. Ou melhor: uma distância (talvez mesmo uma distinção) entre uma idéia de movimento (uma imagem) e a efetivação deste, como se houvesse um objetivo a que o corpo devesse almejar e traçar com seu gesto. Desta forma, caberia ao corpo somente atualizar as imagens. Encontra aí toda uma problemática da política de subjetivação contemporânea, que impregnada os corpos: excita-se os corpos até as raias do insuportável; enquanto isso o pensamento evanesce no mundo onírico das imagens-padrão. A cisão que aí se opera diz respeito à impossibilidade de se criar formas para toda a força convocada no corpo, via excitação. A tentativa desesperada, aí, é a de se identificar com alguma forma (o que Rolnik chama de "identidades *prêt-à-porter*" [171]) que possa garantir algum território mínimo, algum sossego. Mas não se encontra, por isso salta-se de uma identidade a outra, num movimento teleológico (amiúde circular): um movimento para.

O Desertor percebe que a dança convida a outro movimento, ao infinitivo, ao verbo: mover. Começa, então, a notar que há uma qualidade da relação pensamento-corpo que torna, na mesma operação, o pensamento em carne, e o corpo em memória sensitiva. Algo que se passa entre, que só no movimento faz sentido, toma sentido. O pensamento encarna e encontra a

[171] Rolnik, 2003, p. 61.

concretude, e a carne amplia-se (devém) a partir do registro sensível de seus possíveis. A dança não é, então, a dança *do* corpo; mas uma dança *no* corpo. E não é de um par que se trata (*pas de deux*); são multidões que dentro dele se põem a dançar, multidões que habitam seus pensamentos; multidões que habitam sua carne: o vento nas palmeiras encontra o quadril que encontra a leveza das borboletas que encontra o impulso das pernas que encontra...

A dificuldade é justamente se permitir que essas multidões díspares se encontrem nessa dança no corpo e tracem seus movimentos para além (ou aquém) das imagens pré-concebidas. Isto é, nossa tendência é conceber um movimento do tipo causa-efeito: imagem do movimento que leva à sua execução. Ou, então, numa tentativa assaz mal sucedida, um movimento que arrasta o pensamento a reboque.

Já as multidões que dançam, fazem-no desde uma estranheza inicial, desde seu descompasso, desde sua singularidade. E é através do movimento, em sua singularização imanente, que uma violência risca o corpo daqueles que se põem a experimentar. Uma violência sutil, que o arranca de sua anestesia e o faz reativar a sensação de outras violências, menos sutis. A violência inicial da experimentação arranca o corpo de sua imagética (como produtor e consumidor de imagens), lançando-o numa relação concreta com suas potências e impotências. Desta forma, toma contato com seus próprios contornos. Mas também com o modo como estes contornos são traçados, ou melhor, com o que se tem feito do corpo. É assustador vislumbrar a potência do corpo, da subjetividade, da vida, e perceber a que ela serve: à produção e reprodução, tanto do mesmo em sua mesmice, quanto do mesmo em sua suposta "diferença". À produção e ao consumo em nosso capitalismo de empresa, cognitivo ou afetivo. À produção de mais e mais imagens. À tentativa desesperada de se divertir... A vida míngua.

Então, por vezes, o Desertor fraqueja, assusta-se, chega a pensar que não vai dar, que não suporta, que algo o corrói, na verdade o incha. Como se houvesse um atravessamento operando em si, que nele não cabe. Algo lhe pede corpo (matéria força – matéria forma). Mas como atualizar algo tão avassaladoramente diverso, diversificado, atulhado? Como encarnar a dor das violências sutis sem desconhecer as violências grosseiras e com elas se dilacerar, inviabilizando a experimentação? Como, enfim, percebendo com maior clareza o deserto, lidar com essa paradoxal mistura entre o esvaziamento latejante de nossa contemporaneidade *e* o entulhamento de coisas?

Coisas. Coisas e mais coisas. Mundos-mudos... Excitação constante e um mais constante engasgar na impossibilidade de materializar, ou mesmo incorporar esse excesso que nos atravessa dia-a-dia. Excesso esvaziado, outra forma de falar de nosso deserto.

Este é o dilema do Desertor, em seu percurso. Na verdade, uma inquietação que o consome já há muito, e que agora lateja, como se pulsasse dentro dele, como se a todo o momento fosse botar tudo a baixo, jogando-o nas beiradas, nos limiares do abismo. Pequenos vulcões explodem aqui e acolá no seu corpo inteiro. Pequenos, constantes e múltiplos. Diversos, a todo o momento. Matilhas de sensações, animadas pela força vital que pede carne. É ainda possível expandir seus contornos sem arrebentar-se?

Movimento e expansão

O Desertor encontra uma parceria. Um duplo. Uma possibilidade de diferenciação, a partir de seu corpo, que o reinventa na ação. Ele encontra sua sombra.

Dança com ela. Primeiramente, olhos fechados. Nada vê, experimenta o corpo ocupando espaço, o corpo fazendo-se no espaço. Compõe uma parceria corpo-espaço. De repente é chamado a abrir os olhos: vê-se no espaço. Na verdade, vê um pedaço de si experimentando o espaço. Até que se vira e principia a dançar noutra direção, descobrindo sua nova parceira: a sombra. Dança com ela: negra parceira no palco da parede branca (havia outras, noutros lugares: no chão, nos pilares etc.). Descobre que ela o acompanha, surpreendo-o, pois, afinal, desde quando ela já estava dançando sem que ele a percebesse?

Devagar vai se apossando dele uma vontade de fusão. Primeiro é uma necessidade de proximidade: tocar a parceira. Aí percebe que, assim procedendo, entra nela, seus corpos se fundem nessa dança. Ela o engole. Mas percebe também que, tentando entrar de todo nela, perde-se. Essa parceria requer um mínimo de distanciamento. Explora o distanciamento e a aproximação. Quando se afasta ganha em movimento, mas perde em parceria. Se a relação se acelera, ganha agilidade, perdendo os contornos. Quando se aproxima da parceira, perde agilidade, o corpo dela se adensa, e continua a se adensar até sumir.

O Desertor percebe o seu corpo como uma experimentação, sendo que a relação entre corpo e experimentação é de produção: não há um corpo dado, como um a priori, pois é nas experimentações que se faz corpo. Sendo assim, compreende que os modos Camelo e Hiena

que povoam seus gestos e movimentos são eles também ações. Não são um destino, não são identidades; são formas de fazer corpo, de incorporar alguns modos de vida (os mais freqüentes): a carga da informação e a promessa do paraíso terreno no prazer do corpo; o riso débil na voracidade dilacerante do divertimento.

É na relação com sua sombra que ele percebe que não é um corpo que provoca sombra, mas sim uma experimentação corpo-luz-anteparo que convoca a uma *parceria* e que, no movimento (na dança), recria todo o conjunto. Falar em pedaço-de-si, em sombra-parceira, em parede-de-palco só faz sentido se o verbo dançar, ou ritmar ou movimentar estiver alinhavando cada um desses termos. Senão é um exercício vazio de metaforização. Pois a poesia do corpo se faz em ato: o corpo escreve e se inscreve no espaço que ele se faz para si. E, se pode-se falar de corpo como experimentação, é porque nele pulsa a necessidade de se experimentar para criar. Nesse aspecto, é um corpo-arte.

Estranho chegar-se a isso através da sombra. Mesmo porque a sombra é esvaziada também, ou melhor, desencarnada – já o vimos[172]. Só que há aí uma potência: a sombra traça uma imagem, desfigurando-a e marcando a sua insustentabilidade. A sombra opera na fronteira da imagem para indicar seu potencial de fascínio e seu desvanecimento. Ela cria um duplo que oferece a possibilidade da subversão dos contornos, mas que não engendra nada além de uma outra imagem. É ela uma forma de diagnóstico da atitude que marca a contemporaneidade do Desertor: a promessa de uma potência do corpo que se faz ver, mas que não se sente. Pois sentir é assaz difícil, doloroso. Sentir requer um *pathos*[173], que arranque o corpo de sua unidade, que amplie seus contornos, a partir da carne. Corporar: devir-corpo.

Na sua relação com a dança, isso aparece numa série de questões que se multiplicam, num crescente de complexidade: por que se sente tanta vergonha ao tentar ritmar o corpo? Por que se tem vergonha de dançar? Por que é tão bom dançar? A dança contagia? É preciso ter jeito para dançar? O que nos faz dançar?

Certamente não é o corpo que faz dança, percebe o Desertor; mas sim, algo que pulsa e faz do corpo dança. E é por isso que um espetáculo pode ser dançado pelo espectador, desde que essa pulsação seja acionada. E é uma alegria dançar (improvisar, por exemplo), pois é aí que se experimenta a potência do movimento, o corpo a reinventar-se. Mas isso o envergonha,

---

[172] Vide Capítulo 3, pp. 85 e ss.

[173] Vide nota 45, acima.

muitas vezes. Primeiramente, pela paranóia (olhar julgador do outro). Mas isso passa. Em segundo lugar, envergonha-se porque a imagem que forma do (ou que deseja para o) movimento não condiz com sua execução. Afinal, não sabe o que pode um corpo, conclui. Na verdade, pouco exercitou o que pode um corpo. A sua mente, imaginativa e sonhadora, se dá mal com as limitações do corpo. Improvisar sem imagens o ajuda. Pois seu pensamento parece voar longe, enquanto seu corpo enterra-se em sua materialidade.

Eis a questão: como fazer pensamento e corpo se enamorarem? Questão bastante geral, presente em Nietzsche, em Espinosa, talvez mesmo antes. Mas como torná-la carne? Como operar esse enamoramento na própria carne?

Pensar *sobre*, esse parece ser o destino do pensamento. Mas, e se nos recusarmos a isso, se nos recusarmos a aceitar o pensar sobre? Se nos pusermos a pensar *com*? Uma espécie de enamoramento pensamento-ação (ou pensamento-vida, para sermos mais nietzschianos). Por exemplo, pensar com a dança, pensar com o teatro – e teatro e dança se prestam a isso, pois enquanto pesquisas expressivas podem nos mostrar índices (ou indícios) desse enamoramento. Talvez as artes do corpo, de uma maneira geral, permitam-nos visualizar um corpo não evidente e um pensamento não coercivo, pois que nos lançam na produção do corpo em ato. Nenhuma predestinação, nenhuma sentença, o corpo pode ser reinventado. Ou melhor, inventado, produzido, redescoberto. Na verdade, descobre-se algo no corpo: suas potências. E elas são ativadas.

O Desertor descobre que seu corpo conduz (corpo-condutor de fluxos). Descobre que seu corpo expressa (corpo-criador, corpo-criação). Mas o corpo não expressa um segredo íntimo, a sua interioridade sem fundo; antes de tudo, o corpo expressa a própria necessidade de movimento-criação. O corpo que dança expressa toda a sua urgência, sua necessidade de reinventar-se através do movimento. E, muitas vezes, como é próprio àqueles a quem a urgência é muito grande, atrapalha-se, não consegue fazer-se, e debate-se com seus contornos normais, cotidianos. Mas não desiste: respira, procura seu centro (o abdômen), se posiciona e busca o movimento.

Ele lembra que o início dos exercícios de contato improvisação é um ritual de contato com (sentir o) chão, um ritual de retorno à matéria: deitar com as costas no chão e respirar. A partir disso, lentamente, vai-se buscando esse contato, por meio das sensações. Depois, vai-se esparramando pelo chão. Busca-se afundar o corpo no solo, experimentando uma entrega ao chão. É então que se começa a rolar, a se mover, o que intensifica a entrega. O tônus muscular se insere *entre* a ação da gravidade e a reação do solo. É um exercício que devolve ao corpo uma

materialidade em ato. É o movimento, como promotor do encontro, que conduz ao corporar, através deste adensamento desencadeado pela ação da gravidade e a reação do chão. Nas palavras de Hubert Godard: "A dança de *Contato Improvisação* é o retorno à força do real do espaço...".[174]

É, pois, um reencontro com o real, em sua potência própria e atual, o que conduz o Desertor a reencontrar o presente. Ele encontra aí um modo de afirmar o que vive. Não a afirmação da vida em sua abstração (a boa vida, ou a vida como valor prescrito); é uma vida que vale a pena ser vivida. É a travessia do intolerável rumo a uma intensidade renovada. Reencontrar-se com o presente significa que não é necessário alucinã-lo, ou criar imagens para no interior delas habitar. Significa, em sua radical presença, que a vida se anuncia numa possibilidade entreaberta de afirmação em ato. O contato improvisação lhe fornece meios para experimentar o presente que é construído nos gestos dançados. É um tempo tornado duração, que traga porções do espaço e as traduz no corpo. O corpo tornado espaço.

Para além das identidades, que o confinavam nos modos Camelo, Hiena, ou Leão anacrônico, o Desertor descobre que fluxos de presente o atravessam, corporando-o. É um devir-corpo presente, na potência do real experimentada no movimento. Esta é sua deserção, e é aí que se vê afirmar como Desertor.

É então que o vazio assume outro sentido: não é mais um espaço de falta, mas um espaço limpo onde as potências podem ser exercidas, uma transição de um espaço que se ocupa (predeterminado) para outro que se abre à possibilidade de se fazer a partir do corpo. Sem dúvida, uma das principais características da deserção é uma outra relação com o vazio, uma outra forma de fazer espaço.

Para os Camelos, a relação com espaço é diferente. Pois, se, por um lado, há toda uma adaptação deles para o deserto, o que garante (de certa forma) sua sobrevivência; por outro, eles correm o risco de serem incorporados à areia, virarem paisagem, puras imagens a compor o espaço.

Para o Desertor, a partir de suas experimentações com a dança, a distância entre ele e o ser-Camelo se aguça, e fica mais claro seu desafio: como se fazer espaço? Há uma diferença fundamental encarnada pelo Desertor: enquanto Camelos e Hienas vivem *no* deserto; os Deser-

---

174 Hubert Godard, em entrevista a Suely Rolnik sobre o trabalho de Lygia Clark, "Olhar Cego: entrevista com Hubert Godard", In.: Rolnik, 2006b, p. 77.

tores vivificam-se na deserção. O deserto, para estes últimos, é o que foi selecionado e afirmado no ato da deserção.

A dança traz esta clareza ao nosso personagem, ao nosso Desertor. Através dela, ele experimenta a criação e a afirmação do espaço através do seu corpo. Ou melhor, aproveitando o que José Gil nos fala do movimento dançado: faz espaço com o seu corpo[175].

Para o Desertor isto é de uma importância crucial. E toda a questão da sua "geração" ou melhor, da Cáfila se encontra problematizada aí, pois Camelos e Hienas não fazem espaço, muito menos com seus corpos. Corpos e espaços são vividos separadamente, porque a experiência que os unia foi abortada há muito. Esta é a separação – agora o entende o Desertor – que fora (e é) exercida sobre seus contemporâneos. Eles experimentam isso em seu camelar. Corpo e espaço têm sido vividos separadamente, quase que de forma antagônica. Pois o espaço é de uma complexidade intratável, inalterável etc... é assim que retumba a ladainha midiática nos ouvidos de Camelos e Hienas. O espaço diz respeito a coisas como a Política, o Mercado, o Capitalismo, as Coletividades, todas com suas maiúsculas imponentes e instransponíveis. Afinal, todas estas coisas, que representam o pólo mais visível da vida pública (embora não a sua totalidade), apresentam-se como inalcançáveis, impalpáveis em sua fluidez, elidindo os atores no exercício das transformações. Assim se perpetuam, na sua mutabilidade intocável: os atores (enquanto Camelos e Hienas, ou mesmo Leões desengonçados e anacrônicos) não tocam o espaço, pois a origem destas instâncias supremas – o Mercado, como exemplo onipresente – se perdeu na fugacidade da memória, ou na dor causada pelas tentativas de transformação – nossa herança.

Daí que o que resta como uma parcela "transformável" do real seja o corpo. Só que ele diz respeito a um si-mesmo interiorizado e possessivo. Parece até fruto de um acordo: – Não mexeremos no espaço, para que não se seqüestre (mais) nossos corpos.

Assim o Desertor aprendeu: meu corpo. Aprendeu a falá-lo nesta língua, aprendeu a vivê-lo e a senti-lo assim. O corpo como um possessivo, e o eu-quero como a operação de afirmação dessa possessividade: eu quero meu corpo. Assim vivem Camelos e Hienas. O corpo é, para eles, uma afirmação de uma particularidade e de uma posse, que às vezes é confundida com singularidade, e que pouco (ou nada) cria para fora de si. As linhas de criação, aí, são concêntricas, e o movimento, circular. Isto mantém Camelos e Hienas vivos, talvez mesmo fortes e sau-

175 Gil, 2004, p. 18.

dáveis. Mas é inevitável uma certa sensação de morte-em-vida. Afinal, de que serve criar se não for para fora de nós mesmos, para nos arrancar inclusive de nossas particularidades? De que serve tanta saúde, se ela não faz mais que sustentar Camelos em pé, e Hienas vorazes e risonhas, numa voracidade vã povoada de risos débeis?

É por isso que o Desertor, ao descobrir no movimento dançado um corpo feito espaço e fazendo espaço, sente sua potência política, sente a importância deste movimento para a deserção. Ele experimenta um outro sentido de coletivo, um outro exercício de coletividade, e com ele outra forma de viver e de inscrever as suas experimentações na vida.

O Desertor participa de um grupo que se encontra para pesquisar e dançar (contato improvisação). Com esse grupo, faz intervenções urbanas, principalmente em praças. Essas intervenções dão uma dimensão incrível da potência política do corpo, no sentido em que Rolnik nos fala da política como "exercício da polêmica acerca das configurações da vida em sociedade, seus recortes e as regras que as sustentam".[176] Fazer contato improvisação no espaço público (numa praça, por exemplo), sem uma proposta de espetáculo. Simplesmente chegar, aquecer-se e dançar, e, no espaço mesmo de exercício do corpo habitual, inserir uma outra corporeidade. Fazer intervir aí uma forma de movimento, ou se quisermos um outro uso do corpo que não o que habitualmente aí se faz, nos espaços em que as vidas transcorrem na cotidianidade.

Contato improvisação na Praça JK, Belo Horizonte - 2005. Foto: Leandro Couri

[176] Rolnik, 2004, p. 90.

O Desertor percebe os corpos que aí freqüentemente se encontram e seus movimentos: pessoas andando em volta da praça, algumas correndo, muitas passeiam com seus cachorrinhos, outras fazem alongamento e exercícios nas barras, algumas crianças brincam. Enfim, muitas formas de movimento e corporeidades que têm aí seu lugar e seu modo de agir, poucas surpresas, nenhuma polêmica. De repente, um grupo de pessoas, homens e mulheres, chegam e começam a mover-se de outra forma. Paulatinamente, os movimentos tornam-se estranhos, esquisitos, extra-cotidianos. Não se sabe ao certo do que se trata, para quem olha de fora: seria um espetáculo? Seria um ensaio? Ou um "bando de malucos tirando onda"? Nada disso. Não há palco, não há faixas indicativas de espetáculo algum. Não há música. Também não há um diretor, nem muita conversa. Sobretudo, não há nenhuma tentativa de se expor alguém ao ridículo, "tirar onda" ou algo parecido.

Contato improvisação na Praça Duque de Caxias, Belo Horizonte - 2005. Foto: Jardel Sander da Silva

O que se quer, e o que se faz aí é abrir espaço, abrindo-se o corpo em suas possibilidades. São outras corporeidades que se formam nesse encontro. É uma fragilidade, que só é possível de ser exercida porque se está entre aliados. É o exercício público do corporar. O corpo deixa de ser próprio, um si-mesmo, sem que se deixe por isso de senti-lo e de vivê-lo. Mas é um corpo público em sua exposição, é um corpo-com-o-outro. Um corpo que em sua singularidade transborda a todo o momento em seus plurais: multiplicidades corpóreas.

As pessoas passam, olham, riem, estranham, algumas fingem que não vêem. Outras perguntam, querem saber. Algumas dançam.

Lote de Idéias, Belo Horizonte - 2005. Foto: Maurício Leonard

Com um leve toque de estranheza, algo desperta, acorda e recobra sua vitalidade. O convite à experimentação não se dá na forma de um espetáculo interativo, em que ao palco – espaço privilegiado dos atores – chama-se, e muitas vezes desafia-se as pessoas a ocuparem-no. Ao contrário, nas praças, nos espaços públicos estamos nos lugares de todas as gentes, aonde elas vão, passeiam, andam, correm, ou simplesmente estão. O convite é pelo contágio, pela abertura inusitada de um novo possível no espaço mesmo do cotidiano. Um olhar, um movimento, um convite, algo como um você-quer-dançar-comigo, só que sem palavras.

O espaço público adquire outra cor, outro formato, e uma renovada espacialidade se abre pela amplitude que o corpo assume. Pois não há mais porque se respeitar os formalismos desse espaço, traçados por seu (suposto) uso apropriado, pelas normas que enfiamos em nossa cabeça e que restringem nosso olhar. A regra que toma lugar é a da prudência e a do cuidado consigo e com o outro. Uma regra para a experimentação.

O corpo exercendo-se, devindo. O corpo-em-vida que amplia o espaço, transformando-o em espaço-em-vida, tanto na vivacidade que ele ganha, quanto na potência da vida de aí se exerce. O Desertor já sabia disso em suas experimentações com a dança em estúdios e oficinas.

A novidade aqui é que isso não se restringe aos "iniciados" da dança, mas vaza, ganha o espaço público: "alteridade a céu aberto".[177]

No entanto, há ainda um desafio que persiste, pois mesmo que o corporar afirme-se em ato, inscrevendo-se através do movimento dançado, ainda resta um certo silêncio, e a necessidade de encontrar uma voz que esteja à altura dessas experimentações. Isto é, como afirmá-las? Mais além disso, como afirmar o que se tem vivido?

Experimentar e falar: a afirmação

O Desertor entende isso a partir de um exercício que o desafia a dançar a partir da voz, deixando-a conduzir o movimento. É a música tornada movimento através do corpo. Isto é, dançar a partir da respiração, do fluxo de ar que entra e sai. Percebe, então, que a voz vem do corpo, que se fala através dele, pelo que o atravessa, pela relação dentro-fora.

Como isso se dá? Trata-se da experimentação de uma forma de movimento que parte da respiração, do ar tomado como o exterior, um exterior que penetra no corpo, que o habita, e se exterioriza novamente. O ar como uma forma de relação, como uma força, como um parceiro. Devir-ar.

Inicialmente, nosso personagem faz movimentos livres, conduzidos pelo ar. Move-se, dança, através da respiração, deixa que ela o conduza, na relação corpo-ar. Experimenta várias formas de movimento, que se alternam através da inspiração/expiração: como se o corpo inteiro inspirasse/expirasse, ou seja, esses movimentos reverberam no corpo inteiro. A dança segue, então, em ritmos de compressão e expansão corporais (ou sístole e diástole), que tornam o movimento pulsante. Com isso, o Desertor percebe seu corpo como uma fina película insuflada de ar, uma membrana ao sabor do ar. Mas não como um vento que o conduzisse desde o exterior, como se fosse uma unidade-corpo levada por uma unidade-vento; trata-se de uma composição, em que o ar, em sua passagem, como um fluxo, compõe, e sua força aparece na medida em que é encarnado. Não um balão ao vento; mas uma membrana airada, cujo movimento segue o fluxo das possibilidades e potências da respiração.

---

[177] Referência ao trabalho de Suely Rolnik sobre as experimentações poético-políticas de Maurício Dias e Walter Riedweg, cf. Rolnik, 2004b.

Mais adiante se inicia um exercício de canto: regular o fôlego para cantar partes de uma música (quase um mantra), regular a respiração para não ficar sem ar ao cantá-la: como dividir as estrofes para não ficar ofegante? A partir disso, o Desertor passa a experimentar o canto e, principalmente, o cantar-se. Escolhe uma música qualquer, para cantá-la dançando. Não deve se preocupar em "interpretá-la", mas sim deixar o canto conduzir o movimento. Na verdade, a voz como iniciadora do movimento. Se pensarmos que os movimentos iniciam-se, ou que são conduzidos por algumas partes do corpo (braços, cabeça, coluna, abdômen), neste caso, o desafio é fazer o movimento partir da voz, dessa composição corpo-ar.

Escolhe uma música e põe-se a experimentá-la. No começo, alterna entre dois estados: ora focaliza o movimento, e aí não canta; ora focaliza a música, e aí não dança. Além disso, a voz fraqueja, sai baixinha, como se relutasse em se exteriorizar. Faz um recorte na música e põe-se a cantar só um pedaço. Além disso, deixa de se preocupar com o ritmo da música, corrompendo-o, para que ele sirva ao movimento, com mais variações, altos e baixos etc. Experimenta as variações de volume da voz: cantar baixo e ir soltando, aumentando a intensidade da voz.

Então, devagarzinho, vai conseguindo o movimento através da voz ao mesmo tempo em que consegue cantar. Estabelece-se, então, uma relação muito interessante, algo como um corpo que canta, ou uma dança que se move através do movimento de entra-e-sai do ar em seu corpo. Uma dança da passagem do ar, uma dança com o ar. O cantar passa a ser um pretexto para o ar entrar e sair com um ritmo. A música serve para ritmar o movimento. Mas também, o movimento serve-se da música para se ritmar. Sem prevalência de um sobre o outro. Composição.

Para o Desertor mostra-se aí uma diferença do modo de se viver corpo e voz. Afinal, cotidianamente, a fala (a voz) origina-se no pensamento; e o movimento, no corpo. O que ele experimenta é uma fala encorporada: a carne que grita, de Francis Bacon, também canta e dança.

Essa experimentação traz à tona toda a problemática da mudez, experimentada como hesitação. Ela marca sua voz, seu corpo. Mas também é a marca de seus contemporâneos.

Ele hesita em falar-se. Hesita em falar o que viu, o que vê, o que vive e o que viveu. Parece não haver encontro possível entre corpo e pensamento. Sua voz não é autorizada a falar do seu corpo. Na verdade, a própria vida que o corpo encarna não encontra nas palavras afirma-

ção, muito menos uma voz que as exteriorizasse. Afinal, como se pode afirmar uma vida no deserto?

A relação de troca interior-exterior que compõe uma voz encarnada – agora o sabe – foi estancada, interrompida. Não só o corpo não faz espaço, e este espaço (exterior) não penetra, como também não se tem voz para isso. Pois para haver voz é preciso ar, é preciso ser perpassado por este, em sua abundância. A voz é ar que se torna forma, é movimento, em sua uma sutil presença a nos mover.

Ah, os tempos oxigenados... Muitas vezes os Desertores alucinam um aquém-deserto, algo que ficou para trás, que não volta mais. O paraíso perdido. Deste fala-se muito. Era uma grande festa. Isto foi antes de se cimentar os sonhos que verdejavam. Os Leões anciões falam muito disso: era um espaço de exercício do Não, mas também a ciranda dos Sims. Era, então, possível se falar, e a fala se autorizava nas próprias experimentações, algumas vezes contrariamente, outras à revelia mesmo das palavras da ordem vigente. O corpo era um espaço de experimentação, em seus movimentos e mesmo em suas imagens. Mas aí veio o concreto cinzento, o militarismo obreiro que cimentou as experimentações e os sonhos; e a fantástica fábrica de imagens, que capturou movimentos e os bidimensionou. Isso nos contam Leões e Crianças de outrora. Seus testemunhos, seus livros, suas histórias, seus filmes.

Quando os Camelos e Hienas, que vagam por sobre esse deserto cimentado, começam a ensaiar seus passos, seus Nãos e seus Sims, é com estas histórias que se vêem confrontados. Não conseguem afirmar coisa alguma, pouco conseguem semear, pois a terra fértil e o verdor ficaram sob a camada de cimento, não encontrando os corpos nem palavras nem voz. Vagam em seu deserto ora emudecidos, ora tagarelantes, mas sem nada conseguirem afirmar. Carregam, riem e se divertem no parquinho que foi construído por sobre a relva encoberta. Desconfiam da impropriedade de seus gestos, mas não se importam, não podem se importar sob pena de não suportarem a dor de se descobrirem aí. Além do mais, o divertimento é muito sedutor.

De todo modo, falta-lhes uma forma para que as palavras encarnem, virem voz. Mais que isso, é preciso que a voz vire afirmação. Antes – no paraíso perdido – afirmava-se a vida no cotidiano, pois este era tornado invenção: a vida-criação, a vida como obra de arte. Se falava-se da vida, falava-se de arte, e vice-versa. No deserto, a vida virou matéria prima disputada, e a arte virou glamour.

É por isso que é estranho ao Desertor falar da vida, e mais ainda falar da arte. Não está

autorizado, engasga mesmo na impropriedade de sua fala: não é representante de coisa nenhuma. Mas fala mesmo assim. Precisa falar, talvez para conectá-las novamente. Fala justamente desde a estranheza de falar sobre arte, naquilo que ela toca as subjetividades. Quer falar desde a relutância de estar sendo impróprio... pois talvez daí possa dizer algo, pois talvez daí a arte possa não ser mais própria (de entendidos) e passe a pulsar vida.

O Desertor não é um dançarino. É um Camelo, uma Hiena muitas vezes, que aprendeu a dançar. Nesse processo passou a adorar a dança contemporânea. Acontece que essa dança estranha o pegou. Ele passou a perceber um corpo no corpo, como se houvesse um duplo que seria, aos poucos, afrouxado e posto em movimento pela experimentação. Para além de suas próprias experimentações, percebe no corpo do outro, do dançarino no palco, um devir-corpo. Ou melhor, como se o corpo mesmo não estivesse dado, como se ele estivesse se criando na tensão, quase insustentável, da batalha consigo mesmo: corroer os estereótipos através da estetização da sua dor de metamorfose, inventar formas para que a intensidade vire corpo ("carne percorrida por onda nervosa" [178]), despertando seu corpo-espectador, fazendo-o vibrar em parceria com o corpo-dançarino. A dança, então, se estende, alcança-o na cadeira e desencadeia erupções moleculares. Como se algo voltasse a verdejar um pouco acima do cimento. Ou então, por entre pequenas fissuras na pedra, ainda houvesse terra e verde e flores. Pois, afinal, a terra também pede passagem, e pressiona a camada de concreto que a recobre, expondo-se em sua fertilidade. E a principal tarefa de uma proposta de dança experimental, num terreno assim configurado, é justamente lançar sementes de possível, não mais partindo em busca de algo que se perdeu, mas na reinvenção do que se nos apresenta.

A experimentação, então, que se volta sobre o corpo, opera de modo a empurrá-lo para fora de si mesmo, para algum limiar, rumo a uma transfiguração. E o grande mérito da dança, em suas experimentações, é o de designificar o corpo, limpá-lo! Porque através dela se pode experimentar novas potências, que se encontram por debaixo da craca que recobre este corpo e o constitui como evidência; e novas potências da terra, do mundo, por debaixo da camada de concreto que se insiste em designar como real. À dança cabe des-evidenciar e virtualizar. Mas isso é um trabalho de artesão. Pois é na minúcia do movimento, na sutileza da sua força que se vai desatarraxando os clichês sobrepostos no corpo, e a inevitabilidade do concreto.

É preciso, antes de tudo, acabar com a expectativa em relação ao corpo. Como quando se

---

[178] ROLNIK, 2003, p. 60.

entra num espetáculo e se está à espera de algo que faça sentido, ou ainda, de movimentos que comuniquem. Mas, se estamos atolados em clichês, que tipo de relação seria possível senão a de estranheza? Estranhar o corpo, estranhar o espetáculo do corpo... talvez seja já um bom começo.

O Desertor assiste a alguns espetáculos e começam a fazer sentido para ele os movimentos de deserção que são possibilitados pela criação na dança contemporânea: a invenção do corpo em ato e a quebra das expectativas sobre o corpo. Percebe que na dureza e na espetacularização podem-se traçar linhas de fuga.

Por exemplo, em *W.A.R. 15 – Desejo nas Bordas do Vazio*[179], vê a experimentação com os agenciamentos. Corpo-sem-cabeça, cabeça-caixa, dentro-fora-caixa, caixa-transparência-cabeça. O começo do espetáculo – após as trocas-relações de um dos dançarinos com um imenso painel sustentado por seus companheiros – faz a ligação corpo-caixa. E é nessa relação, nessa conexão, talvez mesmo anteparo, que o corpo aparece mais em suas potências, em sua capacidade conectiva. A caixa dura, de rígidos contornos, contrasta com o maleável corpo. E este joga suas experimentações a ponto de nos situar no limite da carne, onde ela resiste e não mais se conforma.

Mas na relação corpo-caixa, algo se passa entre. No limite do corpo, mostrando a dureza-caixa da carne; mas também a maleabilidade-caixa, que não resiste à dança, e deixa entrever a falência dos duros contornos. Melhor ainda, nem cá, nem lá; entre caixa e corpo começa a surgir um devir caixa do corpo; e um devir corpo da caixa, que os torna parceiros. O corpo perde sua evidência, e a dureza ganha movimento: o mundo dança.

Mas também, mais adiante, na última parte da apresentação, o corpo-imagem é problematizado. O dançarino, ao entrar numa espécie de gaiola móvel de pano (semi-transparente), que serve de suporte para a projeção de imagens, permite-nos visualizar o corpo e sua sombra, bem como um corpo-tela, receptor de imagens.

O dançarino entra na gaiola e confunde-se, confunde-nos. Ou melhor, esclarece-nos. Afinal, haveria alguma imagem mais verdadeira do corpo? Haveria a necessidade de uma verdade para o corpo, seu movimento, suas conexões? Na dança das sombras da gaiola mágica, vamos aprendendo a perder o referente, o corpo se dilui e se fortifica, nas potências das imagens dele.

---

[179] Apresentado no FID - Fórum Internacional de Dança – Extensão Brasil, Belo Horizonte/MG, 2003.

A dança vai traçando trajetórias desterritorializantes que nos obrigam a esvaziar o corpo de uma suposta presença verdadeira, ao mesmo tempo em que nos leva a preencher as imagens projetadas com sua carne. A ponto de não sabermos se, em alguns momentos, o corpo-carne vira luz e se evanesce no pano-gaiola; e em outros, o corpo-luz vira carne e brinca lá dentro com seu(s) parceiro(s). Pois, afinal, não se trata de um ou dois, mas da multiplicação das potências do corpo, de acordo com a posição da gaiola, de suas deformações perspectivas etc. Limiares estreitos que apresentam as passagens e os fluxos, que deformam e ampliam. E nesse movimento, embora possamos pensar que o corpo vire imagem, não é de uma imagética que se trata, mas de uma renovada potência conectiva, em que o corpo aproveita-se da sombra para corporar.

O corpo pode, na dança, porque conecta, joga com suas desterritorializações e reterritorializações no movimento do ritmo. Por não poder deixar de estar presente, pois afinal é dele que se trata o tempo todo, multiplica sua presença, mescla-a, acelera e paralisa, talvez para demonstrar que estar aí é um movimento metamórfico e pulsante que não se limita à evidência. É uma forma de reativar a carne no corpo, desafiando este a se reinventar. O possível se alarga, e a pergunta espinosista – o que pode um corpo? – retumba em nossos ouvidos como um delicioso convite.

Ensaiando uma resposta, poder-se-ia dizer – bem ao sabor de nossos tempos – que o corpo comunica, expressa. E a dança seria justamente a elevação à enésima potência desse expressar-se: o corpo-espetacularizado. Isso ocorre com freqüência, este espetáculo do corpo. E é aí que se encontra um grande desafio para a dança contemporânea: como quebrar a expectativa sobre o corpo, fugir do glamour do seu espetáculo?

Ocorre ao Desertor outro exemplo: *Tentativas de exploração e Interpretação do estar na criação*[180].

A partir do momento em que se entra, o palco já está ocupado. A dançarina encontra-se em plena experimentação do seu corpo. Pelo contexto, remete-nos a um aquecimento. Mas, à medida que se atenta para os movimentos, vê-se que, em sua intensidade, em nada lembram um possível preâmbulo. Afinal, não é um movimento de onde tudo começaria, uma grande origem. A impressão que se tem, ao ver uma experimentação já em curso, quando se entra, é que ela está ali desde sempre, que seu ponto de origem se perdeu. Ou então, aproveitando o título, é a própria evidência de seu estar, não apelando a nenhuma elucubração (palco vazio, em breve ela

[180] Apresentado no FID - Fórum Internacional de Dança – Extensão Brasil, Belo Horizonte/MG, 2003.

estará aí etc.).

O corpo se move quase que incessantemente. São poucas paradas. Na verdade, parece que luta, ou melhor, joga, à maneira da capoeira. Não que sua coreografia se assemelhe à capoeira; é que em seus movimentos ela parece jogar com algo, como que tentando desatar, fazer escorrer, jogar para fora; em outros momentos, desviando, não se deixando alvejar. Mas também, nesse jogo, o corpo quer iludir, trair. Talvez queira descosturar as pregas que as palavras rejuntam, soltar as articulações. Jogo, luta, traição... mas, sobretudo, dança. Porque não se deve esquecer que há intimidade, algo de muito próximo e de uma iminente separação.

Corpo e pensamento, há encontro possível? Na sopa de palavras que inunda o pensamento, que alinhava o corpo, há mais estranhamento. Descompasso, disritmia. E é aí que o corpo começa a jogar e a trair. Atrair. E o pensamento, envolvido pela dança, deixa que se percam as palavras-costura, em proveito do movimento. O corpo pensa.[181]

Hubert Godard fala da possibilidade da dança contemporânea em "suprimir essas compartimentações [dos sentidos] que são provocadas pela catástrofe da linguagem, pela história".[182] É isso o que sente nosso personagem ao experimentar a dança, tanto como ator quanto como espectador. É aí também que arte e vida se conectam. A impressão que se tem é que a vida se alarga.

O corpo, no movimento dançado, atualiza a carne, em sua dor e em sua alegria e festa. Abre espaço, inclusive para uma relação corpo-pensamento em que o sentido inventa palavras, empurrando-as garganta afora. A voz, então, é um ato do corpo em movimento, que forma fluxos de interiorização e exteriorização. É aí que se vislumbra a composição de um espaço público para o corpo, que não seu mero espetáculo. É a afirmação do corpo, da voz e da vida pública.

Enfim, a dança abre em leque o corpo, tornando-se um campo de possibilidades para o exercício do corporar. Confere uma possibilidade de se criar uma voz possível através do movimento. Para além de uma suposta geração, mas sem negar sua época (seu presente), o movimento do corpo-em-dança é uma modalidade de se experimentar a vida em sua potência de invenção e resistência.

---

181 Subtítulo do FID (Festival Internacional de Dança – Extensão Brasil) de 2003.

182 Hubert Godard, em entrevista a Suely Rolnik, In.: Rolnik, 2006b, p. 76.

Considerações Finais

O sonho acabou. E o que sobreveio não foi o pesadelo – clichê fácil e impróprio. O que sucedeu foi uma insônia persistente.

A insônia é um estado de vigília assaz infrutífero. É uma espera vazia pelo momento de "apagar", onde o sonho seria possível. Mas o sonho acabou e – desconfia-se – não adianta esperar. A "solução" encontrada parece ser a de tentar produzir algo que o lembre. No nosso caso, isto é, para o nosso tempo, trata-se de diversão. Divertir-se é mimetizar o sonho, não no que ele tem de invenção de um outro mundo possível, mas no que teria de antítese à realidade, ou seja, o vazio e o deserto. De toda forma, o que está em questão é o intolerável e como combatê-lo. Talvez por isso necessitemos atualmente de tanta analgesia, e de muitos sedativos, dos mais diversos recursos para fazer algo adormecer em nós, em nosso corpo-subjetividade, para se dormir à noite, para se dormir acordado; bem como de alguns "excitantes" para que vaguemos insones pelo mundo, num dia-a-dia em que "as coisas não tem paz".

Acontece, porém, que se divertir não mina as condições de possibilidade do intolerável. Pelo contrário, fá-las proliferar como vírus. Acontece que dormir não apaga o dia de amanhã, e de depois de amanhã... Analgésicos e sedativos subjetivo-corporais não resolvem nossa dor, não calam nossa fome por algo mais que o habitual "ir-levando". E daí que nos excitemos durante o dia para seguirmos o estouro intermitente do gado urbano, e para apagar o gosto insosso das noites mal dormidas.

O que nos resta, pois? Essa fina faixa de improvável que se chama invenção, a qual é preciso construir *contra* o peso e a extrema fluidez. A fina faixa é desconfortável, pois não se está nela de forma segura. É cambaleando que aí se inventam territórios. E é por isso que nos importa o movimento, pois ele não pode ser rígido, sob pena de se estagnar, mas também não pode ser espasmódico, correndo-se o risco de se tornar mais uma imagem divertida e consumível. O movimento deve ser preciso, em sua alegria e em sua dor. Ele deve despertar, em vez de adormecer. Só que isso envolve algum risco, um arriscar-se.

O que impera, entretanto, é um clima geral próprio a certos modos de subjetivação – os mais difundidos – que advogam o contrário, ou seja, um "conservar-se", re-editando nosso an-

seio em nos eternizar – agora, através do corpo. Isso tem restringido a vida, estancando-a, na medida em que gera um efeito que se poderia caracterizar como uma espécie de "fobia aos riscos". Estes se relacionam à perda de referências auto-identificatórias, isto é, um pavor em deixar de ser idêntico a uma determinada imagem de si mesmo. Ou melhor, às várias imagens que queremos ver igualadas a nós mesmos.

Por isso, talvez, que o nosso maior desafio, em termos de políticas de subjetivação, seja o de desertarmos de nós mesmos. Habitar o deserto, nossos desertos, e, para lembrarmos Deleuze, "dizer algo em nome próprio", o que requer, segundo este mesmo autor, um "severo exercício de despersonalização" [183]. Deixar as *personas* torrando sob o sol escaldante, em suas corridas desvairadas rumo à promessa de eternidade, e buscar a brisa que o movimento adensado nos possibilita sentir.

Sopra uma brisa – novos ventos? – e "há um incêndio, sob a chuva rala" [184]. Mas para sentir o fogo que arde e a brisa que nos areja e que torna o mundo respirável não podemos correr frenéticos rumo às imagens de oásis que nos são oferecidas, porque nos consumiremos no afã de não nos perder, na esperança de encontrar a eternidade na terra. Se perdemos a eternidade nos céus, agora cabe-nos desvencilharmo-nos das promessas dela na terra. Cabe-nos desertar.

A dança contemporânea, focalizada neste trabalho, é uma possibilidade para se desertar, para despertar no corpo aquilo mesmo que se insiste em fazer dormir. Mas também para dar-lhe uma voz possível, uma forma de exteriorizar-se, de ganhar o mundo, de atualizar a dor esquecida (feita esquecimento). Dançar não mais como a esperança-equilibrista na corda bamba; mas no gesto provisório que faz corpo e contexto em ato.

Não há mais esperança, e por isso mesmo é que devemos comemorar, pois não há mais o que esperar: nem paraíso prometido, nem oásis no deserto. Resta-nos o movimento como ferramenta para criar presente, para driblar o intolerável nos focos em que ele se apresenta. Resta-nos corporar, no agenciamento dos pensamentos e suas potências: corpo-que-pensa, pensamento-que-corpora. Ir em frente, mas transversalizando as rotas.

---

183 Deleuze, 1996, p. 15.

184 Cazuza, *Blues da Piedade*.

Os Desertores sabem que não podem voltar. Não têm para onde voltar. Mesmo assim, por vezes ainda crêem que, sim, haveria um retorno, que a fuga teria uma rota, e que, olhando para trás, vislumbrariam um caminho de volta, um local para onde retornar. Mas as areias no deserto apagam todos os vestígios... Eles alucinam, então, algum "oásis", que traria sossego, a promessa de um paraíso perdido. Mas, de fato, eles o sabem: não há para onde voltar. A deserção é pelo movimento, é no movimento. E se há algum objetivo, não é um lugar, mas um *modo*. Desertar é uma qualidade de movimento, antes que um destino. Afinal, não é um corpo que se move; mas um movimento que pede um corpo que se mova. Esta qualidade de movimento não simplesmente "expressa", embora comporte uma expressão; ela cria, isso sim, a possibilidade de mover – e de criar. O movimento, na sua relação com o corpo, convoca-o a se criar: é vontade de potência do movimento, em que o corpo é uma força[185]. É uma flecha apontada para um futuro improvável, mas é também a mais pura afirmação do presente.

Foge-se sempre para mais longe. Mas o mais longe é também o mais próximo, o mais cotidiano, o real redescoberto, ou então o "reencantamento do concreto" [186]. E o que temos de concreto, hoje, é o deserto. Reencantá-lo não passa pelo saudosismo alucinatório, nem pela assunção resignada das "coisas como elas são".

As transformações e as mudanças não se referem mais a grandes utopias de revolução social, como ocorria há 30 ou 40 anos, que foram ou se tornaram elas próprias promessas de paraíso mundano. As transformações, hoje, são mais miúdas, mais cotidianas, mas nem por isso menos profundas. A política está mais para uma micropolítica, isto é, sua potência ressurge nos movimentos do desejo e nas formas com que estes podem se inscrever na vida pública.

O que está emperrado, e nos desafia, é justamente promover e afirmar estratégias para que as micropolíticas que afirmam a vida em sua potência de variação se inscrevam na vida pública, e saiam do foro privado, do si-mesmo nauseante e enfadonho que termina sempre por ser capturado pela imensa máquina global de geração de imagens e de produção das vidas, inviabilizando os movimentos disruptivos, pois se nutre do pequeno movimento concêntrico das subjetividades que giram em torno de si mesmas: é a estática da concentricidade.

---

185 Deleuze, 1976, p.41.

186 No belo texto que leva este título, Francisco Varela assim justifica o "desencantamento do abstrato": "Pois é no *presente imediato* que o concreto de fato vive" (cf. Varela in.: Cadernos de Subjetividade, 1993).

Se há algum sentido em ainda se falar sobre linhas de fuga, é justamente por serem elas um modo possível para sairmos dos movimentos concêntricos. Deserta-se pelo movimento, já o sabemos. Mas não é girando em torno de nós mesmos que forneceremos à vida a possibilidade de pulsar suas intensidades dissonantes.

A dança contemporânea não é "O" espaço de experimentação, como se fosse uma fórmula, uma garantia: a linha de fuga por excelência. Mas pode ser, isso sim, um convite a se olhar para algumas práticas possíveis a partir do corpo, permitindo-nos não o reificar ou erigi-lo como entidade. Pelo contrário, é tomando-o como artifício, como dispositivo, o qual só se potencializa na medida em que não se conserva, que se expõe aos riscos e à sutileza de suas dores.

A dança não necessariamente potencializa a vida, numa relação de causa-efeito. Mas ela nos mostra que é possível uma potência para a vida no corpo, a partir do corpo. Se isso é mais um estrato, mais uma estratificação (o corpo-que-dança ou o corpo-em-dança etc.) o que nos importa é a potência de deserção ativada: o tanto que nos afasta de nossa identificação às imagens da eterna felicidade, prazer ou divertimento; e o tanto que nos convoca a produzir vida em ato.

A potência política que a dança contemporânea apresenta, está em seu caráter mundano: ela é deste mundo. Os corpos com os quais ela trabalha são os corpos de todas as gentes, em seu potencial de deserção; e os gestos são os mais cotidianos, em suas potências de expansão.

Cabe-nos, pois, fazer mundo, na minúcia e sutileza de nossos gestos, e despertar aliados na dança dos encontros.

O meio do caminho está amiúde abarrotado de pedras, e são elas que nos fazem dançar o percurso, ao invés de simplesmente marchá-lo.

Referências Bibliográficas

ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. **Almanaque Anos 80.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993 [1964].

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX.** Tradução Fausto Fuser et.al. São Paulo: Perspectiva, 2000 [1974]. (Estudos, 119).

AZEVEDO, Sônia M. de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator.** São Paulo: Perspectiva, 2002. (Estudos, 184).

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator:** dicionário de antropologia teatral. Campinas (SP), São Paulo: Editora da Unicamp/HUCITEC, 1995.

BERGSON, H. **Matéria e Memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990 [1939, 1ª.ed 1896].

_____. **O Pensamento e o Movente.** São Paulo: Abril Cultural, 1974 [1919]. (Os Pensadores).

CADERNOS DE SUBJETIVIDADE / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. São Paulo: HUCITEC, vol. 1, n. 1, 1993.

CERTEAU, Michel. Histoires de Corps: entretien avec Michel de Certeau. **Revue Esprit**, n. 62, février 1982.

COHEN, Renato. ***Work in Progress*** **na Cena Contemporânea.** São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos, 162).

_____. **Performance como Linguagem.** São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989. (Debates, 219).

COSTA, Jurandir Freire. **O Vestígio e a Aura:** corpo e consumismo na moral do espetáculo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

COURTINE, Jean-Jacques. Os Stakhanovistas do Narcisismo: Body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In.: SANT'ANNA, Denise B. de. (Org.). **Políticas do Corpo:** elementos para uma história das práticas corporais. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

DAMASIO, António R. **O Erro de Descartes:** emoção, razão e o cérebro humano. Tradução Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição.** Tradução Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de

Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Lógica do Sentido.** 4. ed. Tradução Luiz R.S.Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003 [1969]. (Estudos, 35).

_____. **Espinosa: filosofia prática.** Tradução Daniel Lins e Fabien P. Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Bergsonismo.** Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999 [1966]. (TRANS).

_____. **Crítica e Clínica.** Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997 [1993]. (TRANS).

_____. **O Mistério de Ariana:** cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1996.

_____. **Conversações.** Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1992 [1990]. (TRANS).

_____. **Foucault.** Tradução Claudia Sant´Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988 [1986].

_____. **Francis Bacon:** logique de la sensation. Paris: Éditions de la Différence, 1981.

_____. **Nietzsche e a Filosofia.** Tradução Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Spinoza et le problème de l´expression.** Paris: Minuit, 1968.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto et. al. São Paulo: Ed. 34, 1996 [1980]. (TRANS).

_____. **O Que é a Filosofia.** 2. ed. Tradução Bento Prado Jr. e Alberto A. Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992 [1991]. (Coleção TRANS).

_____. **O Anti-Édipo:** capitalismo e esquizofrenia. Tradução Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Logoteca).

DESCARTES, René. **Discurso do Método; As Paixões da Alma; Meditações; Objeções e Respostas.** 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991 [1637]. (Os pensadores)

DIAS, Lucy. **Anos 70:** enquanto corria a barca. São Paulo: Ed. SENAC-SP, 2003.

ESPINOSA, Baruch de. **Pensamentos Metafísicos; Tratado da Correção do Intelecto; Ética.** 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991 [1677]. (Os Pensadores)

FERRAZ, Maria Cristina F. **José Gil dança Gilles.** Palestra apresentada no V Simpósio Internacional de Filosofia: Nietzsche-Deleuze – Arte e Resistência. Fortaleza, nov. 2004. (mimeo.)

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In.: **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento.** Organização, seleção de textos, Manoel Barros da

Motta; tradução, Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. (Ditos e escritos; II)

_____. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. 10. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1993 [1975].

_____. **História da Sexualidade I:** a vontade de saber. 10. ed. Tradução de Maria T. da C. Albuquerque e J.A.Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **O Dossier: últimas entrevistas.** Tradução Ana Maria de A. Lima; Maria da Glória R. da Silva. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.

_____. **Microfísica do Poder.** 2. ed. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GIL, José. **Movimento Total.** São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. **Metamorfoses do Corpo.** Lisboa: Relógio D'Água, 1997. (Antropos, 18).

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. Tradução: Silvia Soter. **Lições de dança,** Rio de Janeiro, n. 2, p. 11-35, 2001.

GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. (Org.). **Leituras do Corpo.** São Paulo: AnnaBlume, 2003.

GUARNACCIA, Matteo. **Provos:** Amsterdam e o nascimento da contracultura. Tradução Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 2001. (Baderna)

GUATTARI, Felix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS).

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. 7. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2005.

HEATH, Joseph; POTTER, Andrew. **The Rebel Sell:** why the culture can´t be jammed. 2. ed. Toronto: HarperCollins, 2004.

KRIM, Seymour. (comp.). **Geração Beat:** antologia. Tradução Marcello Corção. São Paulo: Brasiliense, 1968 [1960].

LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In.: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. (Org.). **Nietzsche e Deleuze:** que pode o corpo. Rio de Janeiro; Fortaleza: Relume Dumará; Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LASCH, Cristopher. **O Mínimo Eu:** sobrevivência psíquica em tempos difíceis. Tradução João R. Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Calude. **História dos Jovens, vol.1:** Da Antigüidade à Era Moderna. Tradução Claudio Marcondes, Nilson Moulin, Paulo Neves. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

LEVY, Tânia Salem. **A Experiência do Fora:** Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro:

Relume Dumará, 2003. (Conexões, 19).

LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. (Org.). **Nietzsche e Deleuze:** que pode o corpo. Rio de Janeiro; Fortaleza: Relume Dumará; Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

MCCARTHY, David. **Arte Pop.** Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2002 [2001]. (Movimentos da Arte Moderna).

NEWEN, Albert; VOGELEY, Kai. O que é Pensar. **Rev. Viver Mente & Cérebro**. São Paulo: Duetto, ano XIII, n. 140, set. 2004.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Humano, Demasiado Humano:** um livro para espíritos livres. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000 [1878, 1886].

_____. **Genealogia da Moral:** uma polêmica. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1998a [1887].

_____. **Assim Falou Zaratustra:** um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mário da Silva. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998b [1884].

NOVAES, Adauto. (Org.). **O Homem-Máquina:** a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PEREIRA, Carlos A. Messeder. **O Que é Contracultura.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud:** teatro e ritual. São Paulo: AnnaBlume; FAPESP, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível:** estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RAYMOND, Didier. La Grande Santé. **Magazine Littéraire** – Hors-série n.3: Nietzsche. Paris, 4e. trimestre 2001, p.41-3.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental:** transformações cotemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Ed. da UFRGS, 2006a.

_____. **Lygia Clark, da Obra ao Acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006b.

_____. "Fale com ele" ou como tratar o corpo vibrátil em coma. In: GALLI FONSECA, Tânia; ENGELMAN, Selda (Org.). **Corpo, arte e clínica.** Porto Alegre: UFRGS, 2004a.

_____. L'alterité à ciel ouvert: le laboratoire poético-politique de Maurício Dias & Walter Riedweg. **Multitudes** (Paris), Paris, v. 15, p. 25-38, 2004b.

_____. O ocaso da vítima. Para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 97, n. 1, p. 60-69, 2003.

_____. Molda-se uma Alma Contemporânea. In.: LEÃO, Lucia (org.). Interlab – **Labirintos do pensamento contemporâneo.** São Paulo: Iluminuras, 2002a.

_____. Subjetividade Antropofágica. In: DOMINGUES MACHADO, Leila; CAMPELLO LAVRADOR, Maria Cristina; BARROS DE BARROS, Maria Elizabeth (Org.). **Texturas da Psicologia. Subjetividade e Política no Contemporâneo.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002b, p.11-28.

_____. A Vida na Berlinda. **Trópico. Idéias de Norte a Sul.** São Paulo, 25/07/2002c; revista eletrônica. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1338,1.shl>, Acesso em 01 fev. 2006.

_____. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In.: BEZERRA Jr., Benilton; PLASTINO, Carlos Alberto (org.). **Corpo, Afeto e Linguagem:** a questão do sentido hoje. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

SANT'ANNA, Denise B. de. Horizontes do Corpo. In.: BUENO, Maria Lucia; CASTRO, Ana Lúcia de. (Org.). **Corpo Território da Cultura.** São Paulo: AnnaBlume, 2005.

_____. **Corpos de Passagem:** ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SILVA, Jardel Sander da. **AlmaCorpoAção: disciplinarização versus resistência através do teatro num grupo de usuários de um serviço de saúde mental.** 2001. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

VÁZQUEZ-FIGUEROA, Alberto. **Tuareg.** Tradução Remy Gorga Filho. Porto Alegre: L&PM, 2002. (L&PM Pocket, 196)

VIGARELLO, Georges. Les Vertiges de L´intime. **Revue Esprit**, n. 62, février 1982.

Bibliografia Temática

Artes e Teatro

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993 [1964].

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX.** Tradução Fausto Fuser et.al. São Paulo: Perspectiva, 2000 [1974]. (Estudos; 119).

AZEVEDO, Sônia M. de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator.** São Paulo: Perspectiva, 2002. (Estudos; 184)

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator:** dicionário de antropologia teatral. Campinas (SP), São Paulo: Editora da Unicamp/HUCITEC, 1995.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem.** São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989. (Debates; 219)

_____. ***Work in Progress*** **na Cena Contemporânea.** São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos; 162)

GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 206)

MCCARTHY, David. **Arte Pop.** Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2002 [2001]. (Movimentos da Arte Moderna)

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud:** teatro e ritual. São Paulo: AnnaBlume; FAPESP, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível:** estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

Corpo

CERTEAU, Michel. Histoires de Corps: entretien avec Michel de Certeau. **Revue Esprit**, n. 62, février 1982.

COSTA, Jurandir Freire. **O Vestígio e a Aura:** corpo e consumismo na moral do espetáculo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

DAMASIO, António R. **O Erro de Descartes:** emoção, razão e o cérebro humano. Tradução Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. 10. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1993 [1975].

_____. **O Dossier: últimas entrevistas.** Tradução Ana Maria de A. Lima; Maria da Glória R. da Silva. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo.** Lisboa: Relógio D'Água, 1997. (Antropos; 18)

GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. (orgs.). **Leituras do Corpo.** São Paulo: AnnaBlume, 2003.

LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. (orgs.). **Nietzsche e Deleuze:** que pode o corpo. Rio de Janeiro; Fortaleza: Relume Dumará; Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

NOVAES, Adauto. (org.). **O Homem-Máquina:** a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANT´ANNA, Denise B. de. **Corpos de Passagem:** ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. (org.). **Políticas do Corpo:** elementos para uma história das práticas corporais. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **A Mente Incorporada:** ciências cognitivas e experiência humana. Tradução Maria Rita S. Hofmeister. Porto Alegre: Artmed, 2003.

VIGARELLO, Georges. Les Vertiges de L´intime. **Revue Esprit**, n. 62, février 1982.

Dança

BANES, Sally. **Writing Dancing in the Age of Postmodernism.** Hanover; London: Wesleyan University Press, 1994.

_____. **Democracy's Body:** Judson Dance Theater, 1962-1964. Durham; London: Duke University Press, 1993.

_____. **Terpsichore in Sneakers:** post-modern dance. Hanover: Wesleyan University Press, 1987.

BOGÉA, Inês (org.). **Oito ou Nove Ensaios sobre o Corpo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch.** São Paulo, Cosac Naify: 2005.

FERRAZ, Maria Cristina F. **José Gil dança Gilles.** Palestra apresentada no V Simpósio Internacional de Filosofia: Nietzsche-Deleuze – Arte e Resistência. Fortaleza, nov. 2004. (mimeo.)

GIL, José. **Movimento Total:** o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D´Água, 2001. [TODO]

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. Tradução Silvia Soter. **Lições de dança,** Rio de Janeiro, n. 2, p. 11-35, 2001.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** Tradução Ana M. B. de Vecchi; Maria S. M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

Deleuze-Guattari e afins

CADERNOS DE SUBJETIVIDADE / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. São Paulo: HUCITEC, v. 1, n. 1 (1993), 1993.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição.** Tradução Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Lógica do Sentido.** 4. ed. Tradução Luiz R. S.Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003 [1969]. (Estudos; 35)

_____. **Espinosa: filosofia prática.** Tradução Daniel Lins e Fabien P. Lins. São Paulo: Escuta, 2002 [1981].

_____. **Bergsonismo.** Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999 [1966]. (TRANS)

_____. **Crítica e Clínica.** Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997. (TRANS)

_____. **O Mistério de Ariana:** cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1996.

_____. **Conversações.** Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1992. (Coleção TRANS)

_____. **Foucault.** Tradução Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Francis Bacon:** logique de la sensation. Paris: Éditions de la Différence, 1981.

_____. **Nietzsche e a Filosofia.** Tradução Edmundo Fernandes Dias; Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Spinoza et le problème de l´expression.** Paris: Minuit, 1968.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O Anti-Édipo:** capitalismo e esquizofrenia. Tradução Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Logoteca)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia.** 2. ed. Tradução Bento Prado Jr.; Alberto A. Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. 5 Vols. Tradução Aurélio Guerra Neto et. al. São Paulo: Ed. 34, 1996 [1980]. (Coleção TRANS)

GUATTARI, Felix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS)

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. 7. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2005.

Filosofia

BERGSON, H. **O Pensamento e o Movente.** São Paulo: Abril Cultural, 1974 [1903-1923]. (Os Pensadores)

_____. **Matéria e Memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990 [1939, 1ª.ed 1896].

DESCARTES, René. **Discurso do Método; As Paixões da Alma; Meditações; Objeções e Respostas.** 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991 [1637]. (Os pensadores)

ESPINOSA, Baruch de. **Pensamentos Metafísicos; Tratado da Correção do Intelecto; Ética.** 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991 [1677]. (Os Pensadores)

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento.** Organização, seleção de textos, Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. (Ditos e escritos; II)

LEVY, Tânia Salem. **A Experiência do Fora:** Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. (Conexões; 19)

MAGAZINE LITTÉRAIRE. Hors-série n. 3: Nietzsche. Paris, 4e. trimestre 2001.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Humano, Demasiado Humano:** um livro para espíritos livres. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000 [1878, 1886].

_____. **Genealogia da Moral:** uma polêmica. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1998 [1887].

_____. **Assim Falou Zaratustra:** um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mário da Silva. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998 [1884].

STIEGLER, Barbara. **Nietzsche et la Biologie.** Paris: PUF, 2001. (Philosophies; 141)

Sociedade, Cultura, Contracultura e Políticas de Subjetivação

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

DIAS, Lucy. **Anos 70:** enquanto corria a barca. São Paulo: Ed. SENAC-SP, 2003.

FAVARETTO, Celso F. **Tropicália, alegoria alegria.** 3. ed. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2000 [1979].

FUKUYAMA, Francis. **O Fim da História e o Último Homem.** Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GUARNACCIA, Matteo. **Provos:** Amsterdam e o nascimento da contracultura. Tradução Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 2001. (Baderna)

HEATH, Joseph; POTTER, Andrew. **The Rebel Sell:** why the culture can't be jammed. 2. ed. Toronto: HarperCollins, 2004.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo:** a lógica do capitalismo tardio. Tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2000 [1991]. (Temas; 41)

KRIM, Seymour. (compilação). **Geração Beat:** antologia. Tradução Marcello Corção. São Paulo: Brasiliense, 1968 [1960].

LASCH, Cristopher. **O Mínimo Eu:** sobrevivência psíquica em tempos difíceis. Tradução João R. Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

NEGRI, Toni; HARDT, Michael. **Império.** 3. ed. Tradução Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PEREIRA, Carlos A. Messeder. **O Que é Contracultura.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.