

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Wagner Ferraz

CORPO A DANÇAR:
Entre educação e criação de corpos

Porto Alegre

2014

Wagner Ferraz

CORPO A DANÇAR:
Entre educação e criação de corpos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Samuel Edmundo Lopez Bello

Linha de Pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação

Porto Alegre

2014

CIP - Catalogação na Publicação

Ferraz, Wagner

Corpo a Dançar: Entre Educação e Criação de Corpos /
Wagner Ferraz. -- 2014.
190 f.

Orientador: Samuel Edmundo López Bello.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Corpo. 2. Filosofias da Diferença. 3. Dança. 4.
Criação. 5. Educação. I. Edmundo López Bello, Samuel ,
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Wagner Ferraz

CORPO A DANÇAR:
Entre educação e criação de corpos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovada em 30/07/2014.

Profº Dr. Samuel Edmundo Lopez Bello – Orientador

Profa. Dra. Carla Gonçalves Rodrigues – UFPel

Profa. Dra. Flavia Pilla do Valle – UFRGS

Profa. Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan – UFRGS/PPGEDU

Agradecimentos:

Família: Mãe, pai, Léka, Bel, Beto, Gustavo, Laura, Estela, Giovana, Celly, Francisco, Anja e demais tias e tios, vó Neusa (em memória), Roberto (em memória), Alessandra e filhos, Maria Helena e Domingos e todos na família que de alguma forma me apoia.

Dança: Cecília, Ana Paula e Ana Júlia, Carlota, Angela S, Raul, Fafá, Lúcia, Angel, Lu C., Carla V., Airton e Clarice e tantos outros que participaram e participam da minha trajetória na dança. Destacando todos meus colegas de dança, todos meus alunos no ensino regular e especial onde durante 10 anos trabalhei com o ensino da dança e aos alunos dos diferentes cursos que trabalhei. **Estudos do Corpo/INDEPin:** Miriam, Lisiane, Andrew, Lu T., Driko, Camila, Fernanda B., Diego E., Alessandro e tantos outros que participam eventualmente ou participaram do encontros de estudo. **Aos colegas/amigos de grupo de pesquisa, linha de pesquisa e atividades acadêmicas:** Giba, Dani N., Grace, Suelen, Karin, Renata, Diego M., Gabriel T., Larisa, Ana H., Ana A., Máximo, Letícia, Patrícia, Lu, Gigi, Carina, Camila, Marcos, Elisandro, Luciano B., Idalina, Fran, Paulo F, Paulo, Pollyana, Cristian M., Josiane B., Letícia B., Michele, Renata R., Thuani, Gabriel J.F., Virgínia, Samira, Carla S. e outros que tive algum contato e que alguma forma contribuíram para eu pensar a pesquisa que desenvolvi no mestrado. **Professores:** Samuel (orientador), Paola, Sandra, Nilton e Carla... **Estágio docente:** agradeço aos alunos da turma de Estudos em Composição Coreográfica, ao estagiário Kirie, professores Flávia e a ESEF/UFRGS (Dança) por me receberem tão bem e auxiliarem no meu processo de pesquisa. **PPGEDU:** servidores e demais envolvidos com o programa que sempre me atenderam e auxiliaram, assim como a Faculdade de Educação. Também agradeço a CAPES por financiar essa pesquisa através da bolsa CAPES DS. **Outros amigos:** Vander, Diego M. e Lilica, Ju M., Maria Cecília, Sinara, Dani, Andrew, "Cabetei", Seu João, Gustavo, Marcelo R., Lu E., Cris, Lisandro, Eneida, Manoel, Evelise, Tamara, Rejane G., Cainã e a tantos outros amigos... **Ao Anderson por dar "sentido" a minha vida!**

A COMPOR UM CORPO DANÇANTE. MOVIMENTO 1: PARA COMPOR
NTE. MOVIMENTO 1: PARA COMPOR UM CORPO DANÇANTE. MOVI-
OMPOR UM CORPO DANÇANTE. MOVIMENTO 1: PARA COMPOR UM
MOVIMENTO 1: PARA COMPOR UM CORPO DANÇANTE. MOVIMEN-
R UM CORPO DANÇANTE. MOVIMENTO 1: PARA COMPOR UM COR-
OVIMENTO 1: PARA COMPOR UM CORPO DANÇANTE. MOVIMENTO
UM CORPO DANÇANTE. MOVIMENTO 1: PARA COMPOR UM CORPO
MENTO 1: PARA COMPOR UM CORPO DANÇANTE. MOVIMENTO 1:

Movimento 1: para compor um corpo dançante

Wagner Ferraz

O movimento de uma vida se dá nos encontros dos corpos que produzem diferenças no viver.

As diferenças se dão nas mudanças em si mesmas. As modificações colocam as circunstâncias em ritmos e direções que oscilam em si, que se diferenciam. E essas diferenças me mantêm em pé enquanto todas as despedidas me desfazem.

As despedidas são necessárias, pois nem tudo vai conosco, o que nos toca se modifica, vira outra coisa, e parte do que nos tocou fica para trás. Então produzir a diferença em nossa vida é se despedir tantas e tantas vezes do que vai nos compondo, é se despedir de um pouco de nós mesmo, é deixar o que aumenta minha potência de agir para ter outros encontros, pois nem tudo cabe na pele que nos veste. Mas ao mesmo tempo se vive as reverberações do que penso ter deixado pra trás, reverberações que não são aquilo que se foi, são diferentes.

Se despedir é despedir do corpo e se tornar outro a cada instante, sempre variando em si mesmo. Se despedir, muitas vezes, é matar o que preciso deixar, é me tornar assassino de tudo o que pode me acomodar, de tudo que pode se tornar uma armadilha para mim mesmo. Matar, às vezes, é sufocar o choro, é eliminar as lágrimas, é engolir a saudades, é se calar, é virar as costas e partir. Ou não!

MOVIMENTO 1: PARA COMPOR UM CORPO DANÇANTE. MOVIMENTO 1: PARA C
UM CORPO DANÇANTE. MOVIMENTO 1: PARA COMPOR UM CORPO DANÇANTE
MENTO 1: PARA COMPOR UM CORPO DANÇANTE. MOVIMENTO 1: PARA COMI
CORPO DANÇANTE. MOVIMENTO 1: PARA COMPOR UM CORPO DANÇANTE. MO
TO 1: PARA COMPOR UM CORPO DANÇANTE. MOVIMENTO 1: PARA COMPOR U
PO DANÇANTE. MOVIMENTO 1: PARA COMPOR UM CORPO DANÇANTE. MOVI
1: PARA COMPOR UM CORPO DANÇANTE. MOVIMENTO 1: PARA COMPOR UM
DANÇANTE. MOVIMENTO 1: PARA COMPOR UM CORPO DANÇANTE. MOVIME

Partir para outro lugar que não é localizado geograficamente, é partir as palavras para produzir outra coisa, é partir o que está pronto não pra dividir com os outros, mas para despontecializar e assim tornar potente aquilo que me torno.

Nem tudo que se torna potente em mim cria condições para o que pretendo alcançar, mas produz devires que não estão sob meu controle. O que é potente em mim pode se tornar monstros destruidores das estabilidades e ruminadores de tudo o que eu crio, ruminadores das dores, das palavras, do corpo que sempre me torno.

Ruminar é repetir de outra forma algo que vai se desfazendo a cada engolida, é produzir um corpo que se desgasta, é se tornar algo diferente a cada retorno, é potencializar a diferença que me torno e despontencializar o que posso apreender na tentativa de dizer o que sou, mas nem sou, me torno. É paradoxal!

É corporal! É movimento! É dançante!

Escolhi um texto de epígrafe escrito por mim mesmo, pois esse texto foi um dos primeiros movimentos de escrita realizando no início do mestrado. Ele já mostra o movimento que estava se dando para pensar a composição do “Corpo a Dançar”. Texto publicado nas orelhas do livro SECRETAÇÕES, organizado pela Prof^a Dr^a. Paola Zordan. Porto Alegre: Editora INDEPIn, 2013.

CORPO, FILOSOFIA
DA DIFERENÇA, DAN-
ÇA, CRIAÇÃO, ENTRE



CORPO, FILOSOFIA
DA DIFERENÇA, DAN-
ÇA, CRIAÇÃO, ENTRE

Resumo

Essa pesquisa se desenvolve no campo da Educação atravessada pela dança na perspectiva Pós-Estruturalista, com as filosofias da diferença de Gilles Deleuze e Michel Foucault. Com isso, trato de um movimento infinito que pode se dar entre a educação e criação de corpos para a constituição de si, como possibilidade de educar a si mesmo nos instantes de uma vida dançante. Tendo como problema: Como viver a constituição de diferentes intensidades corpóreas, em uma materialidade corporal, quando muito do que se aprende é para se tornar um corpo fixo, estável, docilizado para determinadas práticas, representações no pensamento? A partir disso se traçou o objetivo de compor o conceito “corpo a dançar”, para dar conta de questões que emergem entre a educação e criação de corpos, entre sujeitos e subjetivações, entre mensuráveis e imensuráveis, entre representações e acontecimentos... A escolha dos autores se deu por buscar em Michel Foucault, o corpo como superfície de inscrição dos acontecimentos, e também um corpo docilizado por diferentes práticas, para assim tratar de uma experiência de si. Com Gilles Deleuze, busco o acontecimento como resultante dos corpos e de suas ações, aquele que força a pensar nos encontros que se dão nos “entres” - criação. Os conceitos utilizados mais operantes são “Criação” e “Entre”, de Deleuze, ambos atravessados pelos conceitos: acontecimento, devir, pensar, imaginação, encontro, multiplicidade... Utilizei o que chamo de Método Coreográfico, que é desenvolvido no campo da dança, de modo singular por cada coreógrafo. Para isso coreografo intercessores que no encontro com o pensamento colocam este a pensar, constituindo um texto coreografia. Os intercessores são: 1) Ação dançante: “Não venha me assistir”; 2) A dança como possibilidade de pensar movimentos (texto criado para essa dissertação); 3) O conceito de experiência de si, de Foucault; 4) Os conceitos Criação e Acontecimento, de Deleuze; 5) A obra “Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume”, de Deleuze (com o “entre” e o “encontro”); 6) O conceito de Conceito e Plano de Imanência, da obra “O que é Filosofia”, de Deleuze e Félix Guatarri; 7) Corpo Serial, de Sanchotene; 8) A Educação como modo de docilização dos corpos e, também, como as possibilidades de criação, problematizando o corpo que se torna e o corpo que se vem a ser. Com isso é possível dizer que o “corpo a dançar” não é visível, palpável, quantificável, identificável, não se pode classificá-lo, representá-lo, aprendê-lo. O “corpo a dançar” não acaba com a educação de corpos, pois é nos próprios corpos educados que os encontros, o ato de pensar, o acontecimento, o movimento produzem vazamentos... Essas são algumas condições em que o “corpo a dançar” pode se dar como acontecimento. O que se pode afirmar é que ele se dá no “entre”, como condição para o vir a ser de muitos corpos, para a criação, para produzir diferença, para manter o movimento infinito, para colocar o pensamento a dançar, seja no campo da educação ou no campo da dança. Sendo um corpo de e, e, e, e...

Palavras-chave: Corpo, Filosofias da Diferença, Dança, Criação, Educação.

Abstract

This research develops in the field of Education traversed by dancing in Post-structuralist perspective, the difference with the philosophies of Gilles Deleuze and Michel Foucault. Thus, an infinite deal of movement that can occur between education and creation of bodies to constitute itself as a possibility to educate yourself in the moment of a dancing life. Having such problem: How to live the constitution of different bodily intensities in a bodily materiality, when much of what we learn is to become a stable, fixed body docile for certain practices, representations in thought? From there, outlined the purpose of composing the concept “body dancing”, to account for issues that emerge between education and creation of bodies between subjects and subjectivities, between measurable and immeasurable, between representations and events ... A choice was made by the authors seek to Michel Foucault, the body as a surface of inscription of events, and also a docile body by different practices, so as to deal with an experience of itself. Gilles Deleuze, seek the event as a result of the bodies and their actions, one that forces you to think in the meetings that take place in “between” - creation. The concepts used are more coherent, “Creation” and “Between”, Deleuze, both crossed by concepts: event, becoming, thinking, imagination, meeting, multitude ... I used what I call Choreographic Method, which is developed in the field of dance in a unique way by each choreographer. For this choreographer intercessors that the meeting with the thought put this thinking, constituting a choreography text. Intercessors are: 1) Action danceable “Do not come watch me”; 2) The ability to think like dance movements (text created for this dissertation); 3) The concept of experience itself, of Foucault; 4) Creation and The Happening, Deleuze’s concepts; 5) The work “Empiricism and Subjectivity: An Essay on human nature Hume”, Deleuze (to think the “between” and “meeting”); 6) The concept of Concept Plan and Immanence, the book “What is Philosophy” Deleuze and Félix Guattari; 7) Serial Corps of Sanchotene; 8) Education as a way of docile bodies and also the possibilities for creating, discussing the body and becomes the body that comes into being. With this it is possible to say that the “body dancing” is not visible, tangible, quantifiable, identifiable, one can not classify it, represent it, learn it. The “dancing body” does not end with education bodies, because it is in their own bodies educated that the meetings, the act of thinking, the event, the motion produce leaks ... These are some conditions in which the “body dancing” event as it can go. What can be said is that it gives the “between”, as a condition to become many bodies, to create, to produce difference, to keep the infinite movement, to put thought to dance, both in the field education or in the field of dance. As a body of e, e, e, e ...

Keywords: Body, Philosophies of Difference, Dance, Creation, Education.

TODAS AS
GENS AÇ
DANÇAN
PO MOVI
MATERIA
DE INTENS
DE TODAS
IMAGENS
DANÇAN
PO MOVI
MATERIA
DE INTENS
DE TODAS
IMAGENS



AS
ENS
ÃO
AN-
DR-
O-
TO
IA-
IN-
DE
AS
ENS
ÃO
AN-

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Todas ilustração utilizadas são extraídas do vídeo registro da ação dançante “Não venha me assistir: Talvez seja uma dança”, criada e realizada pelo autor desta dissertação.

SUMÁRIO

1	- CONSTITUINDO UM CORPO PARA UMA PESQUISA	25
	1.1 Em movimento	27
	1.2 Colocando para dançar	33
	1.3 A qual movimento conceitual essa pesquisa se vincula	42
	1.4 Compondo (des)encontros	48
	1.5 Coreografando esta pesquisa	50
2	- EDUCAÇÃO DE CORPOS	71
	2.1 Pensando o corpo	73
	2.2 Para pensar a educação de corpos	77
	2.3 Rastros genealógicos de dança: para pensar um corpo a dançar ..	84
3	- CRIAÇÃO DE CORPOS	105
	3.1 Não venha me assistir: Pistas para compor um “corpo a dançar” ..	107
	3.2 Para passar de um corpo a outro	121
	3.3 Corpo serial: um infinito de possibilidades	144
	3.4 Por um conceito no plano de imanência	149
	3.5 Criando o “Corpo a dançar”	159
4	- PARA SEGUIR EM MOVIMENTO	173
	4.1 Se tivesse que concluir	175
5	- REFERÊNCIAS	179

EXEMPLOS:

23Exemplo I: Corpo de aderência
69Exemplo II: Corpo do dia: Como comê-lo?
103Exemplo III: Corpo vazio
171Exemplo IV: Corpo que deixa de se tornar
177Exemplo V: Corpo que não se finaliza

CORPO A DANÇAR:
Entre Educação e Criação de Corpos

E

E

E

E

E

Exemplo I:

CORPO DE ADERÊNCIA¹

Um corpo de aderência se constitui entre duas superfícies, dois pontos, duas camadas, entre duas distâncias, unindo-as: é o que mais se toma como verdade. Esse corpo “entre” estabelece conexões, ligações, aproximações que, porém, não são fixas, imóveis, estáticas, mas vêm a ser sempre movimento. Aderir a algo é se movimentar por todos os elementos entre cujos encontros se pretende traçar linhas, não apenas entre dois, mas entre vários.

Quando se diz que não se tem aderência o que se quer dizer é que não há compatibilidade, ligação, aproximação. Tomando-se aderência como movimento, não se tem aproximação, não se tem certezas que digam quem se é, o que se é, como, quando e onde se dá. Mas se tem condições para pensar um corpo nas possibilidades de aderir a algo, para em seguida vazar e se desfazer e assim aderir novamente.

Quando se adere não se produz pontos, plataformas, escadas, corredores de ligação, mas se produz planos de efetuação, planos onde se efetuam produções de (in)compatíveis para implodir e produzir movimentos. Planos de efetuação não são para produzir efeitos e nem resultados, resoluções, ementas e leis. Efeitos podem ser diversos, variados, vão depender dos conhecimentos que adquirimos por experiência e pelos acontecimentos nas experiências de vida e pelos encontros com o impensado e pelos deslocamentos do que se tem por previsto e pelo (im)previsível e pelo que vaza e... Pois, quando se espera um efeito, se torce pelo esperado, mas nem sempre esse esperado é produzido.

Palavras-chave: (des)acordo; adesão; naufrágio; deslize; pendurado;

¹ A escrita desse texto se deu no momento em que fiquei sem chão ao ver que não poderia participar de um concurso de professor substituto por não ter aderência acadêmica. Investigando mais, percebi que, em todos os concursos de seleção de professores que acessei, não tenho aderência acadêmica em nenhum deles, por ter buscado uma formação em áreas diferentes.

UM CORPO PARA UMA PESQUISA
UM CORPO PARA UMA PESQUISA
UM CORPO PARA UMA PESQUISA
UM CORPO PARA UMA PESQUISA
UM CORPO PARA UMA PESQUISA



UM CORPO PARA UMA PESQUISA
UM CORPO PARA UMA PESQUISA
UM CORPO PARA UMA PESQUISA
UM CORPO PARA UMA PESQUISA
UM CORPO PARA UMA PESQUISA

1 CONSTITUINDO UM CORPO PARA UMA PESQUISA



1.1. Em movimento

Essa pesquisa...

Para pensar³ uma vida de encontros, de mudanças, de movimentos⁴ que aqui são tomados como dançantes. A vida se dá em movimento: alimentação, palavras aprendidas, a pré-escola,

2 MUNHOZ, 2009, p. 117.

3 O Pensar é tratado, com Deleuze, como ato de pensar/criação. Será desenvolvido posteriormente em um capítulo desta dissertação.

4 Busco Deleuze & Guatarri como referência para pensar o movimento. Em *O que é Filosofia*, 1992, p. 62, encontro “movimentos infinitos”: “O plano envolve movimentos infinitos que o percorrem e o retornam, mas os conceitos são velocidades infinitas de movimentos infinitos, que percorrem cada vez somente seus próprios componentes.” Com isso penso o movimento como aquilo que compõe o plano de imanência e que se dá no pensamento, não se permitindo estagnar em imagens representativas como única possibilidade de se pensar, que está em devir. Um pensamento que se dá corpo, um corpo anatômico, fisiológico, histórico, cultural, pensante, tudo em um plano, se movimentando e compondo não segmentações, como as que indicam que o corpo tem o seu pensamento separado de si, mas um corpo pensamento (intensidade). Ao falar de corpo se está falando do pensar e ao falar do pensar se está falando de corpo: movimento. Sendo assim, penso aqui um movimento que não se dá somente a partir de um músculo ou a partir de um músculo que só se movimenta por receber ordens do cérebro/mente. Mas trata-se de um músculo que se movimenta por existir em um corpo pensante, tendo como acionador do seu movimentar um movimento de vida, algo que afeta. Deleuze & Guatarri (em *Mil Platôs*, vol. 4, 1997, p. 36) buscarão em Spinoza a “relação de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, que agrupa uma infinidade de partes, corresponde um grau de potência. As relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes. Os afectos são devires. Espinosa pergunta: o que pode um corpo? Chama-se *latitude* de um corpo os afectos de que ele é capaz segundo tal grau de potência, ou melhor, segundo os limites desse grau. *A latitude é feita de partes intensivas sob uma capacidade, como a longitude, de partes extensivas sob uma relação*. Assim como evitávamos definir um corpo por seus órgãos e suas funções, evitamos defini-lo por características Espécie ou Gênero: procuramos enumerar seus afectos. Chamamos “etologia” um tal estudo, e é nesse sentido que Espinosa escreve uma verdadeira Ética. Há mais diferenças entre um cavalo de corrida e um cavalo de lavoura do que entre um cavalo de lavoura e um boi”. Com isso utilizarei movimento infinito, a relação movimento e repouso, velocidade e lentidão, aumento e diminuição da potência de agir e devir

Estética da poética da dança:
Pensar-dançar. Dançar-pensar.
Aparecer-desaparecer. Os
signos mostram um corpo
capaz de arte. Eis a coreografia
da vida. Dançar a vida ainda
mais².

férias, alfabetização, festas, trabalho, corridas, caminhadas, batidas do coração, pensamentos... e a vida vai se constituindo de constante pesquisa, de acumulação dos conhecimentos adquiridos em experimentações que dão condições para pensar o que fazer, como fazer, onde fazer, para que fazer, quando fazer... e ao mesmo tempo se dá em acontecimentos⁵.

E que a percepção só pode captar o movimento como uma translação de um móvel ou o desenvolvimento de uma forma. Os movimentos e os devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão, os puros afectos, estão abaixo ou acima do limiar de percepção. Sem dúvida, os limiares de percepção são relativos, havendo sempre, portanto, alguém capaz de captar o que escapa a outro: o olho da águia... Mas o limiar adequado, por sua vez, só poderá proceder em função de uma forma perceptível e de um sujeito percebido, notado. Assim, por si mesmo, o movimento *continua* passando alhures: se constituímos a percepção em série, o movimento ocorre sempre além do limiar máximo e aquém do limiar mínimo, em intervalos em expansão ou em contração (microintervalos). É como os enormes lutadores japoneses, cujo passo é demasiadamente lento e o golpe demasiadamente rápido e repentino para ser visto: então, o que se acopla, são menos os lutadores do que a infinita lentidão de uma espera (o que vai se passar?) com a velocidade infinita de um resultado (o que se passou?). Seria preciso atingir o limiar fotográfico ou cinematográfico,

para tratar de movimento, para assim tomar o movimento como constitutivo do corpo e da impossibilidade de permanência, que encontra na dança as condições para se tornar infinito variando sua velocidade e lentidão num eterno vir a ser.

5 Tomo o conceito de Acontecimento de Gilles Deleuze, utilizado pelo autor em suas obras. Nessa dissertação, aparecerá diversas vezes no decorrer do texto, sendo tomado por algo que se dá em instantes, como o inesperado, o que não se apreende, o que resulta dos corpos sendo expresso pelo verbo no infinitivo. “O acontecimento resulta dos corpos, de suas misturas, de suas ações e paixões. Mas difere em natureza daquilo de que resulta. Assim ele se atribui aos corpos, aos estados de coisas, mas não como uma qualidade física: somente como um atributo muito especial, dialético e antes noemático, incorporal.” DELEUZE, 2009, p. 188. “O verbo é a univocidade da linguagem, sob a forma de um infinitivo não determinado, se, pessoa, sem presente, sem diversidade de vozes”. DELEUZE, 2009, p. 190.

mas em relação à foto, o movimento e o afecto de novo refugiaram-se abaixo ou acima. Quando Kierkegaard lança sua maravilhosa divisa “Eu olho tão-somente os movimentos”, ele pode comportar-se como um admirável precursor do cinema e multiplicar as versões de um roteiro de amor, Agnes e o Tritão, segundo velocidades e lentidões variáveis. Há mais razões ainda para precisar que só há movimento do infinito; que o movimento do infinito só pode fazer-se por afecto, paixão, amor, num devir que é moça, mas sem referência a qualquer “meditação”; e que esse movimento, enquanto tal, escapa à percepção mediadora, pois ele já é efetuado a todo o momento, e que o dançarino, ou o amante, já está de novo “em pé andando”, no próprio segundo em que ele cai, e mesmo no instante em que ele salta. Tal como a moça, enquanto ser de fuga, o movimento não pode ser percebido⁶.

Uma pesquisa diária em que fazemos uso do que se tem para compor outros modos de viver a vida ou buscar modos mais próximos das normas, regras morais e valores vigentes em diferentes situações e condições, moldando-se em determinadas condutas tomadas como as verdades a serem seguidas e/ou criando um viver singular. Assim, é possível pensar um corpo que acumula memórias, experiências, vivências, conhecimentos, marcas que o constituem como um corpo de determinadas práticas⁷. Até que algo nos acontece, algo pode se dar em acontecimento.

Ele (o acontecimento) não é o que aconteceu nem o que está na iminência de acontecer, ele está entre ambos, é as duas coisas ao mesmo tempo, o inatural entre-dois, em simultâneo o que vai ocorrer e o que ocorreu já num tempo próprio, sem presente, num tempo infinito não cronológico⁸.

6 DELEUZE & GUATARRI, 1997, p. 65.

7 “... Foucault entende por práticas a racionalidade ou a regularidade que organiza o que os homens fazem (‘sistemas de ação na medida em que são habituados pelo pensamento’), que têm um carácter sistemático (saber, poder, ética) e geral (recorrente) e, por isso, constituem uma ‘experiência’ ou um ‘pensamento’” CASTRO, 2009, p. 338.

8 DIAS, 1995, p. 15.

E quando esses conhecimentos aprendidos nas experiências de vida não dão conta do que nos acontece? Quando os acontecimentos colocam a vida na presença da vida⁹ e não nas mãos de um sujeito que acredita que sabe, entendido como o sábio de determinadas práticas, que tem o controle do que pode vir a ocorrer? E o que fazer quando algo nos escapa? Quando as experiências de vida são rachadas e o hábito/costume¹⁰ não dá conta de assegurar o que pode acontecer? Quando a potência dos encontros se dá em devir¹¹ e não em certezas? E quando outros modos de viver se tornam possíveis? Quando outras condições emergem e, entre todas as certezas de tudo isso que se compõe, que se cria, se constitui um corpo de presença, de instantes¹², indeterminado, imensurável¹³? E quando esse corpo imensurável que não se aprende a ser, e que também não se educa, movimentada a vida como possibilidade de produzir diferenças? Dá condições para...

Pensar um corpo que educa a si¹⁴ mesmo no ato de sua

9 Com “a vida na presença da vida” quero dizer algo que acontece em ato, que se dá em presença, e não a vida como representação de algo, de alguma coisa ou circunstância.

10 DELEUZE 2012a, p. 109.

11 “De certa maneira, é preciso começar pelo fim: todos os devires já são moleculares. E que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos”. DELEUZE & GUATARRI, 1997, p. 55.

12 Instante, nessa dissertação, é utilizado para referir acontecimento. “A cada instante, o movimento já não é, mas isso porque, precisamente, ele não se compõe de instantes, porque os instantes são apenas as suas paradas reais ou virtuais, seu produto e a sombra de seu produto”. DELEUZE, 2012b, p. 106. “(...) a repetição é o modo de um presente que só aparece quando o outro desapareceu, o próprio instante ou a exterioridade, a vibração, a distensão”. DELEUZE, 2012b, p. 140. “O acontecimento é não da ordem do tempo classificável, o tempo cujos instantes se sucedem, mas da ordem do devir, o qual pertence ao tempo da imanência, dos entre-tempos que se sobrepõem” NABAIS, 2010, p. 320.

13 Imensurável é trazido aqui para pensar o que não pode ser medido, não se podendo assim classificar.

14 “É o que se poderia chamar de uma prática ascética, dando ao ascetismo um sentido muito geral, ou seja, não o sentido de uma moral da renúncia, mas o de um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser”. FOUCAULT, 2010c, p. 265. “(...) o trabalho que o indivíduo deve exercer sobre si, a ascese necessária, tem a forma de um combate a ser sustentado, de uma vitória a ser conquistada... E, constituindo-se ao mesmo tempo como sujeito de conhecimento verdadeiro e como sujeito de ação ética, este oferece, como correlato de si mesmo, um mundo que é praticado como prova: é preciso liberdade para existir ética: “A liberdade é a condição ontológica da ética”. A “arte de bem viver” na liberdade ética deixa o mundo igualmente mais belo. Objetivo estético da ética: fazer de si uma obra artística, estilizar e embelezar a vida. Não é, pois, isso o que Foucault tentou: devolver as forças às éticas antigas para nos interrogar e interrogar o nosso presente?: “Eis o que tentei reconstituir: a formação e o desenvolvimento de uma prática de si que tem como objetivo constituir a si mesmo como o artesão da beleza de sua própria

constituição, naqueles momentos em que vive determinadas situações, quando o acontecimento se dá no corpo, vem a ser pensar um corpo que se educa para os instantes. Quero dizer que um corpo que educa a si mesmo nos instantes vem a ser um corpo que aprende algo para determinados momentos de sua vida no próprio fazer. Há uma educação sutil que acontece na realização de uma ação, no viver, no experimentar, uma educação somente para os instantes em que se está envolvido com uma determinada atividade. Seja uma dança, uma escrita, um desenho, a experimentação de algo novo, há uma educação que não fixa condutas no corpo, e tudo isso é atravessado e suspenso por acontecimentos que possam se dar na ordem do imprevisível e do impensado. Pois, ao passar por uma situação semelhante, alguns dos aprendizados anteriores podem ser utilizados e outros não mais. Assim se precisará aprender algo para outras situações nas próprias situações, e que não se sabe se será útil em outros momentos, pois os aprendizados se dão em acontecimento.

Pensar um corpo entre os movimentos de suas experimentações e experiências, constituindo-se nos próprios movimentos de vida, e pensar um corpo que não se ensina¹⁵, mas um corpo que educa/cria a si mesmo e logo se esvai, logo escapa, é pensar a constituição de si. Criamos a nós mesmos no próprio viver... Algo que se preenche e algo que se esvai, mantendo movimentos infinitos¹⁶. Um corpo que não nega, não ignora e não deixa de lado o que aprende, nem o que fixa em si mesmo, nem as marcas que carrega e os saberes pré-determinados, mas se constitui entre as possibilidades de uma educação que diz como se deve se constituir e os acontecimentos que colocam o próprio corpo a pensar, rachando as representações nos corpos, representações essas que indicam modos de ser e viver.

Assim é possível dançar! Movimentos infinitos com os quais um corpo é arremessado no chão produzindo encontros violentos. Educando um corpo para ser útil¹⁷ e potente para determinadas práticas e ao mesmo tempo criando corpos nesse mesmo corpo

vida”(FOUCAULT, 2010, p. 244)”. FILHO, 2011, p. 23.

15 Corpo que não se ensina: se tornar um corpo que não é educado, não seguindo modelos representacionais de condutas a serem seguidas. Um corpo que se constitui no impensado, quando não temos como dizer que alguém deva se tornar de determinada forma ou de outra. Por isso, um corpo que educa a si mesmo, conforme descrito anteriormente. Pensar uma outra educação do outro que não invalida uma educação disciplinar, mas que acontece como produção de diferença, como modo de fazer vazar uma estrutura.

16 Movimentos infinitos são pensados com Deleuze e Guatarri (1992), conforme apresentado na nota de rodapé de nº 5.

17 FOUCAULT, 1987, p. 118.

educado, como possibilidade de vir a ser outros corpos, como possibilidade de viver movimentos, como possibilidade de sentir a vida deslizar, saltar, girar, curvar, flutuar... Se tornando o que nomeio aqui de “corpo a dançar”, vindo a ser um corpo de “e, e, e, e, e...”, uma potência¹⁸, um corpo de composições: um corpo dócil¹⁹ e um corpo que se faz outro e um corpo que se afeta²⁰ e um corpo que se movimenta com os modos aprendidos e um corpo que faz o que nunca fez e um corpo que guarda marcas e um corpo que se põe a vazar e um corpo que escapa e um corpo da multiplicidade²¹ e corpo de intensidades²² e...

Um “corpo a dançar” que se dá em movimento, em acontecimentos que acionam um motor criador de variações que dão condições de um corpo vir a se tornar tantos outros. Movimentos entre um corpo que se torna um corpo de determinada prática e tantos outros corpos que se pode vir a se tornar.

18 Busco na física/matемática elementos para mostrar que a potência de um corpo passa por variações de tempo e de distância. Entendo a variação da distância pela variação do tempo como velocidade que, por sua vez, produz movimento, sendo variação. Potência é variação de distância (produto de força) e o inverso da variação de tempo, sendo potência = movimento.

Velocidade = $\frac{\Delta d}{\Delta t}$ (variação da distância sobre variação de tempo), Halliday,

Resnick e Walker, 1996, p. 14.

$W = F \cdot d$ (trabalho é igual força x deslocamento ou trabalho é o produto da força pelo deslocamento), Halliday, Resnick e Walker, 1996, p. 132.

$P = \frac{w}{\Delta t} = \frac{F \cdot \Delta d}{\Delta t}$ (potência é igual ao trabalho dividido pela variação do tempo;

A potência é força x deslocamento dividido pela variação do tempo), Halliday, Resnick e Walker, 1996, p. 144.

19 FOUCAULT, 1987, p. 118.

20 Deleuze diz que a diferença entre afecção (*affectio*) e afeto (*affectus*) não está no que, de modo geral, se diz no sentido de que o primeiro se refere diretamente ao corpo e o segundo se refere ao espírito. “... a verdadeira diferença não está aí. Ela existe entre a afecção do corpo e a sua ideia que envolve a natureza do corpo exterior, por uma parte, e, por outro lado, o afeto que implica tanto para o corpo como para o espírito um aumento ou uma diminuição da potência de agir. A *affectio* remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afectante, ao passo que o *affectus* remete à transição de um estado a outro, tendo em conta a variação correlativados corpos afetantes”. DELEUZE, 2002, p. 56.

21 DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 16.

22 “(...) A intensidade é a forma da diferença como razão do sensível. Toda intensidade é diferencial, diferença em si mesma. Toda intensidade é E-E’, em que E remete a e-e’ e e remete a E-E’ etc.: cada intensidade é já um acoplamento (em que cada elemento remete, por sua vez, a pares de elementos de uma outra ordem) e revela, assim, o conteúdo propriamente qualitativo da quantidade”. DELUZE, 2006a, p. 314.

...que violência se deve exercer sobre o pensamento para que nos tornemos capazes

de pensar, violência de um movimento infinito que nos priva ao mesmo tempo de poder dizer 'Eu'?" Se trata de ir além de um *Eu* autônomo que acessa o conhecimento, para se tornar uma impessoalidade em devir no próprio movimento do pensar²³.

Como viver a constituição de diferentes corpos²⁴ em um mesmo corpo²⁵? Quando muito do que se aprende é para se tornar um corpo fixo, estável, uma representação, uma imagem de corpo pré-estabelecida, reduzida a imagens anatômicas e a condições de “adestramento” que dizem quem pode ou não viver determinadas práticas. Como viver a potência dos diferentes corpos que se pode criar, que se constituem, que se tornam, sem ficar focado em discursos e conhecimentos que reduzem um corpo a condições anatômicas, biológicas, estruturais e organismos inventados para serem tomados como verdades que dizem o que é um corpo? Talvez vivendo movimentos infinitos, vivendo um corpo que dança, vivendo um “corpo a dançar” quando este acontece, para assim se tornar um corpo que possa dançar, correr, pular, escrever, cantar, falar... Pois o movimento infinito, o dançar de um corpo não está na ordem do previsível, mas está nas possibilidades que se dão nos encontros com outros corpos.

1.2. Colocando para dançar

Passei anos vivendo a experiência do dançar como forma de acumular saberes, aprendendo e ensinando, dedicando-me ao que se chama de prática em dança, passando pela formação acadêmica dessa arte, exercitando diferentes técnicas dançantes até chegar a um modo de pensar/fazer a dança: a dita dança contemporânea²⁶. Vivi a educação do corpo para essa dança cênica,

23 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 67-68.

24 Com esse corpo quero destacar a possibilidade de criação de corpo que será tratada posteriormente com Deleuze.

25 Quando digo “em um mesmo” corpo me refiro ao corpo como materialidade, como superfície de inscrição com Foucault, onde se pode incidir produzindo diferentes, como será tratado posteriormente.

26 Digo a “dita dança contemporânea”, pois não seria adequado dizer “A Dança Contemporânea”, pois existem muitos modos de fazer essa dança e que não

o que, ao mesmo tempo, me possibilitou pensar esse corpo educado por outras práticas diárias e os processos de educação do corpo por meio da dança.

Com o passar dos anos, dançando, o encontro com alguns estudos passou a me instigar, assim como o encontro com o pensamento da diferença²⁷, dando-me condições para pensar a dança como movimento no ato de pensar²⁸, além de continuar pensando a dança cênica que já fazia parte da minha vida. Com isso, quero salientar que a dança não se dá apenas nos momentos de aulas/treinos, ensaios dessa arte e apresentações da mesma: a dança se dá em todos os instantes de vida, são os modos de viver, a educação do corpo por diferentes práticas que servem de pesquisa para uma composição coreográfica e constituição de corpos nesse processo. Um bailarino/dançarino/dançante, ao ter um encontro com a dança em um processo de criação coreográfica, criará movimentos dançantes disparados²⁹, também, por suas experiências que são de ordem pensante corporal. E isso é um processo de pesquisa de vida, de constituição de um corpo para a dança³⁰, de educação de um corpo e de encontros e acontecimentos que não se tem como prever, são inesperados. Assim, penso, com as questões apresentadas para compor o “corpo a dançar”, naquilo que pode dar-se nos “entres” da vida, como condição para um corpo vir a se tornar outro no seu próprio e repetido processo de constituição. Por isso destaco que

são mensuráveis. Cada artista da dança pode criar do seu modo, e esses modos vão sendo reinventados sem fim. Posteriormente, tratarei mais desse assunto.

27 O encontro com o pensamento da diferença se deu tanto como um encontro do modo como é conceituado por Deleuze como, também, um encontro de aproximação da Linha de Pesquisa Filosofias da Diferença do Programa de Pós-Graduação da UFRGS, através dos seminários assistidos como aluno PEC e demais atividades propostas pela citada linha.

28 Trato aqui, com DELEUZE, 1987, p. 96, o ato de pensar como criação e o pensamento como representação. O pensamento composto de imagens prontas representativas é violentado por signos que colocam o pensamento e pensar (a criar). Isso é apresentado mais detalhadamente no decorrer desta dissertação. DELEUZE, 1987, p. 96.

29 Uso a palavra “disparado” buscando como referência “disparo/disparador”, que aparecerá mais vezes no decorrer desta dissertação. “Por disparador entende-se a força motriz que dá a potência do desenvolvimento de uma pesquisa. Linha de fuga do pensamento, que se espalha sobre alguma coisa antes não pensada, dando uma nova maneira de olhar aos transcorrer de uma vida. Essa força de disparo mobiliza o desejo, cria a vontade para todo um trabalho. Uma pesquisa que pode se constituir dos mais variados elementos existentes, como por exemplo: obra de arte, engenho, teoria; um objeto/objeto qualquer, coisa ou palavra, Figuras que disparam pressupostos, suposições, indagações, confusões”. ZORDAN, 2011, p. 4247.

30 Quando digo que se trata da constituição de um corpo para a dança, quero dizer que se constitui para a dança cênica e para uma dança tomada como vida, para o movimento de vida, pois dança e vida são tomadas aqui como constituídas em um plano de imanência.

dançar uma coreografia é um processo de pesquisa que se dá na vida, diariamente, no movimento do pensamento, como uma educação/ criação de si. Reforço que uma coreografia não se dá apenas com corpos treinados para a dança e que se tornam dançantes no ato de dançar. É isso também, mas, ao mesmo tempo, trata-se de pensar/ viver entre a educação e criação de corpos. Educação de corpos classificáveis/mensuráveis que podem ser encaixados em lugares definidos (dança, futebol, esportes, culinária, vida de modelo, mãe - representações) e que podem ser colocados em movimento, em choque com as possibilidades de criação de corpos nos instantes dos acontecimentos, corpos que não temos como nomear e mensurar.

O que fui estudando (pensando/dançando/lendo) produziu imagens que pulsaram no ato de pensar para produzir esse corpo/ texto de uma pesquisa de mestrado, tendo como objetivo constituir/ compor/criar, filosoficamente, o conceito “corpo a dançar” no campo da educação.

A escolha dos autores se deu por pensar, com Michel Foucault, o corpo³¹ como superfície de inscrição dos acontecimentos, mas também um corpo docilizado por diferentes práticas, educado, para assim pensar a experiência, uma experiência de si³². Um corpo marcado pelas experiências, que trato aqui por materialidade corporal. Com Gilles Deleuze, busco também pensar o corpo como acontecimento³³, o acontecimento resultante dos corpos e de suas ações, o corpo como aquele que força a pensar, um corpo de encontros que se dá nos “entres” – criação - que trato aqui como intensidade corpórea. Assim busco pensar materialidade corporal e intensidade corpórea como corpo³⁴, ambas imbricadas uma na outra na composição do “corpo a dançar”.

31 FOUCAULT, 1990, p. 22.

32 FOUCAULT, 1985, p. 70-71.

33 DELEUZE, 2009, p. 188.

34 Ao falar de corpo estarei sempre me referindo à materialidade corporal e à intensidade corpórea, porém, em alguns momentos, poderei me referir apenas a um ou a outro. Usarei corpo educado, superfície de inscrição, corpo docilizado, materialidade para tratar da materialidade corporal. E usarei corpo pensante, corpo pensamento e corpo criação para tratar da intensidade corpórea.

35 DELEUZE, 2007b, p. 227.

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida³⁵.

Compor um conceito disparado pelo movimento do ato de pensar que se dá nos instantes da vida, em acontecimento, para tratar de algo que não se pode aprender, é um desafio violento. Porém, ao mesmo tempo, paradoxalmente, conta-se também com o que se aprendeu em situações anteriores. Um “corpo a dançar” como força, como motor que coloca em movimento o corpo (materialidade e intensidade) que se experiencia como possibilidade para o impensado, para acontecer, para mover a vida que se dá como modo de se constituir a si mesmo.

Entre um corpo educado por todos os modos de vida, pela cultura, por determinadas verdades, pelo ensino formal, pelas possibilidades do movimento no pensamento, e a criação/constituição de corpos, pode-se ter um infinito de possibilidades³⁶. Infinito esse onde corpos poderão ser criados, mas onde não se pode prever quais corpos se constituirão. Trata-se de um corpo que, mesmo nas experiências da vida, com conhecimento prévio, para se movimentar em meio a determinadas situações, abre espaço para a constituição de um corpo que se movimenta no inesperado, onde os saberes prévios, muitas vezes, deixam de ser tomados como verdades, se atentando para os acontecimentos que se dão no corpo. Como a paixão³⁷: podemos nos apaixonar muitas vezes, aprender com isso, preparar-nos para conduzir a nós mesmos de determinadas formas em outras paixões, mas algo se dará de outras maneiras nessas outras paixões. Algo poderá escapar, produzindo outros movimentos, e muito do que se sabe sobre a paixão pode não ser útil, e o corpo que se dá se movimenta nessa experiência de forma singular, precisa se educar de modo específico para viver aquela paixão naqueles instantes.

Um corpo já é outro corpo no mínimo de tempo possível entre um instante e o que vem, não para nunca de deixar a si mesmo e largar-se nas imagens que tem de seu mundo e de si, de perder-se em lembranças,

36 Infinito de possibilidades será pensado posteriormente ao tratar do corpo serial.

37 “A fim de explicar as causas dessas paixões devemos refletir sobre certos princípios que, embora tenham uma poderosa influência sobre qualquer operação, tanto do entendimento como das paixões, os filósofos normalmente não insistem muitos sobre eles. O primeiro deles é a *associação* de ideias, ou o princípio pelo qual nós realizamos /134/ uma fácil transição de uma ideia para outra. Por mais incertos e inconstantes que possam ser nossos pensamentos, eles não mudam totalmente sem regra e método. Eles costumam passar com regularidade de um objeto para o que se lhe assemelha, é contíguo, ou produzido por ele*. Quando uma ideia se apresenta à imaginação, alguma outra, unida por essas relações, naturalmente a acompanha, e aparece com mais facilidade por meio dessa introdução”. HUME, 2011, 377.

memórias úteis, reminiscências enganosas. Só que o corpo é o lugar difuso por onde passa a sensação, devir da matéria que é a experiência de um fora descontínuo, frente ao qual a percepção não encontra imagem³⁸.

Tomando, inicialmente, alguns conceitos de autores das Filosofias da Diferença que me impulsionaram no movimento do pensar, busquei constituir a dissertação a partir do embaralhamento de alguns elementos que serão apresentados no decorrer desse texto. Para isso, realizo alguns movimentos: 1) **CONSTITUINDO UM CORPO PARA UMA PESQUISA**: esse primeiro movimento se dá por meio dessa breve introdução, apresentação do problema e escolha, criação do método coreográfico com os intercessores, e mostro as direções que busco seguir para criar o “Corpo a Dançar”. 2) **EDUCAÇÃO DE CORPOS**: lanço questões para pensar os processos de educação de corpos em diferentes perspectivas acerca do corpo, destaco alguns rastros genealógicos sobre algumas danças cênicas, problematizando a partir da noção de corpo de Foucault, pensando a docilização e disciplina do mesmo. Trato do corpo dançante que é tido como o corpo treinado para a dança cênica, para assim pensar nas questões disparadoras que me mobilizarão na criação conceitual desta pesquisa. 3) **CRIAÇÃO DE CORPOS**: Busco mostrar algumas obras, conceitos e autores utilizados (intercessores) e o que, destes todos, pode me servir para criar o “Corpo a Dançar” – Não venha me assistir atravessado pelos conceitos acontecimento (Deleuze) e experiência de si (Foucault); Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a Natureza Humana segundo Hume (Deleuze); O que é Filosofia? Mais especificamente, o capítulo “O que é um conceito” e “Plano de Imanência” (Deleuze e Guatarri); Corpo Serial pesquisado na dissertação de Sanchotene; assim, chego ao capítulo de composição do conceito “Corpo a Dançar”. 4) **PARA SEGUIR EM MOVIMENTO**, abandono a escrita com “Se tivesse que concluir”, indicando alguns desdobramentos que podem se dar com essa dissertação.

Os conceitos que prevalecem são Criação e Entre, de Gilles Deleuze, ambos atravessados pelos conceitos: acontecimento, devir, pensar, imaginação, encontro, multiplicidade... Apesar de não haver nenhuma obra de Deleuze em que ele trate especificamente do

38 ZORDAN, 2012, p. 1292-1293.

conceito de Entre, este aparece desde seu primeiro ao seu último livro, sempre entre tantos outros conceitos. Aqui busco dar evidência a esse conceito com a criação.

Parte dessa dissertação é estruturada, parece dura, fixa, e outras partes tentam dançar, colocar-se em movimento – tarefa complexa e desafiadora. Mas como colocar a dançar algo que não é de ordem dançante? Como colocar em movimento uma pesquisa que precisa atender a normas, vincular-se a outra pesquisa e ter como produto um documento em versão digital e impressa como resultado? Decidi que tentaria coreografar o corpo dessa pesquisa³⁹. Como? Como se coreografa um corpo que dança. De que maneira? Lançando questões para que esse corpo tenha condições de afetar quem assiste/lê essa dissertação, pensando nos leitores dessa pesquisa como público que busca arte: arte da dança, artes de si como modo de constituição. Com isso, penso em traçar a escrita tentando fazer com que os leitores me acompanhem, pois me interessa que essa dissertação seja lida por artistas, estudantes e pesquisadores tanto da dança como da educação, bem como de outras áreas que possam se cruzar com essas. E que, mesmo na classificação em que essa pesquisa se dá, ela possa se movimentar entre essas áreas destacadas.

O que é uma coreografia? É um conjunto de movimentos que possui um nexó próprio, quer dizer, uma lógica de movimento. Se nos referirmos especificamente à dança.

39 A possibilidade de coreografar o corpo dessa pesquisa se deu por participar de outras atividades acadêmicas em que se busca realizar outros movimentos produzindo diferença. Algumas atividades buscam traçar encontros entre educação e artes: 1) Está sendo desenvolvido um livro pelos participantes do “Grupo de Pesquisa Formação de Professores de Matemática e Práticas Curriculares” (<http://www.ufrgs.br/faced/educacaomatematica/>), coordenado pelo Prof. Samuel Edmundo Lopes Bello. O livro está sendo pensado para atender professores do ensino fundamental e médio, lançando questões que podem ser trabalhadas em sala de aula de modos diferenciados; 2) O “MALHA” (Movimento apaixonado para liberação de humores artísticos), coordenado pela Profª Paola Zordan, que tem realizado performances pensando educação e artes. Recentemente, foi realizada a performance A Corda, no Monumento ao Expedicionário (Parque Farroupilha/POA-RS); 3) Projeto de Extensão Parafernalias, coordenado pela Profª. Daniele Noal Gai, em que foram desenvolvidas “parafernalias” para uso em sala de aula, buscando nas artes referências para a produção desses materiais. <http://atelierparafernalias.blogspot.com.br/>; 4) “Projetos Escriteiras: Um modo de ler/escrever em meio à vida”, coordenado pela Profª Sandra Mara Corazza. O projeto “encontra potência no ato de criação textual. Uma proposta vazada no plano de imanência do pensamento (deste mundo) e pretensiosamente alargada na possibilidade da invenção de outros fazeres. Nesse sentido, torna-se corpo e produz matéria de pesquisa na prática operatória de suas oficinas: oficinas de escreituras, lócus de produção”. (DALAROSA, 2011, p.15), <http://www.ufrgs.br/escriteiras/>. O envolvimento com todas essas atividades me deu condições de pensar a escrita de modo dançante. Todas essas atividades são realizadas na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Aproveito para salientar também as atividades artísticas, oficinas e publicações realizadas, fora da academia, nos encontros dos Estudos do Corpo/INDEPIn.

Devemos acrescentar: “um conjunto concebido ou imaginado de certos movimentos deliberados...” Se se trata de uma coreografia improvisada, a exigência do nexo mantém-se, ainda que se abandone parcialmente a ideia da pré-concepção e o caráter voluntário dos movimentos. Como em toda definição no campo da arte, a da coreografia põe imediatamente múltiplos problemas: parece, todavia, que em todos os casos que se apresentam (nomeadamente dança contemporânea), não há coreografia sem nexo⁴⁰.

Coreografar esse corpo tem todos seus desafios, delícias e decepções de uma composição coreográfica em dança. Poderia dar ênfase às formas corporais a serem produzidas, a uma geometria do movimento, mas isso já foi pensando por Rudolf Von Laban⁴¹ de forma singular. Então optei por uma questão clichê, mas potente, que sempre dá o que pensar: “Isso é ou não é dança?”. Essa questão encaminha para definições e classificações que indicam quais propostas coreográficas e movimentos são consideradas dança ou não. O que aqui me interessa é pensar essa possibilidade de classificar os corpos, de quantificá-los, de mensurá-los, de dizer, por meio de suas condutas, de que corpo/sujeito se trata. E pensar, com a criação de corpos, as inclassificações, os imensuráveis, não tendo condições de dizer onde enquadrar esses corpos/subjetivações, por serem sempre produção de diferença. As materialidades corporais classificáveis/mensuráveis podem servir para determinadas danças e estas terão condições de produzir danças em suas categorias de classificação. E os corpos que não se sabe dizer o que são? Que dança, que coreografia poderão criar? E, como outra questão: “Como coreografar?” Não pretendo responder a essas questões, mas pensar com elas.

40 GIL, 2004, p. 67.

41 Rudolf Von Laban, nascido na Áustria (1879- 1958), dançarino e coreógrafo, desenvolveu um sistema de análise do movimento. Para Laban, nada está parado, o repouso está em constante relação com o movimento. “Em seu estudo do movimento no espaço, Laban traçava pontos e manipulava formas geométricas buscando encontrar o modo pelo qual o ser humano poderia se mover mais ‘harmonicamente’. No prefácio da ‘Corêutica’, ele se refere à geometria pitagórica e platônica como um paradigma de todo movimento humano, desde a pré-história, incluindo a dança. Reunindo sua compreensão da harmonia musical e a seu conhecimento de arquitetura, a fim de construir as bases do entendimento acerca do movimento humano, Laban investigou os elementos constituintes para que este fosse considerado ‘harmônico’”. PERES, 2009.

Uma coreografia pode ser composta de diferentes modos, flui em algumas de suas partes, é repleta de sentidos (mesmo que esses sentidos sejam o próprio dançar). Algumas possuem tema e título. Exploram níveis, direções, referências. Se dão com e em diferentes corpos (sendo, em alguns casos, esses corpos adestrados/treinados e, em outros, trabalha-se com o que se considera potente em cada um). Têm, muitas vezes, tempo cronológico determinado. Podem ter partes estruturadas e outras improvisadas. Às vezes, são lineares; outras vezes, feitas de “altos e baixos”. Algumas trabalham com repetições de cenas, repetições de ações ou repetição de movimentos, como no caso de Pina Bausch⁴².

Alguns movimentos de uma coreografia podem ser arriscados, outros são habituais, às vezes segue-se a música, em outros momentos se deixa esta de fundo ou se vai contra ela. Alguns coreógrafos compõem com diferentes sons, outros usam o silêncio como ritmo. Uma coreografia está ligada a um tipo de dança (clássica, moderna, contemporânea, folclórica, de salão...). Se utiliza de normas técnicas, mas também se pode criar outros movimentos. Uma coreografia é feita de momentos que prendem, de outros que nos dão condições de pensar a partir dela e de outros momentos que

Smith-Autard (1992) comenta que existe uma diferença grande entre dançar e compor danças. Para ela, a dança pode ser apreciada pelo simples prazer de mover-se com habilidade e precisão, seja com outros ou para si, para sua autoexpressão. Entretanto, compor uma dança é criar um trabalho artístico e, portanto, há que se ter uma preocupação com *um todo*, com uma estrutura, com a relação e a coerência entre as partes desse todo. A autora ainda chama a atenção que uma educação em dança como arte envolve uma educação estética. O foco do trabalho com os alunos deve ser na dança como arte através da composição, *performance* (no sentido de fazer e praticar dança) e apreciação de dança⁴³.

42 Pina Bausch, coreógrafa alemã, ficou conhecida pelo trabalho desenvolvido com o Wuppertal Dança-Teatro. Uma das características de seu processo de criação é repetição e transformação: “A repetição característica da pulsão de vida é a repetição diferencial, que ao contrário da reprodução, da qual resultaria um estereótipo, torna-se uma fonte de constantes transformações. É um movimento de criação que implica no novo, tendo como imagem a horizontalidade, o desenvolvimento”. Campos, 2008, p. 06.

43 VALLE, 2012b, p. 15.

nos cansam. Em alguns momentos uma coreografia trava, enrosca, não tem fim, até que chega o momento em que quem a está criando decide determinar um momento específico como final. E como fazer isso com a escrita do texto?

Dançar com uma dissertação é coreografá-la. Escolhe-se a perspectiva, o tema, um cronograma de execução, autores de referência e tantos outros elementos... Mas o movimento de uma coreografia dissertação é a escrita. Como coreografar uma dissertação que convide o público/leitor a dançar junto? Escrevendo! Porém, nem sempre será possível dançar junto, pois em muitos momentos a coreografia dissertação flui e em outros ela trava, em alguns momentos ela acelera e em outros dá condições para o repouso, em algumas partes pode encaminhar para pensar ao infinito, mas em outras não dá o que pensar. Os códigos dançantes são representações de técnicas dançantes, e os conceitos podem acabar sendo utilizados como representação de uma teoria. Aí está o desafio: criar, compor, variar, produzir movimentos infinitos, dançar por uma escrita em um campo científico, buscando na filosofia condições para pensar questões nesse campo e compor com as artes dançantes de outras formas que não sejam uma coreografia cênica.

(...) a dança da escrita faz-se em movimento quase invisível à sensibilidade justificada que tudo quer explicar através do uso de palavras encadeadas sustentadas por uma lógica racional de correspondência representacional entre o visto e o dito. A escrita que dança se instala entre o visível e o dizível, movendo-se com eles. O pensamento trepida diante dos gestos divergentes produzidos pelas séries dançadas, potencializando algum desequilíbrio tanto na sintaxe e na gramática que orienta a língua, como na escrita que surge desses abalos, desde as percepções produzidas e as sensações experimentadas⁴⁴.

Experimento palavras desconhecidas. Invento-as. E as vejo dançar. Escrever talvez seja a decorrência do viver. E viver põe-me a dançar. Escrevo para ninguém. Danço para outrem. O impessoal é a minha condição. Misturo-me à feição indefinida e sinto-me dissolver

44 RODRIGUES, 2006, p. 65-66.

A distribuição do texto, nessa dissertação, se dá em quatro textos/colunas: 1) Coluna do lado esquerdo - com um texto maior ocupando mais espaço nas folhas, sendo um texto principal onde são apresentados conceitos, revisões, detalhes, definições e dúvidas da pesquisa e demais considerações. Espaço onde se busca operar com tudo que é apresentado, onde se tenta colocar os intercessores a dançar por entre as frases, parágrafos e páginas. O corpo desse texto ora se apresenta mais autoral e ora se apresenta através da composição de recortes das falas dos autores utilizados com citações diretas e indiretas, e como o que esses dão a pensar para a composição do “Corpo a dançar”. 2) Coluna do lado direito – é composta de citações de diferentes autores e pode ser lida independentemente, como um texto “aforístico”, mas também pode ser lida no decorrer da leitura da coluna esquerda. 3) Notas de rodapé – além de apresentar informações sobre as citações no decorrer dos demais colunas, também apresenta explicações sobre determinados termos, conceitos ou situações. 4) Exemplos de Corpos Criados – entre os capítulos, há textos chamados de exemplos, através dos quais cria-se corpos disparados por situações vividas no decorrer da pesquisa. Podem ser lidos na ordem que o leitor considerar adequada. 5) Texto do “entre” – entre todos esses textos, nos espaços da folha, no folhear as páginas, no que se pode vir a pensar com tudo isso, os leitores podem criar seus próprios textos, compondo com o que está sendo lido e como que se colocando a pensar. Convido os leitores a dançarem nos “entres” do pensamento durante a leitura dessa pesquisa.

1.3. A qual movimento conceitual essa pesquisa se vincula

O que vem a ser pensar um “corpo a dançar” que se constitui nas práticas classificáveis de uma sociedade numeramentalizada? Pensando essa numeramentalidade como dispositivo em que linguagens, códigos, estatísticas se vinculam a uma métrica do dizer verdadeiro. Destacando de que maneira diferentes práticas sociais envolvidas em números, índices, medições, taxas (o quantitativo)

⁴⁵ MUNHOZ, 2009, p. 62.

produzem efeitos sobre os modos de ser e agir de sujeitos, produzindo modos de subjetivação⁴⁶ individuais e coletivos, em diferentes espaços socialmente institucionalizados⁴⁷.

Para isso, busco o conceito de numeramentalidade/numeramentalização como uma “expressão que designe a combinação entre artes de governar e as práticas de numerar, medir, contabilizar, seriar e que, num viés normativo, orientariam a produção enunciativa de práticas sociais contemporâneas”⁴⁸.

O citado conceito é encontrado no Projeto de Pesquisa “Numeramentalização: normatividade matemática, dispositivo e tecnologias de governo de si e dos outros”, coordenado pelo Prof. Dr. Samuel Edmundo López Bello, que teve início em 2012 e tem término definido para 2016, e que é tomado como um dos conceitos que atravessam, de modo sutil, essa dissertação.

O projeto de pesquisa apresenta o “entre” ao tratar da combinação entre artes de governar e as práticas de numerar. Neste caso, trata-se de duas questões em que o “entre” é possibilidade de combinação dessas partes. Mas, além das possibilidades de combiná-las, é possível pensá-las, nessa combinação, como um lado de um dualismo em que o outro lado pode se dar nos encontros do pesquisar. Mas por qual motivo pensar um dualismo? Dualismo

(...) “Numeramentalidade”, uma entre outras tantas perspectivas analíticas, como sendo o estudo de tudo aquilo anteriormente enumerado em relação aos processos de governo e ao caráter normativo das linguagens e dos saberes constituintes de tais processos, normatividades essas produtoras, orientadoras e reguladoras de condutas, modos de pensar e agir; normatividades que na contemporaneidade se baseiam fortemente na quantificação, na medição, no uso e registro de números⁴⁹.

46 “Os ‘modos de subjetivação’ ou ‘processo de subjetivação’ do ser humano correspondem, na realidade, a dois tipos de análise: de um lado, os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos – o que significa que há somente sujeitos objetivados e que os modos de subjetivação são, nesse sentido, práticas de objetivação; de outro lado, a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite constituir-se como sujeito de sua própria existência”. REVEL, 2005, p. 82.

47 BELLO, 2012a, p. 18. Projeto de Pesquisa: Numeramentalização: normatividade matemática, dispositivo e tecnologias de governo de si e dos outros.

48 BELLO, 2012b, p. 93.

49 BELLO, 2012a, p. 17.

aqui é pensando com Deleuze ao dizer que o empirismo só se dará em um dualismo: “A dualidade empírica ocorre entre os termos e as relações, ou mais exatamente entre as causas das percepções e as causas das relações, entre os poderes ocultos da Natureza e os princípios da natureza humana”⁵⁰. Então o dualismo, aqui, interessa não para pensar um lado ou outro, mas para pensar o “entre”, que nessa dissertação também foi pensado com outra proposta da área da matemática⁵¹, que será destacada como um dos intercessores, posteriormente.

Sobre as práticas de numerar, medir, contabilizar, seriar, que indicam um viés normativo, penso a educação dos corpos ou o corpo educado, que pode ser definido, está ligado ao dizer-verdadeiro, números, índices, medições, taxas – o quantitativo –, que produzem efeitos sobre os modos de ser e agir de sujeitos, pensando o coletivo. Assim, penso os corpos/sujeitos, que trato como educados para determinadas práticas, aqueles que podem ser numerados, classificados, quantificados, mensurados... Como desdobramento disso, penso os corpos/subjetivação que estão ligados aos modos de subjetivação, individuais, ao que não se tem como quantificar, é imensurável, singular, criação, acontecimento... Trata-se daquilo que não está na ordem do uno e do múltiplo, mas da multiplicidade, questão que vejo como desdobramento do referido projeto de pesquisa.

O que vem a ser uma multiplicidade? Caracterizá-la, talvez, não seja tão importante quanto compreender para que serve. Pode-se dizer que serve para: “1. Colocar no centro da antologia os processos de movimento e de devir, em vez das noções estáticas de essência e de ‘ser’ já-e-para-sempre constituídos; 2. Permitir pensar a diversidade e variedade do mundo sem recorrer às noções tradicionais de uno e múltiplo”⁵².

Com Deleuze, podemos pensar dois tipos de multiplicidade - a multiplicidade intensiva e a multiplicidade extensiva. A extensiva é mais comum, estamos “acostumados” a ela, tem a ver com o mundo da extensão, do espaço, das “coisas” enquanto matéria e forma, na ontologia tradicional. “Esta multiplicidade é numérica, espacial, quantitativa, descontínua, discreta, homogênea, cardinal, métrica, euclidiana, feita de partes exteriores umas às outras, composta de

50 DELEUZE, 2012a, p. 130.

51 Dissertação de Mestrado que apresenta a noção de corpo serial que vem a ser um dos intercessores dessa dissertação.

52 TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 135.

pontos posicionais. Ela pode ser dividida sem que as partes que resultam dessa divisão mudem de natureza”⁵³.

Mas a multiplicidade intensiva constitui o que se entende por novidade em Deleuze. “É feita de forças, de vetores, de relações diferenciais. Ela é não-numérica, espaciotemporal, qualitativa, contínua, heterogênea, ordinal, não-métrica, riemanniana, feita de partes que se fundem, se interpenetram, composta de linhas de força”⁵⁴. Como é feita de elementos contínuos e heterogêneos, ao dividi-la, teremos ‘conjuntos’ com elementos de natureza diferente dos elementos originais. “Ou, nos termos negativos e mais sintéticos utilizados por Deleuze: uma multiplicidade intensiva é aquela que não se divide sem que nada mude de natureza”⁵⁵.

Tendo, de um lado, a multiplicidade extensiva, da métrica, da forma e, de outro lado, a intensiva não-numérica, não-métrica, penso ser importante tratar aqui do numerável e innumerável, para pensar um corpo que se pode numerar/classificar/identificar e um corpo não-numerável/inclassificável/diferença. Assim, olho para o Aparelho de Estado e na Máquina de Guerra vejo condições para lançar-me a pensar isso no encontro com o conceito de numeramentalização, para mostrar que numa sociedade quantificável há criação de corpos inclassificáveis que estão em devir.

Deleuze e Guatarri, em *Mil Platôs Vol. 5*, no Platô 12 – Tratado de Nomadologia: A máquina de guerra –, tratam da Máquina de Guerra⁵⁶ como uma ação nômade distinta da ação de uma instituição militar. A máquina de guerra deleuzo-guattariana não está diretamente ligada ao sentido comum atribuído ao termo, pois não se trata de pensar o aparato militar que um Estado, Reino ou Império “é capaz de construir para fazer guerra contra seus inimigos internos ou externos, mas de mostrar que uma máquina de guerra é sempre (por definição) exterior às diversas formas de Estado surgidas ao longo da história”⁵⁷. Desse tratado, entre tantas outras questões, destaco o

53 “Para dar uma ilustração simples, se dividimos um conjunto de 20 laranjas em dois conjuntos (um de cinco laranjas, outro de quinze, por exemplo), obteremos em cada conjunto as mesmas laranjas de antes”. TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 136.

54 *Idem*, p. 136-137.

55 *Ibidem*.

56 Axioma II: A máquina de guerra é a invenção dos nômades (por ser exterior ao aparelho de Estado e distinta da instituição militar). A esse título, a máquina de guerra nômade tem três aspectos: um aspecto espacialgeográfico, um aspecto aritmético ou algébrico, um aspecto afectivo. DELEUZE e GUATARRI, 1997, p. 50.

57 ONETO, 2008, p. 148.

número numerado e o número numerante.

O número sempre teve peso nas decisões de Estado. Na burocracia imperial já se fazia uso do número para operações conjugadas de recenseamento, do censo e da eleição. Os cálculos sempre foram utilizados pelo Estado para o seu desenvolvimento, dando-se isso na fronteira entre a ciência matemática e a técnica social, um cálculo social como base da econômica política, da demografia, da organização do trabalho, etc. “O número sempre serviu, assim, para dominar a matéria, para controlar suas variações e seus movimentos, isto é, para submetê-los ao quadro espaço-temporal do Estado — seja *spatium* imperial, seja *extensio* moderna”⁵⁸. Trata-se do número numerado.

Tratar os homens como números não é forçosamente pior do que tratá-los como árvores que se talha, ou figuras geométricas que se recorta e modela. Bem mais, o uso do número como dado, como elemento estatístico, é próprio do número numerado de listado, não do número numerante. E o mundo concentracionário opera tanto por linhagens e territórios, quanto por numeração. A questão não é, portanto, do bom e do ruim, mas da especificidade. A especificidade da organização numérica vem do modo de existência nômade e da função máquina de guerra. O número numerante se opõe ao mesmo tempo aos códigos de linhagem e à sobrecodificação de Estado. A composição aritmética vai, de um lado, selecionar, extrair das linhagens os elementos que entrarão no nomadismo e na máquina de guerra; de outro lado, vai dirigi-las contra o aparelho de Estado, vai opor uma máquina e uma existência ao aparelho de Estado, traçar uma desterritorialização que atravessa a um só tempo as territorialidades de linhagem, e o território ou a desterritorialidade de Estado⁵⁹.

Já com a máquina de guerra o número passa a ser pensado de outro modo, deixando de ser numerado para se tornar Cifra – numerante - “e é a esse título que ele constitui o ‘espírito de corpo’,

58 DELEUZE e GUATARRI, 1997, p. 64-65.

59 DELEUZE e GUATARRI, 1997, p. 67.

inventa o segredo e as consequências do segredo (estratégia, espionagem, astúcia, emboscada, diplomacia, etc)⁶⁰. O número numerante é complexo, e sua complexidade consiste em “articular coisas diferentes, grupos não análogos que, por isso, não permitem a formação de uma totalidade fechada”⁶¹.

O *Número numerante*, isto é, a organização aritmética autônoma, não implica um grau de abstração superior nem quantidades muito grandes. Remete somente a condições de possibilidade que são o nomadismo, e a condições de efetuação que são a máquina de guerra. É nos exércitos de Estado que se colocará o problema de um tratamento das grandes quantidades, em relação com outras matérias, mas a máquina de guerra opera com pequenas quantidades, que ela trata por meio de números numerantes. Com efeito, esses números aparecem tão logo se distribui alguma coisa no espaço, em vez de repartir o espaço ou de distribuí-lo. O número torna-se sujeito⁶².

Numerante, nômade ou de guerra, o número é sempre complexo, isto é, articulado. Não precisa de grandes quantidades homogeneizadas, como os números de Estado - número numerado. Porém “produz seu efeito de imensidão graças à sua articulação fina, isto é, sua distribuição de heterogeneidade num espaço livre. Mesmo os exércitos de Estado, no momento em que tratam de grandes números, não abandonam este princípio (apesar do predomínio da ‘base’ 10)”⁶³.

Então o numerante pode ser pensando como minoria, um conjunto não numerável. “O que caracteriza o inumerável não é nem o conjunto nem os elementos; é antes a *conexão*, o ‘e’, que se produz entre os elementos, entre os conjuntos, e que não pertence a qualquer dos dois, que lhes escapa e constitui uma linha de fuga”⁶⁴.

Com isso é possível pensar números, índices, medições, taxas, o quantitativo, numerante, aparelho de estado, corpo/sujeito, o que se pode classificar, identificar, um corpo educado ou a educação

60 *Idem*, p. 66.

61 ONETO, 2011, s/p. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=4810>. Acesso: 20/05/2014.

62 DELEUZE e GUATARRI, 1997, p. 65.

63 *Idem*, p. 67.

64 *Idem*, p. 173.

dos corpos. E, também, podemos pensar o numerante, devir, criação, máquina de guerra, corpo/subjetivação, diferença, corpo criação ou criação de corpos. Ambos pensados na multiplicidade, uma imanência, um conceito onde tudo se atravessa, onde se produz encontros e algumas “coisas” se solidificam, podendo ser mensuradas, e outras vazam, produzem fissuras que são imensuráveis, são movimentos infinitos.

Então, para tratar da educação de corpos, utilizarei numerável e mensurável para indicar as possibilidades de classificar e, para tratar da criação de corpos, utilizarei inumerável e imensurável para tratar do que se não tem como classificar.

1.4. Compondo com (des)encontros

Dançando decidi que não queria mais dançar. Não queria mais ser visto. Não como um corpo educado para a dança, ou como um corpo que precisava se encaixar nas classificações bailarino/dançarino para ser mais sujeito classificável na dança. Canssei de tomar para mim as verdades discursivas que indicavam como eu deveria conduzir a mim mesmo, as práticas que deveriam ser exercitadas rigorosamente para se chegar o mais próximo possível do modelo de um corpo/sujeito que dança. Um dia, dançando, olhei para o público e pensei: chega de ser visto nesse lugar, de tentar me encaixar em algo que não aumenta minha potência de agir⁶⁶, de

65 MUNHOZ, 2009, p. 51.

66 DELEUZE, 1978, p. 4., ao falar sobre ideia, afeto e afecção em Spinoza, dará um exemplo para falar do aumento e/ou diminuição da potência de agir. “Eu diria que para Spinoza há uma variação contínua - e é isso que “existir” quer dizer - da força de existir ou da potência de agir. Como isso se conecta ao meu exemplo estúpido, mas que é de Spinoza, “Bom-dia, Pedro”, “Bom-dia, Paulo”? Quando eu vejo Pedro, que me desagrada, uma ideia, a ideia de Pedro, se dá em mim; quando eu vejo Paulo, que me agrada, a ideia de Paulo se dá em mim. Cada uma dessas ideias possui, em relação a mim, um certo grau de realidade ou de perfeição. Eu diria que a ideia de Paulo possui, em relação a mim, mais perfeição intrínseca do que a ideia de Pedro, uma vez que a ideia de Paulo me contenta e a ideia de Pedro me desagrada”. (...) “Quando eu passo da ideia de Pedro à ideia de Paulo, eu digo que minha potência de agir é aumentada; quando eu passo da ideia de Paulo à

O meu pensamento dura enquanto dura a dança. Essa ideia toma em mim. A dança executa meu pensamento e parece que não sei mais pensar fora dela. E o corpo inteiro ressoa ao sinal de uma festa interior. Então, ao som do piano e flauta, órgão e guitarra, danço tango, valsa e dança macabra⁶⁵.

treinar meu corpo para se tornar sujeito de uma determinada prática. Quero dançar de outras maneiras.

Mas não passei a dançar de outras maneiras, simplesmente parei de dançar. Assim minha vida foi se constituindo de outros modos. O que eu não conseguia ver naquele momento é que eu já estava vivendo outras experiências no modo de pensar a dança e o dançar, experiências disparadas pelo que chegava a mim nas experimentações de movimentos dançantes (enquanto eu ainda dançava). Meu pensamento já havia sido violentado pelo próprio ato de dançar, e as imagens representativas não davam mais conta de se sustentar no pensamento, pois outras imagens estavam se compondo.

Não poderia mais dançar, pois até aquele momento, para mim, dançar era educar um corpo para realizar determinadas ações em dança, e é claro que é isso também, mas não só isso. E os acontecimentos que se davam, que poderiam ser potentes para a criação coreográfica, eram tomados como falha nos planos, erros, desastres que atrapalhavam tudo. Então, mesmo não querendo mais ser visto de uma determinada forma, não querendo me tornar sujeito de uma prática, seguindo modelos, não conseguia ver os encontros que estavam se dando. O ato de pensar já se dava como criação de uma dança que estava sendo pesquisada na vida. E isso só se aprende na vida de modo geral. Costumava dizer que: dançar é viver! E hoje digo que viver é constituir a si mesmo, constituir um corpo nos movimentos do vir a ser, movimentos de vida que se tornam processos de educação de um corpo que pesquisa na vida as fontes que aumentam sua potência de agir para dançar.

Não vejo vida e dança separadas. A dança que se dá como movimento de vida é potente como pesquisa de vida para uma composição/criação coreográfica de uma dança cênica. Um dançante cria com o que vive, olha, pensa, escreve, ouve, sente, com tudo que o atravessa de alguma forma, com o que o afeta, seja uma música, um movimento, um pensamento, uma imagem, uma comida, uma frase, um poema, um sonho, um desejo, uma prática... E tudo isso

ideia de Pedro, eu digo que minha potência de agir é diminuída. Isso equivale a dizer que quando eu vejo Pedro, sou afetado de tristeza; quando eu vejo Paulo, sou afetado de alegria. E sobre essa linha melódica de variação contínua constituída pelo afeto, Spinoza irá determinar dois polos, alegria-tristeza, que serão para ele as paixões fundamentais: a tristeza será toda paixão, não importa qual, que envolva uma diminuição de minha potência de agir, e a alegria será toda paixão envolvendo um aumento de minha potência de agir³⁷.

se dá na ordem da vida como um todo, e não apenas no momento de uma composição coreográfica. É na vida que se constitui um corpo que pode ser potente para criar e dançar, e uma vida é composta de práticas. Esse corpo é constitutivo de movimentos (e repousos)⁶⁷ que se dão entre os processos que o educam e as possibilidades de constituição/criação do corpo, nada mais é que a constituição de si nas experiências e acontecimentos de vida. Então viver/pensar a dança vem a ser viver/pensar a constituição de si enquanto materialidade corporal e intensidade corpórea. Sendo assim, para pensar o dançar (ação) enredado em composições coreográficas, deve-se pensar, antes do processo de composição artística, um processo de composição/criação de si nas práticas/pensantes de constituição de um corpo.

Nas transições que se deram com essa pesquisa resolvi deixar de esconder as questões que me colocaram a pensar o viver a dança como movimento de vida constituindo um corpo e que pode se tornar uma criação artística. Pois, ao iniciar o mestrado, um dos meus primeiros passos para produzir condições para pesquisar foi uma ação dançante, ação essa que desconsiderei por um tempo, e agora consigo vê-la como disparadora de minhas escolhas no pesquisar. Pois foi a partir da ação dançante que fui buscar conceitos e possibilidades para pensar o corpo nessa pesquisa, e não o contrário, uma pesquisa já estruturada que vai atrás de algo para olhar.

Por isso compor o conceito “corpo a dançar”, para tentar dar conta dessas questões que emergem entre a educação e criação de corpos, entre corpos/sujeitos e corpos/subjetivação, entre corpos mensuráveis e imensuráveis, entre representações e acontecimentos... Possibilidades de constituir um si/corpo em movimento/dançante. Pensar a criação de um conceito que possa se tornar potente para a produção de movimentos infinitos.

1.5. Coreografando esta pesquisa

Um método para uma pesquisa. Para enquadrar ou pôr em movimento? Na vida artística em dança, principalmente com as Danças Clássica e Moderna(s), são atribuídos ao método

⁶⁷ “Cada corpo existente caracteriza-se por certa relação de movimento e repouso”. DELEUZE, 2002, p. 98.

valores que o colocam, muitas vezes, como o modo adequado de se aprender a dançar, de educar um corpo para a dança, de conduzir as condutas de um corpo que se põe a dançar. Um método de dança normalmente faz parte do modo de ensino de uma determinada escola. Não seguir um método que o leve a aprender a dançar, que indique caminhos para os modos ditos adequados de dançar, é motivo de constrangimento, é carregar consigo a condição de não ser um dito verdadeiro bailarino/dançarino/professor de dança. É comum ouvir: Qual método a escola que você frequenta adotou? Com qual método se deu sua formação em dança? Como pode alguém ensinar dança sem um método reconhecido? Com a dança contemporânea⁶⁸, os métodos existentes serviram e servem de condição para criar outros métodos. Métodos esses que tantas vezes se dão de forma singular, cada um acaba criando o seu. Tem mais a ver com estilo de cada bailarino dançar, estilo de coreógrafo ensinar e estilo de cada professor de dança ensinar.

Mas aqui nesta pesquisa fico entre métodos de dança e métodos de pesquisa científica que me colocaram a pensar as possibilidades de pôr em movimento o processo de pesquisar que vivi nos últimos dois anos. Para Rudio⁶⁹, o método é uma condição necessária para a realização de uma pesquisa, pode ser utilizado para adquirir algum conhecimento pessoal. O autor destaca que a eficácia de um método depende do nosso estado de espírito, “uma atitude de desapego, para que a crítica, própria e de outros, possa lapidar o nosso pensamento até encontrar a verdade”⁷⁰.

Não é à busca da verdade que se dedica esta pesquisa, pois ela se dá numa perspectiva Pós-Estruturalista⁷¹, mais especificamente pensando com as Filosofias da Diferença⁷², de Deleuze, e, em

68 Posteriormente tratarei do tema: Dança Contemporânea.

69 RUDIO, 2013, p. 21.

70 RUDIO, 2013, p. 21.

71 “Pós-Estruturalismo é o nome de um movimento na filosofia que começou na década de 1960. Ele permaneceu sendo uma influência não apenas na filosofia, mas também num leque mais amplo de campos temáticos, incluindo literatura, política, arte, críticas culturais, história e sociologia. Essa influência é controversa porque o pós-estruturalismo é visto como uma posição divergente, por exemplo, das ciências e dos valores morais estabelecidos”. WILLIAMS, 2012, p. 13.

72 “Ao procurar respostas para a pergunta “O que é a Filosofia da diferença?”, surge o primeiro empecilho: não há ‘a’ Filosofia da diferença. Desde já, a primeira marca, disso que ainda não sei o que é: a pluralidade, a multiplicidade. É preciso refazer a pergunta: o que são as filosofias da diferença? Mais adiante, outro empecilho, ainda acerca da pergunta: nas filosofias da diferença não se trata de perguntar pelo ‘o que é?’, uma vez que tal pergunta nos conduz a pensar em uma essência, em uma ideia depurada, e acaba por ficar no terreno da tradição filosófica inaugurada por Sócrates, que busca a essencialidade pela via da identidade, o

alguns momentos, com Foucault. Para Williams, o movimento Pós-Estruturalista trata das seguintes questões: limites e conhecimentos. Desse modo, esse autor destaca que, para esse movimento, a verdade não está restrita aos limites impostos no centro dos conhecimentos, tendo esse centro como a norma, e tudo o que não está na ordem dessa norma (que produz normalidade) como desviante e que se distancia da verdade. Não é disso que se trata, para Williams: “A ideia é que o conhecimento deve começar pela norma e só então considerar a exceção. A norma implica um desvio na definição de exceção”⁷³.

Desse modo, pode-se pensar a verdade como interpretação, algo que se produz, que se inventa, e o conhecimento como ficção. “Toda verdade e todo conhecimento não passam de ficção”⁷⁵. Corazza e Tadeu explicam que não se trata de pensar a ficção como oposição à não-ficção, pois ficção é tudo o que existe, a vida nos coloca a produzir ficções. É nessa perspectiva⁷⁶ que trato de verdade e conhecimento⁷⁷, pensando com as Filosofias da Diferença, filosofias

A verdade não é uma questão de adequação – ou de correspondência – à ‘coisa-em-si’ seja definida como essência (metafísica), quer como existência empírica (positivista). A verdade é, sempre e já, interpretação. E interpretar não quer dizer, neste caso, comparar um determinado texto com um critério externo, com uma medida extratextual, mas simplesmente criar, inventar, fabricar. A interpretação é uma atividade produtiva. A interpretação é uma invenção. Quem interpreta não descobre ‘a verdade’; quem interpreta a produz. Não se trata de uma atividade hermenêutica – descobrir um significado oculto, preexistente; mas de uma atividade poética – criar um significado novo, inédito⁷⁴.

que parece ir em sentido contrário ao ‘objeto’ que move esse texto: a diferença”. HEUSER, 2005, p. 70-71.

73 WILLIAMS, 2012, p. 14.

74 CORAZZA e TADEU, 2003, p. 40.

75 *Ibidem*.

76 “Não existe nenhum ponto único, nenhuma perspectiva global e integradora. Só existem perspectivas – múltiplas, divergentes, refratárias à totalização e à integração. As perspectivas são avessas à síntese, à assimilação e à incorporação. Não há nada mais por detrás das perspectivas, para além delas. A verdade é isso: perspectivismo.

77 Não é da visão de conhecimento que será exposta aqui que esta pesquisa

que tratam da diferença em si, a diferença como potência, a diferença como ruptura na representação, e não uma diferença que se dá em oposição à identidade onde se busca uma aproximação ao máximo dos modelos tomados como verdades a serem seguidas. Assim, falando/ escrevendo desse lugar, destacando a aproximação com a filosofia de Gilles Deleuze, preciso escolher, prefiro dizer criar uma metodologia para essa pesquisa. Desse modo busco o auxílio de alguns autores para me colocar a pensar essa possível metodologia, pois “não é por tal ou qual método que se opta, e sim por uma prática de pesquisa que nos ‘toma’, no sentido de ser para nós significativa”⁷⁸.

Também se pode pensar a metodologia como um tipo de programação, e é assim que Gomes⁸⁰ explica em sua tese de doutoramento, intitulada “*Arte e geo-educação: perspectivas virtuais*“. A autora complementa que metodologia sempre implica um processo lógico, ordenador, definindo “um meio para execução de um projeto ou de uma pesquisa e que serve para designar sistemas de classificação ou conjuntos de prescrições⁸¹”. Método pode se caracterizar por certos procedimentos técnicos e científicos que,

trata: “Conhecer é reduzir o diferente ao igual. É reunir os indivíduos em espécie, as espécies em gêneros. Conhecer é buscar a semelhança na diferença para classificar. É caçar analogias para agrupar, circunscrever. O conhecimento abomina a diferença e ama a identidade. O conhecimento é um trabalho de depuração para eliminar todas as diferenças espúrias e chegar ao cerne das ‘coisas’. Na variedade da diferença, o conhecimento só vê uma coisa: o mesmo. Extraídas e abstraídas toda as diferenças, o conhecimento converge inexoravelmente para o Uno e o conceito. O conceito: o triunfo do mesmo e do idêntico. Para o conhecimento, o diferente é, no final das contas, igual”. *Idem*, p. 41.

78 CORAZZA, 2007, p. 120-121.

79 *Idem*, p. 121.

80 ZORDAN, 2014, p. 118-119.

81 *Ibidem*.

(...) cada prática de pesquisa é uma linguagem, um discurso, uma prática discursiva que sempre está assinalada pela formação histórica em que foi constituída. Formação histórica essa que marca o lugar discursivo de onde saímos; de onde falamos e pensamos; também de onde somos faladas/os e pensadas/os; de onde descrevemos e classificamos a(s) realidade(s). Como aquilo que nos cerca e nos constitui, que para nós desenha a ‘coisa’ a ser investigada, e também, como diz Deleuze (1992, p. 131), ‘aquilo com o que estamos em vias de romper para encontrar novas relações que nos expressem’⁷⁹.

muitas vezes, envolvem cálculo e experimentação, seguindo as indicações de René Descartes, segundo as quais método confunde-se com sua própria doutrina, implicando organização, repetição e correção⁸².

Para Deleuze, isso é um tipo de adestramento, pois o método é meio de regulação, um *modus operandi* cujas premeditações manifestam o senso comum. A serviço das aparelhagens estatais, “um método é o espaço estriado da *cogitatio universalis*, e traça um caminho que deve ser seguido de um ponto ao outro” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 47.). Buscar um método previamente determinado é ir atrás do conhecido, seguir um caminho já traçado, trilhado por muitos ou, ao menos, por alguns. Seguir metodologias, embora seja rota segura e garantida, desobriga de pensar. “O método em geral é um meio para nos impedir de ir a tal lugar ou para garantir a possibilidade de sairmos dele” (DELEUZE, 1976. p. 90.), o fio do labirinto com o qual acabamos enforcados. Embora o pensamento precise de coordenadas, Deleuze não cansa de dizer: só pensamos onde atuam certas forças, lugares extremos, tropicais, frequentados por antropófagos. Para Deleuze, o que força a pensar está longe das “zonas temperadas” e do “homem moral, metódico ou moderado” (DELEUZE, 1976. p. 90.). Ao invés de um método, sugere junto com Nietzsche, “uma *paidéia*, uma formação, uma cultura” (DELEUZE, 1976. p. 90.), pois, dificilmente descolado do modelo cartesiano, o método procura sempre descobrir a verdade; criado com a esperança de se alcançar resultados e conclusões, sua meta é o “verdadeiro conhecimento⁸³”.

Para Corazza, escolher uma prática de pesquisa, entre outras, “diz respeito ao modo como fomos e estamos subjetivadas/os,

82 O que foi apresentado neste parágrafo sobre metodologia foi destacado pela autora citada como o modo comum conforme o qual se dão as pesquisas. A partir disso a autora apresenta outros modos de pesquisar com pensamento da diferença, perspectiva na qual se dá sua pesquisa e sua “maneira” de pesquisar.

83 ZORDAN, 2014, p. 119.

como entramos no jogo de saberes e como nos relacionamos com o poder⁸⁴”. Assim, não escolhemos, entre tantos métodos, aquele que dará conta do que precisamos. Somos, sim, escolhidos/os (conforme a autora) pelo que foi historicamente enunciado dentro do possível, que para nós adquiriu sentido, nos significou, nos subjetivou e nos (as)sujeitou. Como diz a autora, na maioria das vezes isso tem um “sabor amargo”. Então, diz Corazza que, se somos escolhidos por uma determinada prática de pesquisa, é porque essa prática é uma linguagem onde somos subjetivados como efeito desta. E isso nos induz a continuar entendendo, classificando, pensando e dizendo, da “coisa” que se investiga, sempre as mesmas coisas, destacando que essa coisa irá responder na mesma linguagem às perguntas que lhe forem dirigidas. “Talvez, por isso, nossas práticas de pesquisa costumem apenas confirmar, em seus caminhos e conclusões, a justeza de que pensemos e sejamos de tal modo e não de outro”⁸⁵.

A questão é: pulamos para onde? Para o abismo, para o buraco, para o desconhecido. Entre uma linguagem e outra (isto é, entre uma prática de pesquisa e outra; ou se se quiser, entre uma metodologia e outra) existem pontos de silêncio, vazios de linguagem, vácuos de ângulos classificatórios, pontos de vista não perspectivados, enunciados ainda a serem articulados. É neste lugar silencioso que reside o diferente, que espera aquilo que não se repete, que mora o que não é costumeiro, que responde o que se recusa a ser escutado ecolalicamente. Só aqui é possível produzir abalos; provocar mudanças no que somos capazes de ver e de dizer; dar alegres cambalhotas; radicalizar nossas relações com o poder e o saber; partir as linhas; mudar de orientação; desenhar novas paisagens; promover outras fulgurações. Enfim, *artistar*, inventando novos estilos de vida e, portanto, de práticas⁸⁶.

Um método de pesquisa para confirmar algo, uma prática de pesquisa em que somos subjetivados e continuamos a fazer o que se tem feito tantas e tantas vezes, ou – quem sabe – somente o

84 CORAZZA, 2007, p. 121.

85 *Idem*, p. 121-122.

86 CORAZZA, 2007, p. 122.

pesquisar, pesquisar como ato de pesquisar, a pesquisa que se dá enquanto se realiza. Não em busca da verdade, mas uma pesquisa criadora, mantendo, assim mesmo, as verdades que nos movimentam em segurança, mas em cima de uma linha da qual se pode cair a qualquer momento. Aí vem o desafio, dançar em cima da linha que se perde no infinito, que não tem fim, que treme, que desestabiliza, que movimenta o corpo que pensa e que se agarra com unhas e dentes nessa linha, enquanto cria alternativas para produzir mudança nesta situação. Se jogar da linha ou resistir o máximo que der? Nem um nem outro, pensando “entre” as duas possibilidades o que se pode produzir com esse caos. Pois, quando algo acontecer, talvez o que se tiver escolhido previamente não dê conta por si só do inesperado. Por isso, deve-se estar atento à potência dos movimentos que podem se dar, aproveitar os fluxos e dançar com o acontecimento. E desse modo se dão possibilidades de aprender a pesquisar o que não se pode definir previamente, mas se pode criar ao acontecer.

Muito mais do que atingir uma porção do conhecimento do Absoluto ou alcançar a verdade, aprende-se para poder habitar terras estranhas. Aprender é um problema político, pragmático, um modo de conduzir-se em territórios existenciais, a criação de um *ethos* de encontros. Pois são nos encontros que acontecem nessa errante movimentação, inerente a todo processo de aprendizagem, que nos obrigamos a decifrar os signos. Ninguém aprende com os métodos porque aprendemos “com” o professor, nunca “como” o professor. Não se trata de seguir um método, mas de aprender maneiras de decifração de signos e criação de problemas. Junto ao professor, aprende-se com o manejo da matéria, não “como” manejar a matéria, mesmo quando esse manejo acabe sendo “como” o do professor. Esse “como” é sempre problemático, não apenas porque sugere imitação, reprodução, cópia, mas por designar os próprios meios ou maneiras de criação. A pergunta “chave” de *Mil platôs* envolve a explicação de uma maneira de se fazer: “*como* construir para si um corpo sem órgãos?”⁸⁷

Mantendo o ritmo de criação e voltando para prática de pesquisa que, para Corazza, “está implicada por nossa própria vida⁸⁸”, pesquisar de outro modo só será possível se o pesquisador se dedicar a fazer sua vida/existência de outro modo, mudando suas relações com o saber e o poder, se desprender da verdade de sua formação identitária, para que dessa forma o si-mesmo seja refeito. “Ou seja, a coisa toda da prática de pesquisa é da ordem da criação – ética e estética -, nunca da conversão, muito menos da aderência pegajosa a qualquer mestria⁸⁹”.

Então criar vem a ser uma palavra-chave para pensar método. Mas de que maneira? Para Gomes, vulgarmente, Maneira e Método se confundem, pois os dois se referem a meio de elaboração, construção e criação, mas são coisas diferentes. Método aponta para o racionalismo, e Maneira vem do campo das artes, “indicando um modo particular de pintar, compor, esculpir, escrever, desenhar. Sua etimologia converge em termos como manuseio, manipulação⁹¹. Pressupõe arranjo, disposição de elementos heterogêneos, agenciamento. Método normalmente está voltado para um objetivo, e maneira para um jeito de tratamento sem finalidades específicas. “Mesmo quando se apresenta como ‘uma maneira de se chegar lá’, não é mais método, é estilo⁹²”.

88 CORAZZA, 2007, p. 124.

89 *Ibidem*.

90 ZANELLA, 2013, p. 132.

91 ZORDAN, 2014, p. 120.

92 ZORDAN, 2014, p. 121.

Se pesquisar é reinventar a realidade, e não somente demonstrá-la, compreendê-la ou explicá-la, a reflexão sobre o que se pesquisa, sobre os caminhos trilhados no percurso da investigação e o que resulta dessa prática social vincula-se inexoravelmente com a reflexão sobre o processo de criação que caracteriza toda e qualquer pesquisa: criação de algum novo objetivado na escrita que se divulga, e ao mesmo tempo (re)criação do(a) pesquisador(a), do(a) orientador(a) e dos muitos outros com os quais estes se relacionam, em encontros/desencontros vários.⁹⁰

A maneira é um jeito de habitar o plano e criar coesões e divergências entre as

Maneira tem a ver com condutas, com modos de se conduzir, com uma ética ligada a uma estética. “Entre o ‘como’ maneirista e o ‘como’ metodológico, há uma distância abissal”⁹⁴. O método ocupa-se de relações causais, e maneira é puro efeito de superfície, aparência e ocupação territorial. “Fazer à ‘maneira de’, ou ainda ‘à moda de’, é simular um modo, um movimento, um estilo de traçado de plano, um jeito de compor a existência”⁹⁵.

E quais serão os métodos de pesquisa utilizados por Gilles Deleuze? Talvez seja mais adequado falar em maneira, como sugere Gomes. “Fazer ‘à maneira de Deleuze’ é fazer o múltiplo, criar rizoma, bifurcar, extrair virtualidades do plano politonal da experiência, estendido, em que o corpo experimenta o atual”⁹⁷. O que pode ser tomado como “método” deleuziano é a cartografia esquizo-analítica, feita “à maneira de” rizoma. Cria-se um mapa que se conecta em todas as suas dimensões: sendo desmontável, reversível, pode receber modificações constantemente. “Mas mais do que um método de criação, a cartografia é uma maneira de estudar um campo problemático, suas linhas de composição, movimentações e múltiplas entradas”⁹⁸.

93 ZORDAN, 2014, p. 122.

94 ZORDAN, 2014, p. 121.

95 ZORDAN, 2014, p. 121.

96 ZORDAN, 2014, p. 123.

97 *Ibidem*.

98 *Ibidem*.

variações caóticas, de contínua velocidade e lentidão, que o compõem. Trata-se de um modo de vida, um jeito de criar, de produzir efeitos estéticos, de estilo. Pode-se dizer que maneira e estilo são manejos, provocações sensíveis para comover, conservar a fluidez de certos instantes e mover o estado de coisas ao redor⁹³.

A estratégia micro-política é seguir o *phylum* e entrar em devires-imperceptíveis, morar em trânsito, habitando multiplicidades moleculares que tornam estranha a própria língua. Se há um método para se fazer multiplicidades, este método é apenas as maneiras, o estilo; não há separação nenhuma entre “estilo” e “método”, ambos se explicam pelas maneiras de conduzir o pensamento no plano⁹⁶.

Para Gomes, o imaculado conhecimento só reflete. É de ordem arborescente, da árvore do Bem e do Mal, Árvore do Conhecimento que cresce para alcançar o céu. “O conhecimento divino, edênico, que o cristianismo não descola do amor incorporal, ensina a alcançar uma suposta verdade, cujo saber reconquista o paraíso”¹⁰⁰. Ao adotar uma metodologia de modelo arborescente, busca-se um modo para ensinar “como fazer” para chegar “lá”. “Contrapondo-se à ordem transcendente, Deleuze e Guattari criam o conceito de rizoma como figura do pensamento da imanência, cujo plano não compreende nenhuma instância superior, absolutismos conceituais ou imagens dogmáticas”¹⁰¹.

99 ZORDAN, 2014, p. 123-124.

100 *Idem*, p. 119.

101 *Idem*, p. 120.

A cartografia é o estudo dessa problemática instabilidade territorial composta por linhas que remetem umas às outras nas mais variadas tendências, velocidades, intensidades e proliferações caóticas, as quais mostram a exterioridade potencial que o interior de um território comporta. O conceito de multiplicidade, importantíssimo para o pensamento da diferença, partilha desses encontros com o fora, com os fluxos novos, selvagens e estranhos que desestabilizam e modificam os territórios discernidos, mapeados. Por isso, mais do que um método de cortes e traçados, a cartografia trata das maneiras pelas quais os fluxos distribuem-se, enfim, trata das maneiras de devir⁹⁹.

À maneira de Deleuze e Guattari, tentamos uma escrita que “esposa uma máquina de guerra”. Não se trata simplesmente de um instrumento bélico contra a estratificação de certos discursos educacionais e outros segmentos molares, que constituem aparelhos de Estado. Exterior aos aparelhos de Estado, as máquinas de guerra dizem respeito a um outro modo de vida, não sedentária, com tendência à desterritorialização. As máquinas de guerra são concebidas em função do deslocamento, da mudança

Pesquisar e, ao mesmo tempo, ir criando um método como modo de se viver a pesquisa pode se dar como maneira de viver a experiência do pesquisar no pensamento da imanência, fazendo da pesquisa movimento, pensamento, intensidade, multiplicidade, devir. Uma experimentação, sem se chegar a verdades, sem descobrir ou chegar a essências, sem encontrar os significados verdadeiros de um possível objeto, mas vivendo uma experimentação dos efeitos do que se pesquisa, que vão movimentando escrita/leitura e produzindo relações. “Não existe sentido ou experiência a não ser na base de uma *relação*”¹⁰³. Pensando que essas relações não são objetivos empíricos subordinados às experiências, “elas próprias são as verdadeiras condições da experiência, mas condições temporárias, móveis, manejáveis”¹⁰⁴, sendo essas relações exteriores aos seus termos.

constante de posição. Nômades, não fornecem, tal qual encontramos nos aparelhos de Estado, um modelo, “segundo o qual temos o hábito de pensar”. Um pensamento máquina de guerra conjura os órgãos de poder, cujas regras disciplinares determinam as maneiras de vida¹⁰².

A filosofia é, pois, propriamente filosófica enquanto pensamento da experiência ou, o que vem a dar no mesmo, enquanto pensamento da imanência. Não tendo objeto, ela não tem que fazer qualquer descrição; e é por isso que encontramos em Deleuze poucos elementos de descrição do campo da experiência pura, que ele chama de “plano de imanência”. Com efeito, se este campo é constituído por relações, não o atingimos senão nos tornando capazes de amarrar essas relações, isto é, se escrevemos e falamos *literalmente*. Em outros termos, a “coisa mesma” é a experiência enquanto ela se faz; é o *devir*, sempre singular, antes que o ser em geral. A “coisa mesma” é, assim, sua propriedade sem significação: nós a atingimos no momento em que as significações ficam em suspenso, quando sabemos

102 ZORDAN, 2014, p. 124.

103 ZOURABICHVILI, 2005, 1316.

104 *Ibidem*.

Um pesquisar sem objeto empírico, sem relação sujeito e objeto, sem pensar um objeto com uma essência e verdades e sem um sujeito conhecer que descobrirá o que está coberto, escondido, no cerne do objeto. Não procurar o uno, mas criar. Quando o “múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo¹⁰⁶”. Para Deleuze e Guatarri, são rizomáticas as multiplicidades, e estas denunciam pseudomultiplicidades arborescentes. Tratam de uma inexistência de uma unidade que possa servir de pivô no objeto ou possa se dividir no sujeito. “Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade)¹⁰⁷”.

E como pensar a efetuação de uma pesquisa sem pensar sujeito e objeto? Sem definir um objeto? Com o que foi apresentado até agora na perspectiva do pensamento da diferença, pensando uma pesquisa do acontecimento, que não pesquisa “estados de coisas,

levar a enunciação a uma de suas relações desconcertantes, mais profundas que qualquer teoria, que se afirmam obstinadamente no pensamento e a forçam a entrever novas possibilidades de pensar e de viver¹⁰⁵.

Sem multiplicidade (heterogênea) não haveria criação, invenção, produção do novo e do imprevisível. A multiplicidade é a ‘matéria-prima’, o *spatium*, contínuo, heterogêneo, intensivo, de onde salta o que ainda não existia. É da multiplicidade que salta uma outra coisa que não coincide com qualquer dos elementos de que ela é formada, que é uma outra coisa, que é diferente de qualquer dos elementos que a compõem. É esse diferenciar-se de si mesma que está no centro do processo de produção do novo. Sem diferenciação, não existe criação¹⁰⁸.

105 ZOURABICHVILI, 2005, 1319.

106 DELEUZE & GUATARRI, 1995, p. 16.

107 *Ibidem*.

108 TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 138-139.

proposições, objetos, sujeitos, matérias, corpos e representações”¹⁰⁹. Se uma pesquisa do acontecimento pesquisasse tudo isso, seria uma pesquisa distante da filosofia da diferença, seria outro modo de pesquisar. Pois, para essa filosofia, pensar e pesquisar vem a ser um acontecimento, fazendo-se “em choque com o já feito, uma experimentação dos conceitos e das imagens do pensamento”¹¹⁰.

Pesquisar o acontecimento é produzir uma pesquisa no próprio movimento do pesquisar, é colocar a dançar conceitos, palavras, artigos, livros/leituras, autores, imagens, pensamentos... Se jogar no movimento infinito e produzir ritmos desenfreados, girar até cair e ver o mundo virar de cabeça para baixo, é não conseguir pegar com as mãos as imagens que podem ser vistas após se olhar alguns instantes para uma lâmpada acesa¹¹¹.

Então que método utilizar? Qual método trabalhar para desenvolver essa pesquisa tentando mantê-la em movimento? Método Coreográfico ou Método de Composição Coreográfica. Esse método é desenvolvido de modo singular por cada coreógrafo: cada um desenvolve seu modo de coreografar, não havendo um modelo único a ser seguido. Mas em que consiste esse método? Consiste em compor movimentos, selecionar códigos dançantes, traçar linhas no espaço, estabelecer direções, níveis, fluxos, fazer escolhas, escorregar no acaso, aproveitar o erro, codificar movimentos e improvisar outros... “A coreografia materializa um traço.”¹¹³, um texto, uma pesquisa...

109 *Idem*, 2004, p. 10.

110 *Idem*, 2004, p. 11.

111 Ao falar disso quero destacar as imagens que se produzem ao se ficar um tempo olhando para uma lâmpada acesa e depois olhar para uma parede. É uma brincadeira que costumava fazer quando criança. Não se trata de falar sobre iluminar algo, clarear, trazer à luz, não se trata de algo que aponte para o iluminismo.

112 *Ibidem*.

113 MUNHOZ, 2009, p. 18.

Pesquisar o acontecimento requer operações que se movimentem: dos corpos e estados de coisas aos acontecimentos; das misturas às linhas puras; da profundidade à produção das superfícies; da libido narcísica à energia dessexualizada; da superfície corporal da sexualidade à cerebral ou metafísica do pensamento puro; do traçado à castração à fenda do pensamento; do figurativo ao abstrato; da castração ao pensamento; (...)¹¹².

Em uma pesquisa que não se tem dançantes, o que coreografar? Coreografar intercessores, e com estes o pensamento é colocado no movimento infinito de um giro no ar. E os intercessores disparam, no encontro com o pensamento, outros movimentos. A coreografia se dá em texto, “(...) compõe coreografias num entre – movimento”¹¹⁴. Assim, criar o inesperado, compor com o pensado para produzir impensados, para produzir diferença, o novo. “Frente ao que ainda não foi visto, do que ainda não foi dito, o problema não é reproduzir, usar um modelo ou copiar um estilo; é impossível criar do nada, o nada só pode criar nada”¹¹⁵. Por isso coreografar intercessores no decorrer de um texto, que é de certa forma, também, coreografar esse texto, tornar essa coreografia texto, algo que não surge do nada, mas se dá no encontro dos intercessores com o pensamento no ato de pesquisar/escrever. “O trabalho de escritura não me deixa prever a coreografia concluída. Tudo que me escrevia me mortificava...”¹¹⁶.

Produzindo intercessores

O uso de intercessores para produzir outras imagens, criar e assim produzir conceitualmente um “corpo a dançar” se dá com Deleuze, que afirma que escolhemos nossos intercessores. “O conceito de intercessor, para Deleuze, segue o do verbo interceder, que significa intervir. Portanto, produzir interferência não é o mesmo que fazer interseção - o importante é que o cruzamento constitui uma zona de interferências¹¹⁷”. Com Deleuze, podemos pensar os intercessores no científico, artístico ou filosófico, pode ser também um conceito, uma obra de arte, um dispositivo técnico, mas é preciso fabricar os intercessores. “Os intercessores são quaisquer encontros que fazem com que o pensamento saia de sua imobilidade natural, de seu estupor. Sem os intercessores não há criação. Sem eles não há pensamento¹¹⁸”. Com produção de intercessores buscam-se condições para colocar o pensamento a pensar, para criar com os próprios intercessores, para colocar em movimento esses intercessores criando novas imagens de pensamento.

114 *Idem*, p. 114.

115 ZORDAN, 2014, p. 126.

116 MUNHOZ, 2009, p. 119.

117 KRESS, 2003.

118 VASCONCELLOS, 2005, p. 1223.

O essencial são os intercessores.
A criação são os intercessores.
Sem eles não há obra. Podem
ser pessoas – para um filósofo,

artista ou cientista; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também, coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro¹¹⁹.

Deleuze não desenvolveu um artigo ou texto tratando especificamente de intercessores, a referência que se tem encontra-se em um trecho de seu livro *Conversações*¹²⁰. Vasconcelos (2005) mostra que “os intercessores atuam no plano de imanência da filosofia deleuziana como um conceito, isto é, eles são o que propicia condições de resolução do problema colocado: a imagem do pensamento¹²¹”. Os intercessores não são apenas alianças, encontros, apesar de eles se constituírem dessa forma, mas mostram a importância desses. E para Deleuze¹²² isso tem a ver com um conceito e sua possibilidade de definição a partir de cinco características: 1) não há um conceito simples, todo conceito possui componentes e é formado por uma multiplicidade de elementos; 2) no local de sua constituição – no plano de imanência – desenvolve-se uma zona de vizinhança necessária com outros conceitos, dando-se, dessa forma, uma relação de composição em rede: isso é o *devenir* do conceito; 3) cada conceito deve ser tomado como o ponto de coincidência, de condensação ou de acumulação de seus próprios componentes, pois os conceitos organizam-se ordenadamente de modo intensivo, não estão na ordem das facilidades da compreensão, da tentativa da extensão; por isso, é um ato de pensamento, um incorporal (no sentido estoico); 4) o conceito tem em si mesmo o nível absoluto e relativo do plano do qual se delimita e aos problemas que se pensa resolver, “ele opera sobre o plano a partir das condições que o problema em questão lhe impõe¹²³”. 5) o conceito não é discursivo, não é um grupo de enunciados, apesar da presença de enunciações

119 DELEUZE, 1992, p. 160.

120 *Idem*, p. 155-172.

121 VASCONCELLOS, 2005, p. 1223.

122 *Idem*, p. 1223-1224.

123 VASCONCELLOS, 2005, p. 1223-1224.

em sua forma “linguageira”, pois ele não encadeia proposições. Então, o que vem a ser o conceito? O instrumento da filosofia, estando essas características presentes em seus três elementos: no plano de imanência, em seus personagens conceituais e nos próprios conceitos. Nessas condições se constituem os intercessores na filosofia de Deleuze. “E veja que em todo momento fiz referência a “intercessores” e não a “intercessor”, isso porque estamos diante de um conceito que somente se manifesta de modo plural: tratam-se sempre de intercessores a forçar o pensamento a sair de sua imobilidade¹²⁴”.

Assim, para dar condições para encontros que aconteçam e coloquem o pensamento a se movimentar, produzem-se intercessores. E esses são produzidos pela arte, ciência e filosofia. Por esses três modos de pensar e criar, pelos encontros desses três e no entre essas três possibilidades do pensamento.

Criar um “corpo a dançar”, o que se toma nessa pesquisa por um conceito, se dá no movimento entre os citados modos de pensar. O “corpo a dançar” é criado com a filosofia em um plano de imanência, tendo conceitos de filósofos do pensamento da diferença, a dança e educação como intercessores. Só foi possível pensar sua criação no encontro com um problema criado no campo da arte, mais especificamente no campo da dança, em um plano de composição¹²⁶,

O que me interessa são as relações entre as artes, a ciência e a filosofia. Não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em relação a outra. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto da ciências é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos. A partir daí, se nos damos essas grandes rubricas, por mais sumárias que sejam – função, agregado, conceito -, podemos formular a questões dos ecos e das ressonâncias entre elas. Como é possível, sobre linhas completamente diferentes, com ritmos e movimentos de produção inteiramente diversos – como é possível que um conceito, um agregado e uma função se encontrem?¹²⁵.

124 *Ibidem.*

125 DELEUZE, 1992, p. 158.

126 O plano de composição não será desenvolvido nessa dissertação, pois

onde foi possível pensar o movimento de vida e a criação de corpos nos próprios corpos educados para se tornarem estáveis. E, ao mesmo tempo, essa criação conceitual é pensada em uma pesquisa no campo da Educação, reconhecido como ciência, onde se cria em um plano de referência. Assim, um “corpo a dançar” se dá com filosofia, arte e ciência, no encontro com esses três modos de pensar/criar e entre esses.

Os intercessores são elementos entre o que o pesquisador possa vir a pensar com estes e o que o pesquisador possa vir a escrever a partir disso. Produzir intercessores é criar possibilidades de movimentos em devir. Apresento os intercessores criados para essa dissertação.

Encontro com as artes - Dança

1) Ação dançante¹²⁷: No primeiro semestre de estudos no curso de mestrado, realizei uma ação dançante intitulada “Não venha me assistir – Talvez seja uma dança”. A performance foi criada para que a partir dela se dessem condições de pensar sobre o “entre” os movimentos para constituir o “Corpo a Dançar”. No projeto apresentado, qualificado, ao completar um ano de mestrado e que agora está desenvolvido nesta dissertação, a ação dançante não foi utilizada, mas já havia sido realizada. Havia deixado de lado um dos intercessores que me fizeram pensar a criação do “corpo a dançar”. Agora essa ação dançante está presente nessa pesquisa, potente e viva, fazendo-me pensar.

Esse intercessor é o mais autoral desta pesquisa e ao mesmo tempo o mais sutil, movimenta o pensamento a cada vez que é recriado quando o busco nas lembranças e quando assisto a seus registros.

2) A dança como possibilidade de pensar movimentos: A dança, e todos os anos de trabalhos e vivências com esta, sempre esteve presente nessa pesquisa, pois foi por meio da dança, especificamente a contemporânea, que vi possibilidades de pensar a materialidade e intensidade. Com a dança vejo condições de colocar as imagens estáveis em movimento. Assim, foi criado para essa dissertação o texto “Rastros genealógicos de dança: para

esta se desenvolve pensando o plano de imanência.

127 Utilizo o termo ação dançante, pois não se trata de uma coreografia ou espetáculo de dança, mas, sim, de um trabalho artístico em dança produzindo movimentos tomados como dançantes.

pensar um corpo a dançar”. Ao mesmo tempo em que escrevia esse texto, pensava essa dissertação, a escrita, o ritmo da velocidade em lentidão da produção e o texto era produzido com o que pensava sobre como tudo estava se dando: as imagens da dança alimentavam o texto e o texto instigava o pesquisar. Não teria como olhar para a dança de modo geral e utilizar como intercessor, então criar um texto seria o mais adequado. Texto produzido, mais um dos intercessores presente, dando a pensar o “Corpo a Dançar”.

Encontros com a filosofia

3) O conceito de experiência de si de Michel Foucault: Este conceito se faz importante nessa pesquisa por fazer pensar a relação consigo, uma experiência de si conceitual desenvolvida por Foucault conforme descrito nessa pesquisa. O conceito é utilizado para pensar o movimento, e assim compor o “corpo a dançar”. Não se trata de analisar o conceito ou fazer sua genealogia, mas pensar com esse e apresentá-lo em alguns momentos da escrita.

4) Criação e Acontecimento: O conceito de criação de Gilles Deleuze é apresentado em um dos capítulos, em cruzamento com o conceito de acontecimento. A criação como ato de pensar atravessa toda a dissertação colocando o pensamento a pensar, possibilidade de produzir fissuras na representação para dar a pensar o que se pretende desenvolver nessa pesquisa. Esses conceitos são apresentados no encontro com a ação dançante, citada anteriormente.

5) A obra “Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume”, de Gilles Deleuze: Busco o trabalho de Deleuze que pensa com Hume para pensar o “entre” e o “encontro”, a experiência e as experimentações como modo de constituição do sujeito até chegar na subjetivação. Alguns pontos desta obra são destacados nessa dissertação e são potentes para pensar a composição do “Corpo a Dançar”

6) Conceito e Plano de Imanência: Esses conceitos foram estudados na obra “O que é Filosofia”, de Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Com eles busco pensar com o conceito de conceito para a constituição de um conceito na perspectiva das filosofias da diferença e fazer uso disso para pensar a constituição de algo que se dá no pensamento como algo já de ordem conceitual num plano de imanência.

Encontros com a Ciência

7) Corpo Serial: Busco a noção de Corpo Serial desenvolvida por Virgínia Crivellaro Sanhotene na dissertação de mestrado em educação intitulada: “A potência da evanescência : diferenças e impossibilidades”. Com o corpo serial busco pensar a produção do “entre” como infinito de possibilidades tomado como caos potente para a criação no pensamento.

8) Educação: Com a educação, classificada como área da ciência, busco pensar tanto a possível formatação, docilização e regimento da e na materialidade corporal como as possibilidades de criação de intensidades corpóreas, problematizando o corpo que se torna e o corpo que se vem a ser. Trata-se aqui de uma educação criadora que atravessa a ação dançante, a dança, os conceitos utilizados e o próprio exercício de desenvolver essa pesquisa.

Exemplo II:

CORPO DO DIA: COMO COMÊ-LO?

No cardápio do dia está previsto um corpo com a descrição de seus ingredientes, possível sabor, dimensões e porções, duração e valores. Após fazer o pedido, fica a dúvida: O que poderá acontecer entre o momento do pedido e o instante em que este chegará à mesa? Mas será que se pode planejar como comer esse corpo que está sendo preparado? Como comer um corpo para se tornar outro? Com talheres? Cair direto de boca? Partir com as mãos?

A questão – como comê-lo? – ocupa o pensamento que fica na busca de imagens prontas, buscando identificar imagens que indiquem um modo adequado para comê-lo. Mas como comer um corpo que não se tem certeza de como será? O pedido foi feito, o corpo está sendo preparado, tem-se um conjunto de imagens de como poderá vir a ser esse corpo, mas nada garante que alguma dessas imagens dará conta de representar o corpo que virá.

Talvez não seja necessário procurar uma imagem que represente esse corpo, mas aguardar pelo encontro com o mesmo, encontro este que poderá ser potente para a produção de novas imagens. Mas, enquanto o corpo não vem, há possibilidade de criar outras imagens. Mas como criar imagens sem um encontro que violento o pensamento e coloque o pensamento a pensar? Criando problemas? Tornando a questão referente a como comê-lo como um problema que movimentava tudo o que está assentando?

Produzir um problema só para comer um corpo? Sim, o corpo que será comido será o corpo que será inventado. E só poderá ser inventado com um problema que dê condições para criar um plano e um conceito. Preciso criar talheres? Talvez não, pois comer se dá como modo de devorar imagens prontas para depois vomitá-las dissolvidas, vomitá-las como ácido. É bem provável que o corpo não entre pela boca e nem se precise dos dentes para rasgá-lo.

Comer um corpo, ingeri-lo, pode ser mais complexo do que fazer sua digestão, ou não, tudo depende das imagens produzidas nos instantes, nos atos de comer. O que é preocupante são os efeitos, pois os efeitos são inferências disparadas por acontecimentos, e não resultados esperados.

O corpo está vindo, está no momento de comê-lo. Vem em uma caixa pequena, e quando penso em abri-la, tudo se destorce, as imagens ficam turvas, algo escapa, algo se fixa, algo se modifica, o movimento não cessa... Deu-se um encontro, o corpo da caixa não existe, foi ele quem me comeu, e agora me tornei algo que não sei dizer, me tornei um pouco do que era com o pouco do que encontrei, com efeitos acontecendo e me modificando o tempo todo. Algo em mim dança!

Obs.: Em 2013/02 participei de duas atividades de estudos no PPGEDU/UFRGS: 1) Trabalho de leitura dirigida intitulado “Racionalismo, empirismo e subjetivação no pensamento da diferença” com o Prof. Dr. Samuel Edmundo Lopez Bello, onde apresentei um trabalho com a colega Grace da Ré Aurich sobre o livro “Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a Natureza Humana segundo Hume”, de Gilles Deleuze. 2) Seminário Avançado “Empirismo: Hume por Deleuze”, ministrado pela Prof^a. Dr^a. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan, onde foi estudado o livro citado acima. Nos dois casos, esses estudos me colocaram a pensar com o livro em questão, mas isso se tornou mais potente no final de 2013/02 e início de 2014/01, ao ler o livro “O que é Filosofia?”, de Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Com isso, passei a pensar mais os encontros e escrevi o texto acima.

2 EDUCAÇÃO DE CORPOS



2.1. Pensando o corpo

Por tratar, essa pesquisa, da educação¹²⁸ e criação de corpos, vê-se necessário apresentar algumas pistas que indicam a pensar a materialidade corporal e alguns processos de educação desta. Essa educação se deu e se dá pelos modos de pensar a materialidade, constituindo movimentos que conduzem a viver a vida de determinadas maneiras. O corpo pode ser pensado como o lugar onde se inscrevem os efeitos de diferentes práticas, incluindo-se aqui as práticas em educação produzidas por meio de currículos, indicações, prescrições e modos de constituição de sujeitos em educação. O corpo é superfície de inscrição de condutas produzidas pelo que se vê, ouve, sente, faz, participa, pelo que se toma como verdade e pelos modelos representativos constituintes de sujeito de diferentes práticas. Mas também vem a ser intensidade corpórea, uma potência criadora: é o que dá possibilidades para aprender, ensinar, produzir, participar, experimentar e viver uma vida. É no corpo, com o corpo e pelo corpo que tudo acontece e se produzem saberes.

Muito do que se toma como verdade constituinte da materialidade, nos dias hoje, é reverberação e efeito de questões históricas que se deslocaram e se reinventam com diferentes valores no mundo contemporâneo. Essa materialidade sempre esteve em movimento em diferentes campos, situações, condições... Etimologicamente, a palavra corpo passou por variações. No latim, corpo é substantivo que vem de *corpus* e *corporis* (corpulência e incorporar); *Corpus*: corpo morto, o cadáver em oposição à alma ou anima; no antigo dicionário indo-iraniano teria ainda uma raiz em *kṛp*, que indicaria forma; na Grécia antiga usava-se *soma* para o corpo morto e *demas* para o corpo vivo¹²⁹. É desse movimento que se supõe nascer a divisão que atravessa séculos e culturas separando

128 “(...) educação como um conjunto de processos pelos quais indivíduos se transformam ou são transformados por dispositivos culturais nos quais se situam elementos da arte contemporânea e da filosofia da diferença”. RODRIGUES e HENNING, 2012, p. 179.

129 GREINER, 2005, p. 17.

o material e o mental, o corpo morto e o corpo vivo, e que aparece tanto ainda hoje, expressa na divisão entre corpo e mente: o dualismo psicofísico, a divisão razão e emoção, o físico e o mental, corpo e razão, atividade física e conhecimento...

Na antiga Grécia, Platão (348/347 a.C.) definiu o homem, no que se entende por perspectiva dualista, como composto de corpo e alma. Sua filosofia baseia-se na cisão entre dois mundos: o inteligível, da alma (das essências), e o sensível, do corpo (das aparências). O pensamento platônico é essencial para a compreensão de toda uma linhagem filosófica que valoriza o mundo inteligível (da alma) em detrimento do sensível (do corpo). A alma é detentora da sabedoria e o corpo é a prisão da alma.

Aluno de Platão, Aristóteles apresenta a noção de corpo que pode ser chamada de orgânica¹³¹, em que a alma anima o corpo e está integrada a ele. Qualquer movimento físico é feito pelo corpo, mas possibilitado pela ação da alma. O pensamento é faculdade da alma, mas só pensamos porque somos corpóreos, e o corpo é necessariamente lugar de atividade, garantindo o dinamismo da vida. Tempos depois, na França do século XVI, René Descartes desenvolve o que ficou conhecido como visão cartesiana de corpo, que predominou na época moderna e ainda reverbera hoje em dia.

Platão inicia uma tradição segundo o qual educar um ser humano é cuidar dele; portanto, o processo educativo começa antes mesmo do nascimento, com os cuidados pré-natais, e após o nascimento o primeiro ato educativo é a nutrição do bebê. O cuidado com o corpo, portanto, está na origem de toda a educação. Quando as crianças já estão maiores, começam a conhecer seu corpo por meio da ginástica. A primeira educação é sobretudo física. A ginástica, portanto, teria a dupla função de fortalecer o corpo e garantir seu conhecimento. À ginástica, soma-se a música, esta com a função de ensinar a harmonia, estando voltada para a alma. E juntando-se ginástica e música, teríamos a dança, garantindo, já nos primeiros momentos da educação, a integração corpo-alma¹³⁰.

130 GALLO, 2006, p. 16.

131 *Idem*, p. 12-13.

Esse dualismo cartesiano, ou dualismo psicofísico, apresenta o ser humano composto por duas substâncias distintas: 1 - o corpo, uma substância ou coisa extensa (*res extensa* é a expressão que ele usa em latim), de natureza material; 2 - a alma, uma substância ou coisa pensante (*res cogitans*). É com este filósofo que surge a famosa frase: Penso, logo existo (*Cogito, ergo sum*).

Com o objetivo de desconstruir o dualismo mente/corpo e outras oposições binárias do iluminismo, como natureza/cultura, essência/construção social, Spinoza (1632-1677) concebe o corpo como tecido histórico e cultural da biologia. As afecções que são atribuídas à ação do corpo humano testemunham o aumento ou diminuição de sua potência de agir e de pensar. Spinoza trata do que pode um corpo. “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo (...) pode e o que não pode fazer¹³²”. Só se sabe o que pode um corpo no encontro com outros corpos. Por mais que se tenha noções e prescrições de que um corpo em uma determinada condição anatômica, sociocultural, econômica, estado emocional possa realizar algo de uma forma esperada em uma situação específica, sempre há algo que pode nos escapar, e o que um corpo pode só saberemos vivendo determinadas situações.

No século XIX, Nietzsche declara que só existe o corpo que somos¹³³, o vivido que é mais surpreendente que a alma. Se, para Descartes, o ponto de partida de todo o conhecimento e da realidade era a alma e sua faculdade racional, para Nietzsche o que interessa é a inversão disso, e ele propõe partir do corpo, da fisiologia. Nietzsche pensa o filósofo como bailarino¹³⁴: para ele, pensar é dançar. É uma atividade corporal, física, fisiológica, que provoca dor, que provoca prazer. O cuidado com o corpo (envolvendo a alimentação, os exercícios físicos, etc.) é fundamental para qualquer indivíduo, inclusive para aquele que se dedica às tarefas do pensamento.

Eu sou todo corpo e nada além disso; a alma é somente uma palavra para alguma coisa do corpo; o corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento do teu corpo é, também, a tua pequena razão, meu irmão, à qual chamas

132 SPINOZA, 2011, *Ética III*, Prop. 2, p. 101.

133 GALLO, 2006, p. 21.

134 Idem, p. 22-23.

‘espírito’, pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão¹³⁵.

Foi no século XX que Foucault, pensando, em alguns aspectos, com Nietzsche, olhou para a materialidade, evidenciando que o exercício do poder tem como endereço os corpos dos indivíduos. Para Foucault, por trás do suposto desprezo dedicado ao corpo que é visível na sociedade moderna, que tem como base a filosofia cartesiana, “há todo um investimento no corpo, sobretudo pela estrutura burguesa e capitalista de sociedade, que opera sobre o corpo como força de trabalho¹³⁶”. O investimento político do corpo está associado à sua utilização econômica. O corpo, para se tornar força útil, precisa, ao mesmo tempo, se tornar produtivo e submisso. “Isso quer dizer que há tanto um saber do corpo que não equivale à ciência de seu funcionamento, quanto um controle das forças corporais que não se preocupa simplesmente em vencê-las.¹³⁷”.

Foucault procurou desvendar os mecanismos de poder dominantes na sociedade moderna, colocou em evidência o que chamou de poder disciplinar, que tem um efeito individual na medida em que atua sobre cada materialidade corporal em particular. Mas não se deve esquecer o efeito institucionalizante, pois os indivíduos são inseridos em instituições, como as escolas, os quartéis etc., onde são disciplinados.

135 NIETZSCHE, 1992, p. 51.

136 GALLO, 2006, p. 24.

137 CARDIM, 2009, p. 134.

Disciplinar um corpo significa, pois, sujeitá-lo, mantê-lo sob controle. E é um controle que funciona bem porque se encontra introjetado, incorporado pelo indivíduo. Ser disciplinado significa possuir um autocontrole, não necessitar de comandos externos. No entanto, os efeitos do disciplinamento moderno dos corpos não são apenas negativos; se a disciplina constitui-se numa tecnologia de poder que permitiu a submissão e o controle, ela também proporcionou a emergência de uma consciência sobre o próprio corpo. E, como no reino do poder há sempre uma correlação de forças, de maneira que ao exercício de um poder corresponde sempre uma reação contrária, o disciplinamento também enfrenta como efeito uma espécie de 'revolta do corpo': a reivindicação do corpo próprio, a afirmação de um corpo ativo, para além das tecnologias de controle¹³⁸.

Uma massa, um invólucro, uma superfície que se mantém ao longo da história, é o que diz Foucault sobre o corpo, uma matéria que não é inerte. “O corpo seria um arcabouço para os processos de subjetivação, a trajetória para se chegar ao ‘ser’ e também ser prisioneiro deste”¹³⁹. A constituição do ser humano, a constituição do sujeito só é possível pelo corpo.

2.2. Para pensar a educação de corpos

Que corpo é esse pensado em educação? É um corpo que se pode educar? Um corpo que é constituído pelo movimento, mas que também produz movimento? E se um corpo tem o movimento como característica de sua constituição, o que se pode compreender como condições para que este se movimente nas experiências em educação, nas experiências na escola, nas experiências possíveis pelas indicações curriculares? Qual o lugar

138 GALLO, 2006, p. 24-25.

139 MENDES, 2006, 168.

da materialidade corporal na escola e em demais instituições que têm o papel de educar? Não se trata de responder exatamente a essas questões, mas de pensá-las nas práticas em educação. Sabemos que não é possível ir para a escola somente com a mente, deixando o corpo em casa. Para Foucault¹⁴⁰, não se pode escapar dessa superfície de inscrição, pois todos os dias acordamos no corpo: podemos nos mexer, andar, mas não podemos nos deslocar do corpo, vivemos uma vida nele, seja na escola, no trabalho ou em casa.

Se não se pode fugir do corpo, então o que nos resta, em educação, é docilizá-lo? Docilizar¹⁴¹ para assim evitar tudo que não vai ao encontro das regras de conduta. Docilizar para produzir uma materialidade que atenda às regras morais, institucionais, culturais, sociais, educacionais... A história do corpo passa por diferentes modos de viver a vida em diferentes tempos e culturas. “A história do corpo (...) é a história da civilização¹⁴²”, onde essa materialidade corporal sempre foi submetida a intervenções, adaptações, mudanças, transformações, que se deram de diferentes ordens produzindo corpos e suas condutas, produzindo comportamentos e modos e vida, constituindo modos de educar através de diferentes práticas de uma educação que sempre se deu no corpo, mas tomou e o toma como separado da mente e das possibilidades de educar. Educa-se o corpo para que a mente adquira conhecimentos.

Um corpo, com Foucault, pode ser pensado como disciplinado, submisso, dócil, otimizado e útil para a economia do próprio corpo. A disciplina, em termos econômicos de utilidade, aumenta as forças do corpo e, em termos políticos de obediência, diminui essas mesmas forças. Mas aqui se destaca a materialidade que se constitui nos jogos de verdade, nas relações de poder e na relação consigo e com os outros (ou saber-poder-subjetivação), e isso se dá como possibilidade de uma experiência de si. Pois, quando se pratica, quando se vive, quando se experimenta algo, não se experimenta a coisa em si, mas se experimenta a si mesmo, se faz uma experiência de si, uma experiência de si mesmo que se dá no encontro com outros corpos e que produz variações, se modifica a cada vez que se repete. Mas é muito comum se propor experimentar uma prática já esperando um determinado resultado, esperando que

140 FOUCAULT, 2010d.

141 FOUCAULT, 1987, p. 119.

142 SUGIMOTO, 2005.

um corpo que experimenta sinta esse momento de uma determinada forma, que mudanças específicas aconteçam nesse corpo, que uma determinada educação deste ocorra.

É muito comum se ouvir que o corpo é esquecido pela educação, mais especificamente pela escola. Mas não se trata de pensá-lo como esquecido pelas instituições na área da educação, mas sim de pensar a materialidade corpórea como condição para a produção de saberes no próprio corpo, saberes que se dão como prática de algo, pela experiência, pelo pensar/agir. “Isso exige esmiuçar outras maneiras de entender o trabalho pedagógico sobre o corpo que historicamente constitui parte do discurso pedagógico¹⁴³”. A partir do séc. XIX, se estabelece uma relação entre corpo e saúde física, e essa relação se tornou preocupante na escola, sendo tratada em manuais pedagógicos e didáticos, em currículos e, especificamente, na disciplina de Educação Física. Dessa forma, a preocupação com o corpo dos alunos passa a ser uma forma de ficar atento à saúde física, pois o corpo é visto como o lugar de doenças, “sobre o qual se deve trabalhar sua prevenção¹⁴⁴”, desenvolvendo capacidades físicas, cuidados com higiene, disciplina postural... Assim se dá uma educação corporal com foco na saúde, tendo posteriormente a Psicomotricidade como pedagogia do corpo.

A integração dos movimentos corporais com os afetos e pensamentos era e é compreendida como possibilidade de desenvolvimento psicofísico eficaz. A psicomotricidade mudou os vínculos da relação corpo e saúde, e o que passa a ter importância é a relação entre corpo e as aprendizagens cognitivas. Dessa forma, a educação do corpo é compreendida como condição para introduzir o sujeito nos conhecimentos que necessitam graus de abstração. O dualismo permanece, perdendo espaço a relação corpo e saúde, para ganhar destaque a relação corpo e aprendizagem cognitiva.

...a Psicomotricidade em sua fundamentação teórica tentou em todos os casos superar o dualismo cartesiano. No entanto, as abordagens tiveram como suposição comum que a ação – que inclui movimentos, percepção, afetos – é o primeiro passo que dá lugar a desenvolvimentos cognitivos. Assim, se o que se pretende é um desenvolvimento

143 MILSTEIN e MENDES, 2010, p. 32.

144 Idem, p. 33.

harmônico do ser humano, é preciso considerar esses dois planos – ação e inteligência – como complementares e mutuamente necessários¹⁴⁵.

Com o trabalho de psicomotricidade, as práticas do dançar, exercitar algum esporte, brincar se dão como atividades que mostram aprendizados que acontecem no corpo e por meio deste, indicando habilidades, destrezas, sucesso de alguns que alcançam o resultado esperado por atingirem os objetivos de determinadas regras. Tudo isso se dá no exercício de ações na relação com espaços e todas as demais condições encontradas com limites de realização em determinado tempo. Essas atividades ditas corporais são exercidas como outra forma de investimento no corpo, uma forma de organização do poder sobre este, que opera para produzir modificações de posturas, condutas, performances e, muitas vezes, até de aparência corporal.

Todas essas atividades se constituem por regras com suas verdades aplicadas à anatomia humana, por uma disciplina dos gestos, das atitudes, do uso do espaço e de cálculos de tempos. No todo, trata-se de um rigoroso adestramento de corpos – um treinamento –, um modo de educá-los para determinada ação. Alguém só se torna um bailarino: dançando e educando a si mesmo para essa prática; torna-se um jogador de futebol: jogando futebol; e isso serve para a constituição dos sujeitos de diferentes práticas. Aprendem-se técnicas para se submeter a determinada prática e ao mesmo tempo se tornar útil para suas respectivas ações.

É preciso tornar-se um corpo em que as “técnicas de adestramento” produzam efeitos nos comportamentos. Precisa-se aprender a representar uma técnica, chegar o mais próximo possível do modelo tomado como verdadeiro. Precisa-se investir no corpo e no seu controle, para que este se torne força útil e, ao mesmo tempo, produtivo e submisso. Mas, também, pode-se buscar viver, intensamente, o treinamento técnico com o intuito de normalizar, de construir uma materialidade corporal pela padronização de movimentos de determinadas práticas. Toda atividade que tem por ênfase o movimento corporal para determinada ação dá condições para tentar normalizar os corpos por meio de suas regras. Como encontrar espaços para escapar dessa normalização de corpos e de movimentos no exercício das práticas com suas regras? Talvez

145 MILSTEIN e MENDES, 2010, p. 34.

produzindo variações das atividades sem deixar de lado normas e regras, mas encarando-as como modo para produzir e alcançar algo, e não como verdade absoluta que deva ser seguida de olhos fechados.

As práticas artísticas, esportivas, de alto rendimento e até cotidianas, compreendidas como práticas corporais, trabalham com e sobre o corpo e suas forças, intensificando sua utilidade, sua docilidade, sempre precisando de sua submissão, tornando os corpos dóceis. “Foucault nos diz que um corpo é dócil quando pode ser submetido, utilizado, transformado, aperfeiçoado, exercitado¹⁴⁶”. O corpo pode se tornar potente para o que ele mesmo tem condições de produzir. Mas mesmo executando algo o corpo produz algo que se dá no pensamento, e mesmo pensando algo o corpo pensa a partir do que acessa pelos sentidos, por suas faculdades, seja por algo que ouve falar, por algo que vê, seja por algo que executa, como correr, nadar, abraçar, pisar... É no corpo que o sujeito se constitui e no encontro com outros corpos que a materialidade se educa para determinadas práticas.

Como destacado anteriormente, este texto não tem intenção de discutir o corpo separado da mente. Da mesma forma, não se trata de pensar a teoria separada da prática. Busco tratar da materialidade em que se inscreve a vida, se vive experiências e onde incidem forças de diferentes ordens e tratar da intensidade corpórea que dá condições para a variação da vida, tendo o corpo como acontecimento. Um acontecimento que se dá de modo inesperado nos instantes de vida, nas experimentações, na vivência de práticas. Pensando a prática, com Foucault, como a regularidade que faz parte da organização do que os homens fazem, “sistema de ação na medida em que estão habituados pelo pensamento, que tem um caráter sistemático (saber, poder, ética) e geral (recorrente) e, por isso, constituem uma ‘experiência’ ou um ‘pensamento’¹⁴⁷”. Isso dá indícios para criação do “corpo a dançar”.

Bello (2012), em seu artigo *Numeramentalização: o estudo das práticas e do governo em educação (e) matemática na contemporaneidade*, refere prática, no sentido Wittgensteiniano, como sendo um conjunto de ações “efetivas, intencionadas, coordenadas e regradadas¹⁴⁸”, ações essas que são realizadas por

146 CARDIM, 2009, p. 135.

147 CASTRO, 2009, p. 338.

148 *Idem*, p. 93.

sujeitos pautadas em maneiras de agir. Prática para “Wittgenstein são os jogos de linguagem, para Foucault são os discursos que forjam, inventam, constroem, produzem realidades¹⁴⁹”.

Mas aqui penso na perspectiva Foucaultiana, onde o que interessa é pensar a prática como algo imbricado de suas próprias teorias, de regras, de modos de pensar, de ações, de pensamentos, para assim pensarmos o que já vem sendo apresentado nesse texto, algo que acontece no corpo que se dá pensante, na materialidade que age e pensa em diferentes ações, distanciando-se da possibilidade de pensar o corpo separado da mente e do pensamento, mas considerando o corpo como a condição para pensar e praticar diferentes ações em educação. Não dividindo, assim, por exemplo, as atividades apresentadas em um currículo, propostas por um projeto ou elaboradas para uma aula como: 1 – momento teórico; 2 – momento prático; mas tomar as atividades e ações como uma prática teórica ou uma teoria prática, onde não seja necessário indicar que determinado momento é teórico e determinado momento é prático, mas fazer do ato de leitura, de escrita, de discussão, de brincadeiras, de desenhar, de dançar, de realização de diferentes ações, momentos de experimentação. Experimentar para colocar em movimento os saberes prévios que se tem de algo. Saberes esses que, no encontro com corpos, produzirão outros saberes, com espaços para possibilidades de criar variações das ações experimentadas. Não se chega a uma verdade como modo de fixar algo, mas se produz diferentes modos de ver, fazer e viver a educação a cada repetição que se diferencia e a cada variação criada.

Então assim poderíamos pensar em uma prática corporal? Mas se o corpo é pensante, se o corpo e o pensamento não são separados, não seria toda e qualquer prática corporal? Não se trata

(...) prática pode ser vista como uma instância de nexos entre ações e enunciações verbais, isto é, prática é o que se constitui através de significações que atribuímos aos nossos modos de dizer e agir; em último caso, modos de pensar que fazem uso de regras de significação, prescrições, normas, com princípios explícitos, envolvendo finalidades, propósitos, e disposições¹⁵⁰.

149 BELLO, 2012, p. 94.

150 *Ibidem*.

de delimitar se as práticas são ou não corporais, mas entender o corpo como potência para a produção de diferentes ações, práticas e atividades. Porém, em educação, a expressão “práticas corporais” já se constitui como um conceito, utilizado muito pela Educação Física, onde é compreendida como esporte, ginástica, dança, luta, *tai-chi*, *yoga*, práticas de aventuras e jogos... “Apresentam finalidades como educação para sensibilidade ou educação estética, para promoção da saúde, para desenvolvimento do lazer, para a sociabilidade e para o cuidado com o corpo¹⁵¹”.

No sentido de contribuir com essa delimitação conceitual e considerando, especialmente, os usos do termo nos diferentes campos de conhecimento, entendem-se práticas corporais como fenômenos que se mostram, prioritariamente, em âmbito corporal e que se constituem como manifestações culturais. Essas manifestações são compostas por técnicas corporais e são uma forma de linguagem, como expressão corporal. Constituem o acervo daquilo que vem sendo chamado de Cultura Corporal, Cultura de Movimento ou Cultura Corporal de Movimento. Essas manifestações que se expressam corporalmente são constituintes da corporalidade humana e algumas delas podem e vêm sendo tematizadas como conteúdos da disciplina curricular obrigatória Educação Física, assim como vêm se constituindo como objetos de pesquisa pelo campo acadêmico da Educação Física e das Ciências do Esporte¹⁵².

Pensado o corpo como potência para a criação, para a variação em si mesmo e das ações em educação, propõe-se pensar as práticas do movimento, em vez de práticas corporais. Práticas do movimento: do ato de pensar, do fazer, de atividades no cotidiano, da leitura, da escrita, do futebol, do teatro, da dança, dos costumes, dos valores, das condutas, dos saberes... Esse movimento se dá como variação transformadora que não tem fim, mas que apresenta condições para se continuar em movimento, continuar modificando. A prática do movimento é uma prática da não estagnação. É o movimento que constitui o corpo, pois mesmo em repouso o corpo

151 SILVA *et al.* 2009, p. 20.

152 SILVA *et al.* 2009, p. 20.

está em movimento¹⁵³. Por isso, produzir variações das atividades curriculares pode se dar como produção de movimento.

As variações dos rastros, apresentados aqui, sobre o corpo, de possibilidades de educação do corpo, serão pensadas, agora, em possibilidades de educação de um corpo que dança, de um corpo dançante, pensando isso com Foucault e, em outros momentos dessa dissertação, pensados também com Deleuze. O corpo dançante foi o disparador de possibilidades para pensar o “corpo a dançar” que está sendo tratado nessa pesquisa.

2.3. Rastros genealógicos de dança: para pensar um “corpo a dançar”

Educar um corpo é colocá-lo em movimento¹⁵⁴, em movimento de vida, num fluxo de ações experimentadas que produzem conhecimentos, mas que não fixam o corpo como algo definido, esgotado, pronto, mas como dançante. Esse corpo dançante se constitui no ato de pensar como criação, um pensar que é corporal, uma materialidade que se dá em ato, que se diferencia de si mesma produzindo variações quando experimenta a si¹⁵⁵. E, nos processos educativos em dança, um corpo que não se compromete somente com o movimento cênico dançante, mas que faz, dos instantes de sua existência, experimentação.

A dança pode ser entendida como uma potência do pensamento, um pensamento em ato, e pensar por si só nos permite potencializar a própria vida. Pensar por movimento é pensar o próprio pensamento, desenvolver suas próprias experiências de pensamento, pois somente o movimento efetua o pensamento. E pensar é

153 Rudolf Von Laban, nascido na Áustria (1879- 1958), dançarino e coreógrafo, desenvolveu um sistema de análise do movimento. Para Laban, nada está parado, o repouso está em constante relação com o movimento.

154 Por mais que tenha dito anteriormente que o movimento é constitutivo do corpo, e que mesmo em repouso este pode estar em movimento, também é possível dizer que, ao incidir sobre uma materialidade corporal com práticas educativas, pode-se colocá-lo em movimento como modo de executar ações e regras que modulam condutas.

155 Mas como um corpo experimenta a si mesmo? Ao realizar uma ação, o corpo não experimenta a ação, mas experimenta um si que se constitui na realização de tal ação.

Com isso, é importante destacar que, neste texto, assim como no capítulo anterior, não se tratará do corpo constituído numa visão dualista em que corpo e mente são separados e, muitas vezes, se atribui à mente um valor superior ao do corpo, tendo a materialidade corporal a marca do pecado imposta pelo cristianismo. Não se trata de firmar as possibilidades de representação do corpo, mas das possíveis constituições em diferentes condições, encontros e práticas/pensamentos. Um corpo como condição para vida e morte, um corpo que se afeta e que é afetado, um corpo que vive as experiências tanto pelas formalidades morais e regras culturais como pelas condições que se tem para possibilidades éticas de constituição de si produzindo diferença.

A educação de um corpo pode ser pensada nas diferentes atividades constituidoras desse corpo, ou seja, em todas as práticas realizadas por este. Nesse texto, tomo a dança como atividade para pensar essa educação, tanto uma educação que incide sobre a materialidade e produz condutas no âmbito corporal como uma educação de si como possibilidade singular de existir. Tomo a construção deste texto como um conjunto de pistas que dão o que

exatamente esse movimento que se opõe à paralisia da criação, às opiniões generalizantes, ao corpo alinhado e obediente. Nesse contexto, pensar por movimento é engendrar esse movimento em dobras e desdobras abrindo caminhos para que o pensamento possa dançar, criar e poetizar¹⁵⁶.

É pelo e com o corpo que conduzimos a nós mesmos e encontramos possibilidades de conduzir as condutas dos outros, é no corpo que se dá a vida, é no corpo que o próprio corpo acontece. É com o corpo que se produz a si mesmo, é com o corpo e no corpo que se encontra ou se vive as possibilidades de liberdade e resistência. É com o corpo que se tem condições de exercer e/ou estabelecer relações de poder sobre outros corpos. É com o corpo que se vem a realizar atos políticos. É no corpo que tudo isso se dá, mas o corpo não “é”, o corpo “vem a ser”¹⁵⁷.

156 MUNHOZ, 2011, p. 29.

157 BELLO e FERRAZ, 2013, p. 255-256.

pensar sobre dança e corpo dançante, para pensar com esses a criação de um “corpo a dançar”, destacando que esse “corpo a dançar” não é um corpo para a dança, mas uma criação conceitual pensada com a dança e com outros intercessores que são coreografados nessa dissertação. Mas de que dança se trata?

Pensamos aqui com a dança cênica. Muitas das Danças¹⁵⁸, ditas, reconhecidas ou até convencionadas como de estética contemporânea, muitas vezes, produzem estranhamento, colocam a pensar, por se distanciarem das fadas, príncipes, princesas e faunos dos repertórios clássicos de balé. Essas Danças podem ser pensadas como possibilidades de (des)organização, tanto artística quanto corporal, produzindo um corpo dançante que se afasta da ideia de corpo como espaço para uma moral da dança. Entende-se por moral, na dança, as regras a serem seguidas por todos, com poucas possibilidades para a criação.

(Des)organizar estruturas, no ato de dançar ou de criar em dança, conduz a pensar o corpo de diferentes modos, um corpo que desacomoda, que se perturba, que é posto no movimento de constituição se diferenciando. A sensação de desconforto dos formatos estáveis perturba, produz uma dança violenta, que provoca estranhamento por não produzir a sensação “romântica” de conto de fadas. Mas, assim, cria condições de possibilidades para outras criações, para uma dança que pode ser tomada como dança das possibilidades. Dança essa que é convencionada como Dança Contemporânea, uma possibilidade ética de viver essa arte. A dança das possibilidades não é a dança em que se pode tudo, mas a dança com a qual se pode variar os modos de dançar, sem compromisso com os regramentos. É uma dança que dá condições para pensar os modos de ensinar e aprender e a singularidade da criação artística de cada um, mais do que os modos pré-estabelecidos de dançar.

Um corpo de uma dança cênica

A dança cênica é aquela produzida, pensada, pesquisada, criada e ensaiada para uma cena artística, que acontece na cena

158 Criações em dança classificadas como Dança Contemporânea que são criadas com suas especificidades, pois uma dança, mesmo sendo classificada como dança contemporânea, tem seu posicionamento nessa categoria por convenções, e não por questões técnicas específicas, como no caso de muitas outras danças. Por isso pode-se falar de muitas danças contemporâneas.

artística, seja em um palco italiano¹⁵⁹ (caixa preta), em um espaço público, em uma arena, na rua, em uma casa, em um espaço destinado para as artes. Independente de técnica, estilo, escolha estética, a dança cênica é essa que não está na ordem de uma dança social dançada em festas por diferentes motivos, sendo o mais comum a diversão. Seja o balé clássico, a dança moderna, a dança contemporânea, as danças folclóricas/dança de salão com o intuito de apresentação cênica, seja a dança jazz e tantas outras, podemos entender todas como dança cênica. Todas são produtoras de um corpo que poderíamos chamar de corpo cênico, mas o que interessa aqui é o processo de educação desse corpo, trata-se de uma disciplina corporal por meio da dança.

O balé (dança clássica) se caracteriza, entre outras coisas, por regras e pela codificação de movimentos corporais que são reconhecidos em qualquer lugar do mundo. Da Itália do século XV, em Florença, em festas nos palácios, ao século XVIII, passou por modificações disciplinares nas quais, até hoje, pode-se perceber uma organização do poder sobre a materialidade corporal¹⁶⁰. Pierre Beauchamp¹⁶¹ (1636-1705) criou cinco posições básicas dos pés para esta dança: todo e qualquer passo e movimentos iniciam ou terminam nas respectivas posições. São regras com suas verdades aplicadas à anatomia humana, uma disciplina dos gestos, das atitudes, do uso do espaço e de cálculos de tempos. Para os braços e cabeças também foram codificados movimentos específicos para acompanhar as posições e movimentos de pés. No todo, trata-se de um rigoroso adestramento de corpos – um treinamento, um modo de educar os corpos para essa arte –, mas, ao mesmo tempo, trata-se da construção de uma dança acadêmica com uma estética admirada até os dias de hoje e, automaticamente, da produção de um determinado tipo de corpo útil para essa dança.

É uma dança idealizada para corpos específicos que realizem os movimentos dançantes¹⁶² regidos pela técnica, o que, de certa

159 Palco tradicional onde o público assiste ao espetáculo de frente. Normalmente possui três lados fechados, como se fosse uma caixa, e se mantém tudo no escuro para poder trabalhar com a iluminação.

160 O poder aqui é, pensando com Foucault, um poder não hierárquico, mas um poder que se dá nas relações, ou como podemos dizer: Relações de poder. Não um poder de alguém que decide e outros obedecem, mas relações de poder em que se busca fazer com que os outros desejem o que se quer que eles desejem.

161 Charles-Louis-Pierre de Beauchamps foi um dos principais nomes na elaboração de uma codificação da dança clássica.

162 Movimentos dançantes são diferentes de movimentos cotidianos. Uma pessoa caminhando na rua não está executando movimentos dançantes, mas a movimentação dessa caminhada pode servir de inspiração para a produção de uma cena artística, pode ser coreografada. O movimento da caminhada, quando

forma, com base nos ideais que se busca atingir, restringe alguns corpos, posicionando-os em um lugar de não adequados para essa dança. É uma dança tradicional, que se deve ensinar e aprender como ela foi criada, pois é essa sua proposta. Um corpo que realiza de formas diferenciadas a dança clássica, que não consegue alcançar o que foi idealizado na proposta desta, pode ser até considerado não adequado para essa atividade. Não possui condições para ser admirado ou não é capacitado para esta arte, mas pode buscar viver, intensamente, o treinamento com o intuito de normatizar, de construir um corpo pela padronização de movimentos dançantes.

É preciso tornar-se um corpo em que as “técnicas de adestramento” produzam efeitos nos comportamentos. Precisa-se aprender a representar essa técnica, chegar o mais próximo possível do modelo tomado como verdadeiro. Existem propostas que buscam outras possibilidades no próprio balé, pensando as materialidades corporais de formas diferenciadas, mas nem sempre reconhecidas e legitimadas: são criadas por professores que buscam produzir o balé clássico preocupando-se com a potência de cada corpo, que pensam o corporal nas suas singularidades. Porém, para se reproduzir o balé como foi criado, precisa-se investir no controle do corpo, para que este se torne força útil e, ao mesmo tempo, produtivo e submisso, precisa-se educar o corpo para essa prática.

A busca por realizar outras formas de dança que não seja o balé, na tentativa de possibilitar que outros corpos, ditos diferentes, pudessem dançar, abriu espaço para a criação de outras danças/técnicas com suas regras: A Dança Moderna¹⁶³. A dança moderna (ou as danças modernas) surge, cronologicamente, depois da dança clássica. Apesar de ser efeito do pensamento de uma determinada época no sentido de dar possibilidades para criação, também tem como forte característica a codificação, a padronização e a normalização de alguns movimentos que se dão através de exercícios que constituem as técnicas dessas danças. Mas, ao mesmo tempo, dão condições para compor com seus códigos e com a criação de outros movimentos, apontando sempre para os chamados princípios, com

é ensaiado para ser apresentado, quando se define ritmo, intensidades, dinâmicas, direções e intenções, pode se tornar um movimento dançante.

163 A Dança Moderna emergiu nos últimos anos do século XIX e se destacou nos primeiros anos do século XX. Existem várias danças modernas com intenções distintas. Os bailarinos, em algumas dessas danças, dançam descalços, trabalham movimentos de contração, torção, desençaixe etc. Os movimentos são entendidos como mais livres, embora sigam uma técnica organizada.

exceção da precursora Isadora Duncan (1877–1927), que trabalhava com movimentos que ela chamava de livres, tendo como referência a natureza. Martha Graham (1894–1991) desenvolveu uma técnica que tem como princípios “contração e relaxamento”, Dóris Humphrey (1895–1958) aponta para “queda e recuperação”. E há muitos outros que foram precursores desse movimento (Dança Moderna), como Loie Fuller (1862–1928), Ruth St Dennis (1879–1968); Emile Jacques Dalcroze (1865–1950); Mary Wigman (1866–1973) e Rudolf Von Laban (1879–1958), criaram suas especificidades em suas danças, trabalhando com o corpo e sobre o corpo e suas forças, intensificando sua utilidade, sua docilidade, sempre precisando de sua submissão¹⁶⁴ para a realização dessas danças.

Na década de 60, destaca-se Merce Cunningham (1919 – 2009), bailarino e coreógrafo que estudou dança com Martha Graham e teve muitos trabalhos em parceria com o músico John Cage (1912 – 1992). Aos 34, funda a Merce Cunningham Dance Company. Criou uma linguagem considerada inovadora, onde coreografia, música e cenografia eram construídas independentemente uma da outra, e não havia mais uma narrativa na dança. “Fez algo inusitado: introduziu o método do acaso, que consistia em criar algumas sequências (trechos, partes) de dança e sorteá-las para escolher qual seria usada na criação coreográfica”¹⁶⁵. Cunningham é citado por alguns como quem mudou os rumos da dança moderna, sendo considerado um precursor da dança pós-moderna. Para alguns, é tido como um dos primeiros coreógrafos contemporâneos.

Na mesma década, ligado ao estúdio de Merce Cunningham, em Nova York, se constituía um grupo de coreógrafos, pós-modernos, irreverentes, que pensava a dança inserida nas grandes mudanças no campo social e político daquela época. Esse grupo se chamou Judson Dance Theatre¹⁶⁶, “(...) utilizam movimentos cotidianos sob a alegação de que ‘todo movimento é dança’¹⁶⁷”. Fizeram parte desse grupo: Yvonne Rainer (1934), Steve Paxton (1939), Trisha Brown

164 Submissão é pensada aqui como a condição de se submeter a uma prática para se tornar útil a esta.

165 RENGEL e LANGENDONCK, 2006, p. 62.

166 “Os artistas desse grupo trouxeram para a arte fundamentos diferentes e instigantes. Observavam os movimentos de animais, as ações cotidianas das pessoas, as relações de peso do corpo em contato com outro corpo, usavam a improvisação de movimentos e apresentavam suas danças não mais de forma linear, mas sim como um videoclipe. O objetivo era fazer com que o público juntasse os ‘pedaços’ e extraísse um significado para o trabalho apresentado”. RENGEL e LANGENDONCK, 2006, p. 67.

167 MARQUES, 2012, p. 182.

(1936), Simone Forti (1935), Willian Forsythe (1949), entre outros.

O corpo sempre foi a condição para se dar a dança, e sempre foi a própria materialidade a condição para se pensar e criar outros modos de dançar, rompendo com a dominância de uma determinada dança tomada como a verdade a ser buscada em diferentes momentos históricos. E assim se deu a necessidade de inventar a dança contemporânea, criada, historicamente, depois das danças clássica (balé clássico) e moderna, como outra forma de investimento no corpo, com mais espaço para a produção da diferença e para a produção de diferentes estéticas, buscando se diferenciar das danças tradicionais que regiam o “mundo” da dança, como a dança clássica.

Dança contemporânea: a dança das possibilidades

Por mais que se trate de um período histórico, o que fica muito evidente nas danças citadas anteriormente são suas particularidades, sendo essas conhecidas e classificadas por suas características técnicas, seus modelos a serem representados. Tanto a dança clássica como as danças modernas são técnicas de normatização dos corpos em que o controle se dá através de seu exercício - mas não só isso - que apontarão para determinados resultados estéticos propostos por cada uma, todas essas danças, sempre, apresentando suas identidades que podem ser percebidas em diferentes lugares e tempos, podendo haver pequenas alterações. Mas isso vai se embaralhar, desorganizar, deslocar com a invenção¹⁶⁸ da já mencionada dança contemporânea. “A dança contemporânea não é uma escola, tipo de aula ou dança específica, mas sim um jeito de pensar a dança.¹⁶⁹” Um jeito de pensar a dança diferente a cada dança criada, um jeito de pensar a dança criando diferença; não apenas um jeito, mas modos de criar danças, modos que criam a dança que trato aqui por dança das possibilidades. Pensar a dança contemporânea como dança das possibilidades dá condições para pensar processos de criação em dança que apresentarão singulares resultados cênicos e que muitas

168 Uso o termo invenção fazendo referência a Foucault, que tomou este termo de Nietzsche. “Em Verdade e as Formas Jurídicas, 2002, p. 16., Foucault dirá que o “O conhecimento, foi portanto, inventado”. A ideia de invenção se contrapõe à de *origem*: dizer que o conhecimento foi inventado é dizer que ele não teve origem e que, portanto, não há no conhecimento uma adequação ao objeto, uma relação de assimilação, mas sim uma relação de dominação”. Quando algo é inventado, trata-se de dizer de um pequeno momento de emergência, e não de algo que já estava lá. E assim penso que em algum momento a dança contemporânea teve sua emergência e a estética que se diferenciava de tudo o que era produzido até então foi tomada como verdade, e isso foi entendido como Dança Contemporânea.

169 TOMAZZONI, 2006.

vezes estão em devir. Porém, essa dança ainda mantém o caráter disciplinar, com seus treinos e ensaios.

Com criações de diferentes danças de estética contemporânea produzem-se modos do dançar, desorganizando o que já se fazia em dança, reorganizando constantemente o que se faz sem fixar em algo (em muitos casos), podendo-se pensar em algo transitório, em devir provocando estranhamentos. É através do estranhamento que é possível sair do lugar comum, do lugar de costume, de um lugar de possível fixação, do lugar onde se encontra os modos, desenhados pelo corpo, de fazer dança, já estruturados e traduzidos em receitas. Então, de acordo com o que foi apresentado sobre essa dança, os corpos que se dão dançantes por esta podem ser corpos livres, não formatados por códigos dançantes, pois cada coreografia ou espetáculo de dança contemporânea dá condições para diferentes constituições de corpos? Por mais que se pense nas possibilidades de constituição de corpos com essa dança, assim mesmo é possível produzir corpos dóceis. “Foucault nos diz que um corpo é dócil quando pode ser submetido, utilizado, transformado, aperfeiçoado, exercitado¹⁷¹”. E isso é possível com o balé clássico, com a dança moderna, com a dança jazz, com danças folclóricas e também com a dança contemporânea.

Porém, em algumas danças de estética contemporânea, o corpo passa a ser pensado nas suas possibilidades e potências, e não em possibilidades criadas para se encaixar nesse corpo. Há menos atenção para uma disciplina rigorosa sobre o corpo e mais, talvez, uma busca por um olhar para si mesmo, um cuidado consigo – “a finalidade é ocupar-se consigo¹⁷²” –, um inventar o seu modo de criar danças e de dançar, dançar por si mesmo. Como no caso da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940 – 2009). Pina teve um trabalho

Faz-se dança contemporânea no Japão, em Taiwan, na França, na Alemanha, na Holanda, na Bélgica, nos Estados Unidos e no Brasil. Em cada um desses países há coreógrafos de características distintas que realizam trabalhos corporais conhecidos como dança contemporânea, mas que poderiam ser classificados de forma diferente¹⁷⁰.

170 SIQUEIRA, 2006, p.107.

171 CARDIM, 2009, p. 135.

172 VALLE, 2012a, p. 283.

de dança-teatro (Tanztheater), movimento que iniciou na época da Rudolf Van Laban e Kurt Joos, mas o trabalho dessa coreógrafa atravessou décadas, sempre se destacando e sendo referência no cenário contemporâneo. “As obras de Pina Bausch mostram pessoas comuns andando nas ruas. Os dançarinos ensaiam esses movimentos à exaustão, até que pareçam bem naturais. Porém, situações inesperadas são introduzidas para provocar o público”¹⁷³. Pina acreditava que pela repetição dos movimentos se chegava à sua transformação. Hoje muitas cias de dança, bailarinos, grupos, coletivos desenvolvem propostas de danças contemporâneas, cada um com seu modo de dançar, algum apontando para algumas convenções e outros buscando sua singularidade.

Corpo (não)disciplinado na dança

As danças mais disciplinares podem ser pensadas como a imagem de uma garrafa com uma forma bem específica, em que será um bom sujeito da dança aquele cujo corpo, com seus gestos, condutas e comportamentos, se encaixar perfeitamente dentro da garrafa. Se o corpo não se encaixar na garrafa, este corpo não serve para certa dança proposta em determinada situação. Já em muitas danças contemporâneas é como se se pensasse o corpo como criador de sua própria garrafa, que serve especificamente para esse corpo que a produziu, e a produzirá muitas vezes de diferentes formas. Cada corpo, nas possibilidades de movimentação, criará, construirá, inventará sua própria garrafa, e isso muitas vezes bagunça, desorganiza, produz estranhamento, pois não se trata de regras e formatos a serem repetidos, mas de regras e formatos que, ao se repetirem, são criados de forma diferenciada, criados o tempo todo para cada dança e que, em muitos casos, deixam de valer a cada nova proposta ou a cada dia.

A dança contemporânea é produzida pelo corpo que se constitui nas experiências dessa própria dança, nas experimentações de seus modos de dançar, modos esses que se dão em cada proposta e em cada coreografia¹⁷⁴. Pois a dança, quando compreendida como possibilidade de composição de movimentos dançantes, de

173 RENGEL e LANGENDONCK, 2006, p. 66.

174 Mesmo assim essas danças mantêm um caráter disciplinar ao criar outros modos de dançar. Ao mesmo tempo em que criam possibilidades de produzir outros modos de dançar, criam também os modos de operar esteticamente com essa dança. Ou seja, criam os modos de realizá-la, de fazê-la, de transmiti-la a outros para produzir determinados movimentos dançantes e cenas artísticas.

composição de um corpo que se dá dançante, se produz no entre o que se compreende por dançar (vir a ser/ato) e dança (efeito do dançar), um entre de infinitas possibilidades, onde o dançar e a dança são desfeitos para se refazer. Isso como tentativa de não correr o risco de viver o dançar como algo fixo, como um caminho certo e acomodável, que facilmente pode se tornar o lugar do estrangulamento, o lugar do fim, um lugar sem possibilidades de desdobramentos.

Essas danças, como possibilidades do dançar, indicam modos de movimentar/pensar/criar danças, um ato de pensar que se dá como ato de criação, um pensar da não representação, um pensar que produz um pensamento que dança, que produz um corpo que dança, que produz um corpo que varia em si mesmo, que se diferencia de si na experiência, que acontece, que é efeito de toda sua construção e ações. Um dançar no ato de pensar que se dá como constituição de corpo, podendo, assim, ser pensado e vivido fora da cena artística da dança, que pode ser pensado na vida e nas diferentes práticas, uma cambalhota do pensamento¹⁷⁵, uma constituição de uma materialidade corporal e intensidade corpórea que se faz dançante. Essas danças dão condições para ver que o dançar pode se dar, também, fora da cena artística, como uma dança do movimento do ato de pensar (e isso também na cena artística), mantendo um caráter disciplinar, docilizando um corpo e, ao mesmo tempo, “livre” para a criação.

A dança pode ser entendida como uma potência do pensamento, um pensamento em ato, e pensar por si só nos permite potencializar a própria vida. Pensar por movimento é pensar o próprio pensamento, desenvolver suas próprias experiências de pensamento, pois somente o movimento efetua o pensamento. E pensar é exatamente esse movimento que se opõe à paralisia da criação, às opiniões generalizantes, ao corpo alinhado e obediente. Nesse contexto, pensar por movimento é engendrar esse movimento em dobras e desdobras abrindo caminhos para que o pensamento possa dançar, criar e poetizar¹⁷⁶.

Com Foucault, podemos falar que pensar o próprio pensamento, cuidar de si, é tomar-se objeto de ação e do conhecimento,

175 GIL, 2004, p. 133.

176 MUNHOZ, 2011, p. 29.

com regras de conduta e princípios que precisam ser conhecidos, para, dessa forma, buscar se singularizar através da valorização de si próprio e do conhecimento de si. Se conhecer, através do cuidado de si, é se constituir como sujeito de suas verdades, sejam essas verdades efeitos de uma ou outra dança.

E essas verdades se reinventam ao repetir a experiência de si num corpo que se constitui no dançar, no movimento dançante, que se repete e se refaz constantemente, que repete diferentes modos de viver, diferentes técnicas, que repete o que vive, para se reconhecer como um corpo de alguns instantes. Talvez um corpo que dança a vida, muitas vezes, de variados modos. O vir a ser de um corpo no movimento do dançar – do pensar, do agir, que se produz como arte, arte de si, arte da experiência de si, do impensado, dos modos de se fazer corpo nas relações consigo mesmo e com as verdades – é se inventar.

O corpo não é apenas o local da disciplina dos movimentos, gestos e das condutas, o corpo é a condição para se disciplinar a si

... é preciso ir em direção ao eu como quem vai em direção a uma meta. E esse não é mais um movimento apenas dos olhos, mas do ser inteiro que deve dirigir-se ao eu como único objetivo. Ir em direção ao eu é ao mesmo tempo retornar a si: como quem volve ao porto ou como um exército que recobra a cidade e a fortaleza que a protege¹⁷⁷.

Ao perder a consciência o corpo pensa em sua mais potente intensidade. O pensamento surge no movimento e se desloca em uma infinidade de gestos que cortam o tempo, as fronteiras, os limites, aceleram a intensidade. O pensamento convocado às categorias de uma vida dançante torna-se ação e criação. Desse modo, o pensamento não é separado do corpo, mas se engendra por meio do movimento, em uma multiplicidade de sensações que levam o pensamento a dançar. O pensamento, então, é o movimento de sua própria intensidade, efetuando-se em si mesmo, tornando-se corporal¹⁷⁸.

177 FOUCAULT, 2010a, p.192.

178 MUNHOZ, 2011, p. 26.

mesmo na necessidade de cada ação vivida, e assim produzir rupturas e produzir um si que varia em si mesmo.

Um corpo dançante

Um corpo dançante, pensado a partir das artes cênicas, pode ser entendido como um corpo que se constitui através de práticas¹⁷⁹ no âmbito da dança, um modo de vida que nem sempre está na execução de uma técnica específica dessa arte, mas no viver a dança em diferentes possibilidades e potencialidades.

A dança se dá no corpo, por meio e através deste, é ela “(...) que mostra que o corpo é capaz de arte¹⁸⁰”, torna o corpo arte e o corpo faz de sua arte a dança. O corpo que dança, que executa o que se compreende por dança academicamente, tecnicamente ou historicamente, é potente para questionamentos sobre o que pode um corpo, sobre a potência de agir, sobre a experiência e a (des) organização na constituição de uma materialidade. Um corpo que varia de si mesmo no ato de dançar. O corpo dançante vem a ser efeito dos modos de dançar, efeito das possibilidades do dançar. E esse corpo dançante, em muitas pesquisas sobre dança cênica, é compreendido como o corpo treinado pela e para a dança.

Nas produções em dança, tanto artísticas quanto de pesquisa acadêmica, essa noção de corpo treinado pela e para a dança apresenta indícios da constituição de um corpo que se dá no ato de dançar constituído para sua própria arte. Com o pensamento da diferença talvez seja possível pensar um corpo dançante para as vivências cênicas e para a vida de modo amplo. Assim, é possível pensar um corpo dançante que se dá em materialidade e intensidade, que tem o movimento constitutivo de si, uma potência que pode dar condições para vir a ser um corpo dançante e/ou vir a ser um corpo de outras experiências, produzindo diferença, diferenciação em si, produzindo possibilidades no corpo para experimentar a si mesmo.

Para, inicialmente, pensar um corpo dançante, treinado pela e para a dança, tradicionalmente pensando nas produções em dança, se faz importante olhar para a proposta de Dantas (2011), a qual, numa perspectiva fenomenológica, busca “ancorar reflexões teóricas” sobre

179 “... Foucault entende por práticas a racionalidade ou a regularidade que organiza o que os homens fazem (‘sistemas de ação na medida em que são habituados pelo pensamento’), que têm um caráter sistemático (saber, poder, ética) e geral (recorrente) e, por isso, constituem uma ‘experiência’ ou um ‘pensamento’”. CASTRO, 2009, p. 338.

180 BADIOU, 2002, p. 94.

o corpo dançante na prática coreográfica contemporânea. A autora, no artigo “O corpo dançante entre a teoria e a experiência: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea”, descreve “concepções de corpo” elaboradas nas obras “Aquilo de que somos feitos” (Lia Rodrigues Companhia de Danças) e “Marché aux puces, nous sommes usagés et pas chers” (Dona Orpheline Danse), que se deram através de um estudo dos processos de realização das duas coreografias.

Para esse estudo a autora tomou como referência quatro modelos de corpo: corpo objeto (Lesage e Foster), corpo dionisíaco (Nietzsche), corpo fenomenológico (Merleau-Ponty) e corpo social (Bourdieu), destacando o corpo dançante como corpo treinado, heterogêneo, autônomo, íntimo, energético, engajado, vulnerável e amante. Com a fenomenologia de Merleau-Ponty, Dantas esclarece que esta filosofia possibilita abordar o corpo dançante a partir da experiência dos bailarinos e dos coreógrafos, fazendo pensar sobre as relações que os bailarinos estabelecem com seu corpo e os modos como eles os vivem. Os possíveis tensionamentos entre o corpo concebido como objeto e o corpo concebido como experiência (ou corpo vivido) “mantêm-se quando se aborda a construção de corpos dançantes, ou seja, o tornar-se bailarino”¹⁸¹.

Ao analisar o espetáculo “Aquilo de que somos feitos”, a autora constatou “a presença de diferentes concepções de corpos dançantes, que foram elaboradas pelos bailarinos e pela coreógrafa e que são convocadas para dar vida à coreografia”¹⁸². O corpo dançante é treinado e também autônomo, atento, cultiva suas características pessoais, é um corpo em estado de alerta. “As concepções do corpo dançante como corpo treinado, heterogêneo e autônomo se referem à formação e ao treinamento de cada intérprete em cada companhia”¹⁸³. Isso se dá em uma construção de corpo a partir de diferentes experiências, podendo envolver balé, dança moderna, butô, danças africanas e afro-brasileiras, educação somática, práticas esportivas, teatro físico e performance. A partir da noção de corpo dançante apresentada por Dantas, compomos outras noções de corpo dançante, utilizando a noção de sujeito, subjetivação e experiência de si proposta por Foucault.

181 DANTAS, 2011, p. 07.

182 DANTAS, 2011, p. 09.

183 *Idem*, p. 13.

Corpo dançante/sujeito

O corpo dançante referido anteriormente aponta para um modo de constituição de corpo que treina com sua própria dança para se tornar um bailarino/dançarino, mas alargando essa visão de corpo dançante, pensando que se tornar um bailarino/dançarino por meio dessas práticas dá condições para pensar um sujeito da dança ou um sujeito dançante. O que vem a ser um sujeito dançante? Talvez seja mais adequado localizar de que noção de sujeito (não) se trata. Não se trata do sujeito transcendental, fonte inesgotável que justifica tudo o que fazemos e o que somos, senhor de toda a verdade, em essência, sujeito conhecedor. Mas, sim, dentro de uma perspectiva foucaultiana, de um sujeito que vem a ser uma composição, produto de um jogo de forças, dos jogos de verdade¹⁸⁴.

Assim, é possível pensar o corpo dançante treinando para sua dança como modo de construir a si mesmo no encontro e nas vivências com outras atividades de sua vida. Um corpo dançante que se dá por meio de práticas dançantes, nos saberes e modos de viver a dança, um sujeito que se constitui nas diferentes experiências dançantes em diferentes momentos de sua vida. Não se constitui de uma forma fixa, estável ou como resultado de uma essência fundadora, não como construção identitária, mas como efeito do dançar, tendo o ato de dançar como modo de subjetivação, como possibilidade de vir a ser sujeito dessa arte.

O sujeito dançante produz o seu próprio corpo treinado pela e para a dança e o corpo dançante é condição para a constituição do sujeito dançante. São esses corpos que são autorizados a dançar em determinados meios artísticos, são esses corpos que carregam consigo

O sujeito: Não é uma substância. É uma forma, e essa forma nem sempre é, sobretudo, idêntica a si mesma. Você não tem consigo próprio o mesmo tipo de relações quando você se constitui como sujeito político que vai votar ou tomar a palavra em uma assembleia, ou quando você busca realizar o seu desejo em uma relação sexual. Há, indubitavelmente, relações e interferências entre essas diferentes formas do sujeito; porém, não estamos na presença do mesmo tipo de sujeito¹⁸⁵.

184 PEREIRA e BELLO, 2011, p. 101-102.

185 FOUCAULT, 2010c, p. 275.

a dita excelência artística, são esses corpos detentores de códigos específicos de técnicas dançantes tradicionais ou de modos de dançar produzidos especificamente para uma determinada criação. São esses corpos que evidenciam uma verdade que se dá pela execução da dança tão treinada. Um corpo que dá conta de todo o aprendizado e adestramento resultante dos treinamentos, das repetições na busca de modos específicos de fazer dança, esse é considerado um corpo dançante, um bailarino, um dançarino... Trata-se de uma verdade sobre ser um corpo dançante de uma dança cênica, de uma dança que está na ordem da execução técnica, na ordem da criação de outros passos ou cenas, um corpo que é produzido e preparado para determinadas situações, um corpo que carrega, porta, possui marcas de danças, um corpo que dança o que aprende como dança, que é educado para a dança e que muitas vezes não envolve o dançar como: escrever dança, falar dança, pintar dança, mas se foca no ato de dançar como verdade para a constituição de si, como verdade para se constituir um sujeito dançante.

O corpo dançante é o corpo submetido a um modo de vida produzido no encontro com as práticas dançantes, seja no treinamento de uma técnica, nos ensaios de uma coreografia, no processo de criação de um espetáculo, nos anos de preparação em aulas de dança. Um corpo que vai se tornando um corpo para a dança e pela própria dança, que vai se configurando como um sujeito dessa prática, não de forma fixa, mas encontra nos modos de subjetivação, com a dança, possibilidades para produzir sua vida de movimentos.

Corpo dançante de outras formas

Outra possibilidade de corpo dançante, ainda na dança cênica, é o corpo que vive a dança de outras formas que não são apenas o treinamento para a realização coreográfica, mas vive a dança, também, para além dos treinos técnicos e coreográficos. Um corpo que se faz dança e que faz diferentes danças, de outras maneiras, ou que escreve dança, ou que pinta dança, ou que fala sobre dança, que pesquisa dança, que vive a dança fora ou inserido nos treinamentos e ensaios, mas para além desses também, é um pensar a dança, é um pensamento dança. Um corpo que vive a dança de forma diferente do que se diz como prática de dança. Dantas destaca que uma das dificuldades de se escrever sobre dança é a intensa teorização sobre o corpo. "... como teorizar sobre a dança e sobre o corpo dançante sem

se distanciar abusivamente da sua experiência?”¹⁸⁶.

Partindo dessa possibilidade de pensar uma teorização da dança, propõe-se pensar a teorização de corpo como parte de diferentes práticas, um corpo dançante de uma prática-teórica ou de uma teoria-prática – experiência. É um corpo que não vai ao encontro das ideias de corpo em que este é pensado como separado da mente/alma: não se trata de dualidades, como a divisão teoria e prática, não se trata de uma experiência como sinônimo de experimentação prática, não se trata de um corpo que é representação de um modelo “verdadeiro” a ser alcançado, de um corpo que é suporte para sua essência. Mas um corpo que se dá matéria pensante, um corpo que se dá no ato de pensar, um corpo que pensa a si mesmo no próprio ato de dançar, um corpo que teoriza suas ações, suas experiências enquanto vivências, e que pratica e experimenta a si ao dançar.

Um corpo dançante, além de treinado para determinada dança, pode vir a ser um corpo que busca pensar de outros modos os atos de dançar, escrever, desenhar, pintar, falar sobre dança, um corpo que vive a dança em condições que nem sempre são as preparações para um processo coreográfico. Corpo, ato de pensar e experiência não são separados no ato de dançar.

Nesse caso, se vem a ser dançante no momento em que se estiver dançando uma coreografia, quando se estiver pensando no que coreografar, quando se estiver estudando dança, ensaiando, pesquisando dança, falando sobre dança, ensinando dança, produzindo um espetáculo de dança, construindo um figurino para a dança, pensando dança com a dança ou não, realizando algo ligado aos modos de vida que envolvem alguma dança, suas verdades legitimadas e os modos de dançar, modos de pensar o dançar. Sem definir se se é bailarino, dançarino, performer, professor, escritor, pesquisador ou qualquer outra classificação ou nomeação. O dançante faz dança, modos de pensar a dança, em diferentes condições, com e sem as especificidades previamente estabelecidas, mas está envolvido nas práticas/pensamentos de dança ou ligado às danças e aos modos de dançar.

Corpo dançante e o pensamento da diferença

Tradicionalmente regrados, muitos modos específicos de fazer danças estão na busca de se aproximar ao máximo de modelos

¹⁸⁶ DANTAS, 2011, p. 03.

e identidades, operando na ordem da representação. Pensar o corpo que dança na diferença – onde a diferença é pensada em si e não por meio da identidade, não por relações de comparação, mas a diferença pela diferença em si, a diferença enquanto potência – pode ser uma possibilidade de não se fixar nas representações dessa arte. Deixa-se, assim, de pensar a dança apenas como algo produzido por um corpo anatômico¹⁸⁷ em movimento, por sujeitos detentores de saberes específicos e guardiões de experiências cumulativas. Assim, o corpo que dança é potência para a criação, e não uma estrutura que é tida como produtora de erros ou acertos, é o corpo em que “novas imagens são produzidas e articuladas através da escrita, que é convidada a dançar¹⁸⁸”, da fala que é convidada a dançar, do pensar que é convidado a dançar, do viver a dança e se tornar dançante, criando outros modos de dançar, de se tornar dançante, de pensar a dança violentando as imagens prontas do pensamento.

Pensar um corpo dançante como criador da diferença nas possibilidades em dança, e não um corpo disponível apenas para a representação na dança, indica que o corpo que dança está em constante movimento entre os modos de dançar e as criações em dança. E é nesse entre que o ato de criar acontece e que os dançantes se constituem de forma diferenciada dos corpos treinados somente para e pela dança. Mas os corpos treinados também podem se diferenciar se afastando, tantas vezes, dos resultados cênicos que buscam sempre representar técnicas, repertórios, personagens e/ou formatos de danças nomeados como linguagens e identidades de profissionais e grupos. Não se trata de uma crítica aos modos de dançar que elegem técnicas como verdades, mas sim de indicar que se pense, também, em outras formas dançantes.

... dizer que o corpo é capaz de arte não quer dizer fazer uma ‘arte do corpo’. A dança aponta para essa capacidade artística do corpo, sem por isso definir uma arte singular. Dizer que o corpo, como corpo, é capaz de arte, é mostrá-lo como corpo-pensamento. Não como pensamento preso em um corpo, mas como corpo que é pensamento¹⁸⁹.

187 Corpo anatômico em movimento para expressar as tantas vezes em que o corpo é descrito apenas como anatomias e disciplinas correlatas, como fisiologia, cinesiologia e outras.

188 RODRIGUES, 2011, p. 08.

189 BADIOU, 2002, 94.

Alguns grupos, cias, coreógrafos, diretores e professores de dança buscam criar suas danças não colocando como modo verdadeiro e único seus aprendizados técnicos em dança, seus modos de pensar e fazer suas danças; criam condições para experimentar movimentos e produções nas cenas artísticas e fora delas, que se dão de diferentes formas. Não fixando no corpo códigos dançantes, mas colocando-o a criar danças, com as possibilidades potentes artísticas dançantes, na relação com as verdades que constituem suas danças, no que se aprende e no que não se aprende, no que se vive e se experimenta, no que acontece.

A potência artística de cada um vem a ser possibilidade de produzir em si novos modos de dançar, ou modos de desfazer as danças para voltar a criá-las de outras maneiras, abre espaço para o exercício ético, “... como em relação à constituição do indivíduo como sujeito de suas ações supõe aceitar a variabilidade e a diversidade, pensar a ética como criação de e a partir da liberdade e pensar o sujeito como obra, obra de si mesmo, obra de arte.”¹⁹⁰

É pelo exercício ético, como modo de cada um fazer sua própria dança em negociação com os modos ditos verdadeiros de dançar, que o corpo “disponível” para essa arte busca condições de fuga dos movimentos codificados “resultantes” de anos de práticas/técnicas de treinos e ensaios, de adestramentos que o constituíram como um sujeito dançante fixo, dado e estável. Para, assim, vir a ser um dançante que acione o ato de dançar e crie uma dança que se atualiza no corpo constantemente, uma dança que não se dá somente como movimentação anatômica, mas com todas as possibilidades de vir a ser um dançante.

O corpo no processo de criação em dança, no que vem sendo chamado de dança contemporânea, pode ser um local de atualização de uma dança. Pois, no processo de criação em dança (contemporânea), esse corpo pode vir a apresentar novas formas de dançar, que não sejam nenhuma forma previsível ou já conhecida, para assim criar o não pensado, compor de diferentes formas. Na produção do não pensado/criado em dança, os corpos dos dançantes se tornam arte. Um corpo produtor da arte, um corpo que é a própria arte a ser admirada e não um objeto artístico, mas um corpo dançante. Um corpo dançante da dança contemporânea se dá em uma configuração ética e estética.

¹⁹⁰ NASCIMENTO, p. 02.

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos, e não a indivíduos ou à vida; essa arte é algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?¹⁹¹.

Um corpo dançante nem sempre está voltado a realizar uma coreografia ou dançar em um salão de festa, mas a colocar o pensamento em movimento. Um dançante pensa a dança no corpo, no ato de dançar enquanto possibilidades de movimento que mobilizam sua vida e que se dá num corpo que se constitui no dançar. Com esse corpo dançante que me refiro é que vejo possibilidades de pensar outros modos de dançar que possam ser úteis para a constituição dos dançantes, mas que também podem ser pensados fora da cena da dança. Pela dança, com dança, pelos modos de educação dos corpos busco produzir vazamentos para pensar um “corpo a dançar”. Com isso ressalto que a constituição de corpos na dança me instiga a pensar o “corpo a dançar”, mas esses corpos que trato na dança não são esse “corpo a dançar”. Assim busco possibilidades de pensar nessa dissertação esses corpos da dança como disparadores, e este texto como um dos intercessores para a composição conceitual “corpo a dançar”.

191 FOUCAULT, 2010b, p. 306.

Exemplo III:

CORPO VAZIO*

O corpo vazio vaza! Vaza o nada! Vaza a vida enredada em tudo aquilo que alimentou expectativas. Quando o corpo vaza dá vontade de aniquilá-lo, destruí-lo, acabar com o que resta. Mas, também, quando ele vaza cria espaço para produzir outras coisas, para variar a vida, movimentar a organização, e criar vida onde se tinha uma bolha inchando prestes a explodir. Pra não explodir, vaza! Às vezes, explode!

A bolha vai crescendo na vesícula seminal, no líquido amniótico, no escarro, no suco gástrico, na urina, no intestino recheado de substância pastosa, no corpo. A bolha incha e pressiona os olhos que jorram líquidos lacrimais, sêmen e sangue. Vaza e escorre com o choro. Um corpo chora quando está sufocado pela bolha, chora quando não há possibilidade de inchar mais, chora quando está vazio, pois sente falta da bolha que pressiona, machuca, estrangula e impede a passagem do ar.

Chorar é outra forma de fazer o corpo vaziar, de fazer escorrer as secreções que produziu e assim exalar o cheiro de infecção com urina. Um corpo não se torna vazio porque nada o preenche, mas por não suportar ser preenchido, precisa vaziar para dar espaço para produzir outros elementos, líquidos, secreções... Precisa dar espaço para receber outros corpos que encontra, e assim se livra de alguns outros... A fila anda!

Um corpo vaza o vazio, vaza tudo o que o preenche, vaza aos poucos, vaza algumas coisas, vaza para deixar de vaziar, vaziar para se livrar do vazio para ser preenchido e produzir mais vazio. Um corpo se torna corpo preenchido pelo vazio, um vazio cheio de corpos que são constituídos de vazios vazantes. O corpo vaza, pois com o vazio se dá um mau encontro, e assim o vazio busca se livrar do corpo que ele precisa preencher para existir.

***H**avia vômito nas minhas pernas, braços, barba e do lado de fora da porta do carro de Marroquino. Vômito, areia e água do mar. Mesmo assim a sensação de estar vivo me fez sorrir e alguns minutos atrás tudo o que eu mais queria era um tiro pra acabar com aquela merda. Tentava manter o corpo erguido mas o enjoo era insuportável. O efeito da Ritalina havia passado e o que ficou foi o encontro daquele vinho barato com maconha. Me levaram pelos ombros mas eu não tinha forças. Antes disso eu estava feliz, feliz como só um usuário da química certa pode ficar. Falante, sociável e sagaz. Oito comprimidos e o mundo que se foda. Oitenta miligramas de felicidade branca**.*

* Vivendo entre as artes da dança e a vida acadêmica, ouço muitas pessoas dizendo que alguns são práticos e outros são teóricos, alguns atribuindo valor à vivência dita prática e outros ao que se chama de teoria. Entre tudo isso, passei a pensar no corpo que se preenche o tempo todo, que vaza, que se constitui da tal teoria e prática, não separadamente, mas tudo ao mesmo tempo. Não pensando divisões, separações... Pensando a imanência. Ao escrever, lembrei de uma passagem do livro “Francis Bacon: A lógica da sensação”: “Com efeito, seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície em branco virgem. A superfície já está investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais torna-se necessário romper”. DELEUZE, 2007a. p. 19.

** Postagem de um blog que acompanho que me faz pensar um corpo que vaza. MIRA, Fabrício. Felicidade Branca. 2014. Disponível em: <http://caosmolotov.blogspot.com.br/2014/04/felicidade-branca.html?zx=cfdd229dd56b738e>

3 CRIAÇÃO DE CORPOS



NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA
NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA
NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA
NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA
NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA



NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA NÃO VENHA

3.1. Não venha me assistir: Pistas para compor “um corpo a dançar”

“ Não venha me assistir – Talvez seja uma dança” – esse foi o título da ação dançante realizada 10 vezes na cidade de Porto Alegre/RS, em dezembro de 2012, em que a relação com o espectador se dava por distanciamentos, desencontros e incertezas planejadas, com “roteiro”, local e horário (in)determinados. O espectador deveria procurar o artista em locais e horários “entre”, pois tudo acontecia sempre entre um horário e outro e entre um ponto e outro da cidade onde se realizou. Dessa forma, não se sabia ao certo em que local e horário exato aconteceria, gerando (des)encontros. Não havia algo pronto estruturado para assistir e o título, então, era um aviso aos interessados, pois dificilmente se veria uma cena constituída ou uma coreografia. O que estava em jogo era a produção de uma presença, a produção de corpos que se dava no trajeto, a experiência daqueles instantes como uma experiência de si.

Em “Não Venha me Assistir”, o que interessava era o processo de criação, o movimento que se dava em todo o processo, e não o resultado final, pois este era sempre incerto. Durante as caminhadas nos determinados trajetos, foram realizados registros audiovisuais dos percursos e suas mudanças, dos movimentos, dos ritmos, dos fluxos, e não do corpo e nem da ação realizada. Não se tratava de dar a ver no vídeo as representações de corpo na realização da ação, mas as possíveis constituições de corpo. Tratava-se de apresentar o movimento e suas variações. A performance foi criada para que a partir dela se dessem condições de pensar sobre o “entre” os movimentos para constituir o “Corpo a Dançar”. No projeto apresentado, qualificado, ao completar um ano de mestrado e que agora está desenvolvido nesta dissertação, a ação dançante não foi utilizada, mas já havia sido realizada. Havia deixado de lado um dos intercessores que me fizeram pensar a criação do “corpo a dançar”.

Agora essa ação dançante está presente nessa pesquisa, potente e viva, fazendo-me pensar.

Mesmo não sendo assistido um corpo pode dançar! Um corpo pode dançar por acontecer nos movimentos e instantes de vida. Um corpo pode vir a ser um corpo dançante de uma dança cênica de configuração ética e estética, pode ser educado, disciplinado, mas também pode vazar. Pode se dar como um corpo de uma atividade esportiva de configuração de alto rendimento físico, pode vir a ser um corpo na educação, em uma sala de aula de configuração de receptor e produtor de conhecimentos com efeitos de um currículo, mas também se pode pensar que um corpo é atravessado por todas essas possibilidades de vir a ser um corpo citadas anteriormente. Podendo, inclusive, vir a ser muitos outros corpos, todos constituídos pelas experiências de si, nas relações com as (in)certezas, com os acontecimentos.

Nos encontros que se dão da materialidade de um corpo com o que se sabe e se diz dele, com o que se vive, experimenta, pratica, pode acontecer um movimento no pensamento que o coloca a pensar, a produzir uma diferença que segue se diferenciando de si mesma no movimento de vida, que não cessa de pensar e dá condições para a produção de tantos corpos, para tantos vir a ser. Isso, que dá condições para essas produções, é uma potência, uma força que tem o movimento como constitutivo do corpo, movimento que não cessa e não se evidencia, e é com isso que penso o “corpo a dançar”, como um conceito. E é isso que dá condições para criar outros corpos, nas materialidades estáveis de variadas práticas, nos corpos que se configuram de acordo com as normas, verdades, disciplinas, modos de viver.

O “corpo a dançar” como um movimento que se dá no ato de pensar, na criação de si, constitui-se em instantes que são singulares. Não se trata de uma educação do corpo, por meio do “corpo a dançar”, mas de corpos que se constituem, se produzem, se reinventam. Não se trata da constituição de corpos para servir de modelo para si mesmos ou para os outros, que guardem saberes para outros momentos da vida, nem de um corpo que se pode adestrar para ser experiente e fazer uso de suas experiências, com o intuito de dar conta das ações que se propõe a realizar. Pois este “corpo a dançar” não dura. Mas trata-se de fazer uso de tudo isso, com outras condições nas quais o corpo experimenta e que possibilitam

colocar o pensamento a pensar nos instantes e movimentos de vida, experimentar a si mesmo.

Um “corpo a dançar” acontece no pensamento, quando este passa a pensar, produzindo diferença, criando corpos compondo algo para determinado momento que pode se tornar outra coisa logo depois de sua criação, pois passa a se tornar outro, se torna diferente, não consegue se fixar, se movimenta, dança. Um ato de pensar criador, que se dá nas práticas constituintes de si, constituintes de corpos, um pensar que produz um movimento de vida. Tudo isso acontecendo em um corpo que se movimenta de acordo com as condições encontradas para viver, que vive experiências disciplinares, se torna um corpo educado. Corpo esse que pode vazar, abrindo espaço para a criação de outros corpos entre esse educado e as possibilidades do vir a ser, da potência para produzir diferença.

Tendo como disparador uma frase de Foucault que diz que: “resta estudar de que corpo necessita a sociedade atual...¹⁹⁴”, penso os conceitos de experiência si, com este autor, e de acontecimento,

192 FOUCAULT, 1985, p. 70-71.

193 STAHL, 2009, p. 06.

194 FOUCAULT, 1990, p. 148.

E a experiência de si que se forma nessa posse não é simplesmente a de uma forma dominada, ou de uma soberania exercida sobre uma força prestes a se revoltar; é a de um prazer que se tem consigo mesmo. Alguém que conseguiu, finalmente, ter acesso a si próprio é, para si, um objeto de prazer. Não somente contenta-se com o que se é e aceita-se limitar-se a isso, como também ‘apraz-se’ consigo mesmo¹⁹².

Não se pensa o corpo da Diferença enquanto o corpo estrutural, neoclássico. Este é um corpo do que se quer pensar sobre o real. Cabeça, tronco, membros. Representante de uma pretensa “normalidade”, este é um dogma, uma lei e um plano limitado, cristalizado em palavras de ordem, onde não há espaço para a profusão de novos possíveis circular. Um Corpo sem Órgãos, por sua vez, é o corpo do possível, tornado maleável por superar o discurso, por exultar sobre a incerteza, por tripudiar, ousado e desafiador, sobre uma lógica científica que lhe deseja dizer o que é melhor para ele¹⁹³.

com Deleuze, para, assim, traçar pistas e compor o “corpo a dançar”. Pesquisar os respectivos conceitos tomando-os como pistas pode ser potente para pensar um corpo que acontece como condição que impulsiona o vir a ser de diferentes corpos. Com isso tem-se a criação do corpo produzido nos instantes, constituído de ditas verdades, dizeres, fazeres e problematizações para a produção da diferença. Uma educação no corpo e do corpo, mas no corpo que acontece.

Para pensar possibilidades para criar, conceitualmente, um “corpo a dançar”, talvez seja necessário pensar, com Foucault, o corpo (educado) e sua materialidade, sistemas anátomo-fisiológicos, sensações, prazeres, funções... Uma rede de forças em que o corpo em si é multiplicidade, diferença e potência, superfície de inscrição de vida, de visibilidade composta de estratos que se referem às estratégias disciplinares e de controle. Um corpo na perspectiva foucaultiana, com torções¹⁹⁶ de inspiração deleuzeana, para produzir um corpo no pensamento da diferença.

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marca e as ideias 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 corpo¹⁹⁵.

Para Foucault, o corpo é ao mesmo tempo uma massa, um invólucro, uma superfície que se mantém ao longo da história. [...], isto é, matéria, literalmente um locus físico e concreto. Essa matéria física não é inerte, sem vida. [...] pode-se dizer que o corpo seria um arcabouço para os processos de subjetivação, a trajetória para se chegar ao “ser” e também ser prisioneiro deste. A constituição do ser humano, como um tipo específico de sujeito, ou seja, subjetivado de determinada maneira, só é possível pelo

195 FOUCAULT, 1990, p. 22.

196 “... torção criadora - um procedimento de apropriação e modificação das ideias dos pensadores que ele (Deleuze) considera aliados - o leva a criar a diferença”. Entrevista com Roberto Machado. Disponível em: <http://filosofia.uol.com.br/filosofia/ideologia-sabedoria/32/artigo239360-1.asp>. Acesso: 20/06/2013.

Um corpo que cria a si mesmo, que pensa a si, que olha para si, que inventa o si como modo de resistência, e assim se torna um corpo que possibilita pensar que a “subjetividade acontece no corpo, nas relações que se estabelecem no corpo de cada sujeito”²⁰⁴.

Depois de “A Vontade de Saber” e “O Uso dos Prazeres”, do projeto História da Sexualidade, Foucault empreende um terceiro deslocamento no terceiro livro, “O Cuidado de Si”, para assim fazer uma análise do que se tem como sujeito, pensando as modalidades e relações consigo através das quais o indivíduo se constitui e se reconhece como sujeito. E isso envolve as práticas de si na materialidade corporal, práticas que se dão como experiência, entre as certezas e acontecimentos, produzindo, assim, uma variação de si mesmo criada em cada experiência de vida que vem a ser uma experiência de si mesmo, uma experiência do corpo que se dá no ato de pensar, que não pode ser visível, como “não venha me assistir”, mas que acontece.

Benetti (2010) esclarece que Deleuze e Foucault produzem um movimento de pensamento que, por um lado, “se constitui a partir de criações e invenções e por outro lado, questiona toda uma tradição do pensamento filosófico determinado pela representação²⁰⁶”. Foucault pesquisa o corpo e o pensar olhando para os Aparelhos de Estado e Deleuze se coloca em outro lugar, pensando como Máquina de Guerra. Para os dois, porém, o ato de pensar se dá como um processo

Certamente, uma coisa perturba Foucault, e é o pensamento. (...) Pensar é experimentar, é problematizar. O saber, o poder e o si são a tripla raiz de uma problematização do pensamento. E, primeiramente, considerando-se o saber como problema, pensar é ver e é falar, mas pensar se faz no entremeio, no interstício ou na disjunção do ver e do falar. É, a cada vez, inventar o entrelaçamento, lançar uma flecha de um contra o alvo do outro, fazer brilhar um clarão de luz nas palavras, fazer ouvir um grito nas coisas visíveis. Pensar é fazer com que o ver atinja seu limite próprio, e o falar atinja o seu, de tal forma que os dois estejam no limite comum que os relaciona um ao outro separando-os²⁰⁵.

204 BOLSONI, 2011, p. 14.

205 DELEUZE, 2005a, p. 124.

206 BENETTI, 2010, p. 91-92.

que se elabora através do movimento de algo violento marcante que gera acontecimentos.

O ato de pensar é criação, e é nessa perspectiva que Deleuze apresenta o pensar como algo que se dá no pensamento. Em “Nietzsche e a Filosofia”, Deleuze escreve sobre a nova imagem do pensamento; em “Proust e os Signos” e em “Diferença e Repetição”, apresenta o pensar destacando que não se trata do pensamento enquanto representação, mas do pensamento violentado por signos que colocam o próprio pensamento a pensar, o pensamento como ato de pensar, um ato de pensar como potência criadora. “O pensamento que pensa as imagens e os signos é perturbação, ruptura, experimentação, processo de criação, singularidade, diferença, fluxo nômade, viagem.”²⁰⁷.

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem ideias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma ideia, é porque a ideia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar²⁰⁸.

Foucault compartilha das ideias de Deleuze sobre o pensar, distancia-se da perspectiva de um filosofar e de um pensar interpretativo/prescritivo sobre as teorias e ações humanas para construir um filosofar que indique os efeitos de poder e de saber sobre

207 CORAZZA, 2012, 04.

208 DELEUZE, 1987, 96.

vidas. Dessa forma, pode-se entender o que significa experimentar, em vez de interpretar. A diferença se constitui pelo não interesse em buscar os porquês de determinada situação a partir, apenas, do trabalho teórico, mas “problematizar e experimentar, a partir das coisas que se constituem como parte integrante da realidade das pessoas, e de tudo o que dela faz parte e nela interfere”²⁰⁹.

O texto “Imagens do Pensamento em Gilles Deleuze: Representação e Criação”²¹⁰ trata do modelo da representação, no qual há um comprometimento do pensamento com a busca de verdades universais, do senso comum, como quem constrói uma imagem do pensamento, um pensamento dogmático, ou reconhecimento. Parte-se do pressuposto de que o pensador já sabe o que é uma determinada forma, e a reconhece. O reconhecimento do mundo e dos objetos exige o uso das faculdades que transmitem entre si uma identidade do objeto a ser conhecido ou re-conhecido. Para Deleuze, o pensamento difere do conhecimento e da reflexão, que “...são voluntários e conscientes; que pensamos sem o saber, até contra os saberes; e que, por isso, pensar é um ato involuntário, seja no seu surgimento seja no seu criar”²¹¹. A característica fundamental do pensamento é a de que este pode se constituir em uma potência criadora que se dá no ato de pensar, em uma ação de pensar, diferenciando pensamento de ato de pensar. Pensamento é relacionado a uma atividade contemplativa, e o ato de pensar a uma ação, uma criação, um corpo, movimento, dança.

Em um artigo intitulado “Imagens de um Pensamento-dança”, Angelica Munhoz apresenta o pensamento como movimento, como acontecimento, como experiência, e é nesse pensamento, enquanto ato de pensar, que me inspiro para constituição de um corpo que é

... dizer que o corpo é capaz de arte não quer dizer fazer uma “arte do corpo”. A dança aponta para essa capacidade artística do corpo, sem por isso definir uma arte singular. Dizer que o corpo, como corpo, é capaz de arte, é mostrá-lo como corpo-pensamento. Não como pensamento preso em um corpo, mas como corpo que é pensamento²¹².

209 BENETTI, 2010, p. 100.

210 MAURICIO E MANGUEIRA, 2011.

211 CORAZZA, 2012b, 04.

212 BADIOU, 2002, 94.

pensamento, de um movimento que é constitutivo do corpo, para assim pensar um “corpo a dançar”.

O’Leary acrescenta que, por pensamento, Foucault, diferentemente de Deleuze, quer dizer aquilo, nas diversas formas possíveis, que institui o jogo do verdadeiro e do falso e que constitui o ser humano como um sujeito do conhecimento, o que funda a aceitação ou a rejeição da regra, constituindo o ser humano como um sujeito social e jurídico, o que institui a relação consigo mesmo e com os outros, e constitui o ser humano como sujeito ético.

Com Foucault, temos um pensamento de risco, que não está voltado para as origens do conhecimento humano, que está preocupado em apontar os efeitos e movimentos que compõem um determinado discurso. São efeitos e movimentos que se relacionam com a arte de viver de cada um que cria pensamentos. Por isso, deveríamos associar a relação que se tem consigo a uma atividade criativa, criando nossa própria vida nas atividades que desenvolvemos. “É um pensamento que se vale das crises, tropeços e movimentos como possibilidade de

Pensar, assim, é um acontecimento. O pensamento é o movimento de sua própria intensidade, enquanto efetua-se em si mesmo. É o próprio sentido, nada está fora dele e não há maneira de pensar que não seja a realização de uma experiência, o puro ato do acontecimento. O acontecimento, portanto, não é uma forma instituída, mas uma relação de forças que desloca o pensamento ao jogo do acaso, a uma *arte do deslocamento*²¹³.

Foucault faz o que Deleuze entende como necessário para um pensamento criativo e inventivo se realizar, a saber, movimentar-se na intensidade de algo que marca e toca o pensador. O olhar atento para aquilo que é excluído ou aceito como “verdadeiro” pelo discurso corrente. Essa é a maneira como Foucault se movimenta e desenvolve processos de pensamento em que se trabalha com as rupturas e descontinuidades na produção de conhecimento e, penso que nisso está a maneira criativa de atuar com o heterogêneo e com a diferença²¹⁴.

213 MUNHOZ, 2011, p. 26.

214 BENETTI, 2010, p. 104.

criação²¹⁵”, do movimento da vida que é constitutivo de um corpo.

Um “corpo a dançar” produz movimentos infinitos, e os tem como condição para o vir a ser de muitos corpos em diferentes ações/experiências, tendo movimento em potência, que pode não estar manifesto, não estar visível, mas está em si (no “corpo a dançar”), reverberando nos encontros.

Os encontros de corpos com corpos/movimentos/pensamentos criam possibilidades para a produção de corpos de diferentes práticas. Há um vir a ser corpo dessas práticas, que se constituem nas experiências com saberes, discursos, conhecimentos... Nos quais os corpos se configuram, são educados para essas práticas, em que a materialidade corporal, com suas condutas, gestos e comportamentos, é disciplinada e, ao mesmo tempo, a intensidade corpórea se movimenta para que o corpo possa variar, vivendo, assim, a experiência de si nos encontros que se dão no ato de pensar, nos encontros de corpos, no movimento de criação, no impensado... Tudo se repete produzindo tudo diferente, reinventando um retorno, como andar na “Fita de Moebius”, sem começo, sem meio e sem fim, mas sempre se repetindo. O “corpo a dançar” é algo que acontece “entre” materialidade e intensidade, produzindo movimentos de vida, colocando a vida a dançar, é potente em movimento que dá condições para reinvenções de corpos, de danças, de sujeitos, de modos de subjetivação, de vidas... Experiências!

Eu dizia que efetuar algo de sua potência é sempre bom. É o que diz Spinoza. Mas isso traz problemas. É preciso especificar que não existem potências ruins. O que é ruim não é... O ruim é o menor grau de potência. E este grau é o poder. O que é a maldade? É impedir alguém de fazer o que ele pode, é impedir que este alguém efetue a sua potência. Portanto, não há potência ruim, há poderes maus. E talvez todo poder seja mau por natureza. Não, talvez seja muito fácil dizer isso. Mas mostra bem a ideia da ... A confusão entre poder e potência é arrasadora, porque o poder sempre separa as pessoas que lhe estão submissas, separa-as do que elas podem fazer...²¹⁶.

215 *Idem*, p. 105.

216 DELEUZE, 1988, p. 49.

Foucault apresenta o termo experiência diversas vezes em suas obras. Primeiro pensou a experiência próxima à fenomenologia existencial, com foco na descoberta de significações originárias. Posteriormente, encontrou em Bataille, Blanchot e Nietzsche a experiência como forma de dessubjetivação, com a ideia de arrancar o sujeito de si mesmo, para que ele não seja ele mesmo. Após, Foucault desenvolve seu próprio conceito de experiência como forma histórica de subjetivação. “... a tarefa era trazer à luz o domínio em que a formação, o desenvolvimento, a transformação das formas de experiência podem ter lugar; ou seja, uma história do pensamento”²¹⁷. Entendendo por pensamento o jogo do verdadeiro e do falso que conseqüentemente constitui o ser humano como sujeito do conhecimento, sujeito social e jurídico e como sujeito ético. Toda experiência se constitui de três elementos necessários: jogo de verdade, relações de poder e formas de relação consigo mesmo e com os outros. Assim Foucault faz seu percurso até desenvolver a ideia de experiência de si.

O que isso significa para a experiência é que o projeto crítico não pretende somente entender os fundamentos históricos de nossa experiência, mas procurar até que ponto seria possível mudar tal experiência – transformá-la, através de um trabalho crítico do pensamento sobre si mesmo. Na versão final do Prefácio ao segundo volume da História da Sexualidade, Foucault situa tal projeto no contexto de uma possível história da verdade – uma história dos ‘jogos de verdade, os jogos do verdadeiro e do falso, através dos quais o ser é constituído historicamente como experiência; ou seja, como algo que pode e deve ser pensado’ (UP, 6-7 [13]). É nesses jogos de verdade, e através deles, que as formas historicamente singulares da experiência podem – talvez – ser transformadas²¹⁸.

A experiência de si dá condições para invenção de si mesmo no corpo, mas não o corpo referindo um lugar, e sim no corpo como superfície de inscrição quando a experiência produz encontros no pensamento, disparando o ato de pensar, na relação com o estranho,

217 CASTRO, 2009, p. 162.

218 O’LEARY, 2012, p. 885.

um estranho que está na experiência. Uma repetição, a cada experiência de si um criar a si mesmo, tornando sua vida uma obra de arte, uma obra dançante, que acontece: o “...acontecimento pode ser considerado como uma abertura de um campo de possibilidades: ‘qual o campo atual das experiências possíveis?’²¹⁹”.

O corpo, nos encontros, talvez seja o próprio criador de uma experiência em cujas condições encontradas se indiquem possibilidades para uma relação consigo mesmo, pois, quando se experimenta algo, está se experimentando a si mesmo nessa relação, produzindo uma vida como obra de arte em que o corpo é o próprio artista das artes de si. Os movimentos constituidores de diferentes corpos se dão nos instantes de cada singular experiência que podem produzir o impensado.

E a experiência de si que se forma nessa posse não é simplesmente a de uma forma dominada, ou de uma soberania exercida sobre uma força prestes a se revoltar; é a de um prazer que se tem consigo mesmo. Alguém que conseguiu, finalmente, ter acesso a si próprio é, para si, um objeto de prazer. Não somente contenta-se com o que se é e aceita-se limitar-se a isso, como também ‘apraz-se’ consigo mesmo²²⁰.

O pensamento é, assim, a base da constituição do ser humano como um sujeito nos três domínios do saber, poder e si mesmo – que são, como vimos, os três eixos, ou domínios fundamentais da experiência. É claro, neste sentido, que o pensamento não é algo a ser buscado exclusivamente em formulações teóricas da filosofia ou da ciência. Ele pode, no entanto, ser encontrado em cada maneira de falar, fazer e conduzir a si mesmo. Ele pode ser considerado, de fato, diz Foucault, como ‘a própria forma da ação’ em si mesma (PHS, 335 [580]). Como podemos ver, Foucault está agora trabalhando com uma noção multifacetada de experiência; e é uma que não pode ser acessada através

219 CARDOSO, 1995, p. 60.

220 FOUCAULT, 1985, p. 70-71.

da consciência individual, mas através de uma análise do que ele chama de ‘práticas’. Podemos estudar as formas de experiência, ele diz, através de uma análise das práticas – enquanto entendermos práticas como ‘sistemas de ação [...] habitados por formas de pensamento’ (ibid.). E é precisamente isso o que ele faz em suas histórias da loucura, da prisão e da sexualidade²²¹.

As experiências do corpo, dos modos de subjetivação, dos encontros no pensamento, dos encontros com a potência constitutiva de movimento, de produzir corpos em devir. E todas as vivências e experimentações do corpo não estão separadas do pensamento, são experiências que se dão no pensamento, são pensares, são o pensamento que, para Foucault²²², descrito por Deleuze, perturba, cria condições para experimentar problemas, para o acontecimento.

Pode-se aproximar ainda a noção de acontecimento de Foucault à acepção que Deleuze dá a ela: de um ‘entre-tempo’ como ‘espera e reserva’, ou ainda como o ‘instante’ (*Augenblick*), como o conjunto de tudo o que do porvir e do vigor de ter sido se concentra e condensa na dinâmica de uma unidade²²³.

Em a “História da Sexualidade – O Uso dos Prazeres”²²⁴, Foucault destaca a importância de analisar as práticas pelas quais os indivíduos foram levados a prestar atenção em si mesmos, como foram levados à relação consigo mesmos que possibilita descobrir a verdade de seu ser, e isso se dava pela experiência de si enquanto sujeito da sexualidade. Pensar a experiência de si talvez possa dar condições para a composição de um “corpo a dançar” enquanto conceito. Verdades estão em jogo na dança de constituição de uma vida, de um sujeito, dos atravessamentos pelos modos de subjetivação. Através de jogos de verdade, o sujeito vive a experiência de si em tantas práticas de si, e pode passar a se reconhecer como um corpo, acionado no movimento do ato de pensar que se efetua em suas práticas.

Ainda em “O Uso dos Prazeres”, ao falar de filosofar,

221 O’LEARY, 2012, p. 875.

222 DELEUZE, 2005a, p. 124.

223 CARDOSO, 1995, p. 60.

224 FOUCAULT, 1984, p. 11.

Foucault destaca o trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento, através do exercício do saber que é estranho a cada um. Para, assim, indicar que é necessário entender com a experiência o si que é modificado no jogo de verdade, como um corpo vivo na filosofia, uma ascese, “um exercício de si no pensamento”²²⁵. Talvez na experiência de si se viva estranhamentos que possibilitem viver um corpo de cada vez, um corpo que se dá a cada diferente experiência de si, um corpo que acontece, um corpo que se movimenta no ato de pensar, um corpo que não quer ser visto, não quer ser assistido, que dança, que pensa nos “entres”.

O “corpo a dançar”, como aquele que tem o movimento constitutivo de si, não significa que este seja, em essência, movimento, mas o movimento em potência que dá possibilidade de... Possibilidades de constituir um corpo da dança cênica, de outras práticas artísticas e de outras ordens. O conceito de “corpo a dançar” não tem por objetivo produzir corpos disciplinados, não tem por objetivo produzir corpos, mas dar condições para a constituição de diferentes corpos de diferentes práticas, disparados pelas experiências

(...) sobre a problematização como acontecimento - talvez se possa indicar que aqui problematização seja um modo de apropriação do acontecimento pelo pensamento, através de um questionamento da atualidade. A problematização constitui-se numa abertura do pensamento diante da abertura do acontecimento. Este movimento de apropriação do acontecimento pelo pensamento, é simultaneamente reserva - apropriação do já pensado - e espera - como o aguardar por todos os lados, no interior do já pensado, o não pensado ainda. Esse movimento do pensamento, a problematização, é ainda *experimento*, no sentido antes indicado por Foucault, que se aproxima da perspectiva heideggeriana da experiência como aquilo que consiste em nos afetar e transformar. Neste sentido o pensamento é problematização e experimento²²⁶.

225 FOUCAULT, 1984, p. 13.

226 CARDOSO, 1995, p. 61.

nos encontros que se dão no ato de pensar. “O pensar é o movimento do choque do encontro com o outro do pensamento.²²⁷”.

O “corpo a dançar” é um acontecimento, só se dá em movimento, com oscilações de ritmos, com a produção de tempo e espaços. É a criação de corpo no próprio corpo, passando de um corpo para o outro, e vivendo vários corpos ao mesmo tempo, corpos de sensação. “(...) sensação é aquilo que passa de uma ‘ordem’ a outra, de um ‘nível’ a outro, de um ‘domínio’ a outro”²²⁸. Dá condições para a produção de corpos que se configurarão de diferentes formas na experiência de si mesmos, nas possibilidades de educação de si e do outro, atravessados ou imersos em práticas de vida, constituindo-se nos encontros com tudo o que lhes afeta. É criação!

3.2. Para passar de um corpo a outro

No primeiro livro de Gilles Deleuze, “Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a Natureza Humana segundo Hume²³⁰”, o autor já aponta para questões que lhe são muito caras, como o “entre” e o “encontro”, que serão retomadas em muitas de suas outras obras. Deleuze pensa o empirismo de Hume de forma diferente daquela que se conhece pela tradição filosófica:

227 TADEU, 2002, p. 50.

228 DELEUZE, 2007a, p. 43.

229 GALLINA, 2007, p. 129.

230 Publicado em 2001 no Brasil, tendo sua segunda edição em 2012.

O problema da experiência reside no fato de que as impressões são diferentes e independentes umas das outras. Experiência é o conjunto daquilo que aparece e, enquanto tal, puro movimento, puro devir. Mas no sentido que atribuímos à experimentação, por contraste a experiência, podemos dizer que ela é um acontecimento a partir do qual se infere a existência de outra coisa que ainda não está dada, daquilo que se apresenta como dado aos sentidos. Essa inferência, ao ultrapassar o dado, permite não somente os julgamentos, mas, sobretudo, põe o experimentador como sujeito da experimentação²²⁹.

não estão no vivido as condições para pensar/criar, não se trata de pensar o conhecimento adquirido pela experiência empírica, em que as faculdades do sentido percebem os objetos e descobrem seu dito verdadeiro significado. Trata-se mais do encontro com dados²³¹ empíricos onde “uma faculdade é forçada a forjar uma resposta, a interpretar e a compreender aquilo que lhe afeta²³²”. Aqui encontro algumas pistas para pensar o “Corpo a Dançar”, um corpo que se dá a partir dos encontros, a partir do que nos afeta, no encontro com o que chega até o corpo pelas faculdades do sentido e que pode instigar o pensamento a pensar. Não se trata de pensar um corpo que se constitui na experiência de sentir um sabor, na experiência de ouvir uma música, na experiência de dançar aceleradamente, na experiência de escrever um texto, mas se trata de um corpo que é colocado em movimento por algo que se vive, pelo encontro com os dados. Porém, em muitos casos um corpo é colocado a reconhecer sensações, a entender um dito verdadeiro significado de algo e assim o pensamento reconhece as imagens chegando à representação do objeto experimentado/vivido.

O que interessa aqui, para a composição do “Corpo a Dançar”, é pensar nos momentos em que um corpo é afetado por algo – como um tapete puxado, como uma pirueta fora do eixo, como a notícia da morte de alguém, como o nome na lista dos aprovados no processo seletivo do mestrado, como contar para os pais que se é gay, como paralisar em frente a um carro em alta velocidade na estrada, como cair na piscina sem saber nadar... Viver essas situações produz movimentos na vida com possibilidades de efeitos que não se tem como mensurar, muitas vezes não se tem como dissertar sobre o se que sente naqueles instantes, e se busca tantas vezes criar modos de tratar daquilo que se sentiu ou buscam-se palavras que se aproximem ao máximo de algo já conhecido, representando esse conhecido, o que se tem por entendível, classificável, mensurável.

O que Deleuze afirma acerca do objeto característico de uma faculdade, imagem ou essência, por exemplo, é o que é posto por ela como resposta àquilo que lhe violenta, isto é, consiste apenas no produto da atividade. Contudo, esse objeto não consiste no que faz pensar, pois o pensar surge do encontro

231 A noção de dado será tratada posteriormente.

232 GALLINA, 2007, 123-124.

Segundo Gallina, a partir da leitura dos textos de Hume, Deleuze apresenta um novo significado do que seja a subjetividade, apresenta também “uma identificação da imaginação e dos sentidos como potências necessárias de todo o pensar²³⁴”. Com isso podemos entender o problema da subjetividade humana como “uma subjetividade que aspira à imanência com o mundo e com a experiência por ele proporcionada, não mais se contenta com as alturas da transcendência imputada a ela pelo racionalismo.²³⁵”. Deleuze destaca que a interpretação da Filosofia de Hume é equivocada, sendo tratada como uma Filosofia empirista, apontando para um sentido tradicional do termo. “Ao contrário, Deleuze pensa que Hume teria se afastado da concepção tradicional e estaria apontando para uma nova concepção de empirismo.²³⁶”.

com o impensável. Sequer o vivido informa ao pensamento o que ele poderá inventar, produzir em termos de ideias, sequer o pensamento faz isso, como se o que ele produz já se encontrasse antes no vivido. Se não há identidade, também não há representação. Em linhas gerais, os problemas, como pressões exercidas sobre uma faculdade, têm como resposta aquilo que caracteriza a faculdade em seu operar mais fundamental, a criação conceitual.²³³.

A filosofia de Hume é uma crítica aguda da representação. Hume não faz uma crítica das relações, mas uma crítica das representações, justamente porque estas *não podem* apresentar as relações. Fazendo da representação um critério, colocando a ideia na razão, o racionalismo colocou na ideia aquilo que não se deixa constituir no primeiro sentido da experiência, aquilo que não se deixa dar sem contradição numa ideia, a generalidade da própria ideia e a existência do objeto, o conteúdo das palavras [...]. Nesse sentido, a razão será chamada instinto, hábito, natureza²³⁷.

233 GALLINA, 2007, 123-124.

234 *Idem*, 125.

235 *Ibidem*.

236 *Idem*, p. 128.

237 DELEUZE 2012, p. 20-21.

Para o empirismo de Hume, não é o conhecimento o que mais importa, e sim a experimentação, sendo esta uma consequência direta do dado, como condição que constitui o sujeito e sua subjetividade, como nos diz Gallina. “Nesse sentido, Hume atribui um valor maior para a imaginação e para os sentidos, e coloca o entendimento como uma espécie de função da imaginação.²³⁸”. Um corpo movimentado por tremores e abalos de sua vida esbarra na dificuldade de reconhecer imagens em meios às sensações produzidas por situações que se dão de forma singular, buscando na imaginação possibilidades para criar algo que dê conta de conceituar aquilo que está se dando ou aquilo que se deu, algo que aconteceu e produziu intensidades, produziu diferença na constituição de si mesmo.

O que chama a atenção de Deleuze na filosofia de Hume é que ela se apresenta como uma filosofia da relação, expressa tantas vezes pelo termo “associação”. “Contudo, também por ser a primeira a se preocupar com os aspectos da experimentação e do pensar como resultantes do encontro com o diferente sempre presente no dado²³⁹”. A associação dá condições para pensar a composição de corpos, associando diferentes possibilidades de imagens, todas elas disparadas e experimentadas pelo corpo que acontece no ato de pensar. Com isso a experiência se dá por aquilo que acontece no pensamento quando se vive algo, não tomamos a vivência de algo como a experiência, mas essas possibilidades vividas como condição para experimentar tantas outras no pensamento e assim se dá uma experimentação, uma criação, um corpo.

Sabemos que Deleuze vai além do empirismo humeano, ele irá propor um empirismo de tipo transcendental, um empirismo para o qual a experiência sempre supõe uma experiência que a torna possível. Não se trata de uma mera experiência, mas de uma condição da própria experiência como sendo ela mesma uma experiência e não algo que lhe transcende. A essa experiência denominamos “experimentação”. Sob esse aspecto, o empirismo defendido por Deleuze não se equivale a uma simples afirmação da experiência como mero exercício ou atividade

238 GALLINA, 2007, p. 128-129.

239 *Idem*, p. 140.

Deleuze, segunda Gallina²⁴¹, não pensa o inteligível como algo que provém do sensível, enquanto seu princípio supremo, mas afirma que o empirismo quer se ver livre de princípio. “Portanto, a base de seu sistema é a experimentação e não mais a razão²⁴²”.

A aproximação entre Hume e Deleuze nos possibilita pensar a experiência não mais como um hábito que dá condições para acumular conhecimentos, mas como dado. É por aqui que encontro pistas que auxiliam a pensar o “corpo a dançar” como criação, e não como um corpo educado resultante de repetições com objetivos de se alcançar determinados conhecimentos, condutas, modos fixos de ser resultantes de hábitos. Deleuze²⁴³, com o livro citado anteriormente, dá um novo sentido à subjetividade humana, e esta passa a ser pensada no dado, e não na experiência, o que deu condições para pensar a experimentação como possibilidade para a produção da diferença.

Hume, um empirista que considera a filosofia uma ciência empírica que se constitui na experiência, concluiu que o conhecimento humano parte de bases sensoriais. Com essa noção, ele, com sua filosofia, rompeu com o modo de pensar racionalista dogmático de seus antecessores, contrariando Descartes (1596-1650), que afirmava que através da razão e dos métodos racionais se podia alcançar a certeza e a verdade. “Hume firmou-se como um cético e empirista, levando às últimas consequências sua explicação acerca da origem do conhecimento pelos sentidos.²⁴⁴” Para este filósofo, o conhecimento não decorre de outra coisa senão da experiência.

empírica²⁴⁰.

Para Hume, nossas ideias são cópias de nossas impressões, ou seja, dos dados empíricos que nos atingem por meio das sensações. As impressões seriam as marcas mais originais da experiência cognitiva, elas representam a matéria imediata da consciência, isto é a base sobre a qual todo o conhecimento poderia ser edificado. (...) Nada se constitui na mente sem que uma experiência sensitiva, por mais tênue e difusa que possa

240 GALLINA, 2007, p. 140.

241 *Idem*, p. 129.

242 *Ibidem*.

243 *Idem*, p. 128.

244 PEQUENO, 2012, p. 36.

As ideias que se formam a partir das impressões não se constituem mais como representações. “Para Hume, a ideia não tem mais a função de representar uma existência real, mas de apresentá-la...²⁴⁶”. Apresentar a impressão, que é inata ou natural ao espírito. Um “corpo a dançar” só pode se dar em presença, é criação em ato, não se dá por imagens representativas no pensamento, mas por criações que se dão como fissura nas imagens prontas do pensamento, por acontecimentos.

O interesse de Deleuze em estudar Hume aponta para a subjetivação, e é justamente neste ponto que Deleuze diferencia-se deste filósofo. Enquanto Hume pensa a subjetividade a partir da imaginação, sendo o sujeito um feixe de imagens, para Deleuze a subjetividade é produzida por intensidades e pela afecção das mesmas. Com Deleuze a subjetividade não se diferencia das demais coisas na sua origem, “pois ela também é produto dos acontecimentos, dos devires, das potências que individualizam e transformam aquilo que por elas é individualizado²⁴⁷”. Diferentemente da tradição, Deleuze pensa o devir como pura criação, sendo este um potencial que produz e transforma infinitamente os indivíduos. Pensar, com o isso, a composição de um conceito de algo que dança no pensamento é pensar a constituição de um si em devir. Um si que se constitui dançante, um instante no pensamento, uma potência, condições para produzir diferenças em si com o ato de pensar afetado pelo movimento acionado pela vida. Um “corpo a dançar” nunca é, sempre vem a ser; quando se consegue dizer que é, já se está falando de um “corpo educado”.

ocorrer, seja vivenciada²⁴⁵.

Para Deleuze, a grande questão do empirismo de Hume é a seguinte: como, na experiência, se constitui um sujeito capaz de ultrapassá-la? Isso é possível porque as relações são exteriores aos termos relacionados, o que eleva esse empirismo a um nível superior. Como aquele ultrapassamento e essa exterioridade são também dados, a fórmula da grande questão de Hume vem a ser esta: ‘como o sujeito se constitui no dado?’²⁴⁸.

245 *Idem*, p. 39.

246 GALLINA, 2007, p. 131-132.

247 GALLINA, 2007, p. 138.

248 ORLANDI, orelhas da capa e contracapa de DELEUZE, 2012.

Um “corpo a dançar” pode dar condições para a constituição de tantos outros corpos, pois não é o corpo que experimenta que se dá enquanto experiência, mas é o corpo que se vem a ser nas experimentações que se torna experiência de si mesmo, ultrapassando o que já havia se tornado para se tornar outro, um corpo em devir. Pois o problema da experiência está no fato de que as impressões de algo vivido são diferentes e independentes umas das outras, sendo a experiência “o conjunto daquilo que aparece e, enquanto tal, puro movimento, puro devir”²⁴⁹. Com Gallina podemos dizer que a experimentação como condição para inferir a existência de outra coisa não está dada, não está naquilo que se apresenta como dado aos sentidos. “Essa inferência, ao ultrapassar o dado, (...) põe o experimentador como sujeito da experimentação”²⁵⁰. Ultrapassar a experiência, o vivido, as impressões, é tomado aqui como uma das condições que possibilitam a instauração do “Corpo a Dançar”.

Para Deleuze esse é justamente o problema, a saber, “como pode, no dado, constituir-se um sujeito tal que ultrapasse o dado? Sem dúvida, também o sujeito é dado, mas de outra maneira, em outro sentido. Esse sujeito que inventa e crê se constitui no dado de tal maneira que ele faz do próprio dado uma síntese, um sistema”. Em suma, essa dualidade do dado suscita em Deleuze a seguinte questão: “Como pode haver o dado, como pode algo se dar a um sujeito, como pode o sujeito dar a si algo?” DELEUZE 2001, p. 100²⁵¹.

Os dados se dão nos encontros

Para o empirismo de Hume²⁵², o mais importante não é o conhecimento, mas sim a experimentação como uma consequência do dado, consequência daquilo que constitui o sujeito e sua subjetividade. Assim, ele atribui mais valor à imaginação e aos sentidos, ficando o entendimento como uma das funções da imaginação²⁵³.

O que aparece podemos entender por dado, como um fluxo de impressões sensíveis²⁵⁴. Para Hume, o termo impressão possui

249 GALLINA, 2007, p. 129.

250 *Ibidem*.

251 DELEUZE, 2012a, p. 100.

252 GALLINA, 2007, p. 129.

253 *Ibidem*.

254 *Idem*, p. 130.

um significado diferente do significado tradicional. Primeiro devemos pensar que a Percepção se constitui de Impressão e Ideia: 1) Impressão - todas as nossas percepções mais vivas, como as percepções de quando ouvimos, vemos, sentimos, amamos, odiamos, desejamos ou queremos²⁵⁵, essas são as percepções fortes. Pela impressão podemos pensar a sensibilidade como a faculdade através da qual captamos, pelos sentidos, aquilo que é externo. Pelas impressões o corpo é atravessado por forças que colocam esse corpo em movimento, seja para buscar uma verdade e representação e/ou para criar com as impressões que dão condições para produzir diferenças; 2) Ideia: são nossas percepções mais fracas, como quando lembramos de uma impressão vivida, seria a ideia de algo, a ideia do que seria sentir o cheiro de algo, de sentir o toque de alguma coisa... As ideias provêm das impressões. E com as ideias podemos pensar o entendimento como a faculdade pela qual formulamos o juízo a partir do que conhecemos; então vivemos as impressões para termos ideias, podendo vir a ser, essas ideias, imagens representativas, como nas impressões, mas também outras imagens que se dão no encontro com esses dados, que muitas vezes não se tem como descrever. Dessa forma as impressões deixam de ser somente propriedades exteriores a quem as experimenta e tornam-se também interiores, constituindo-se na “relação, no intermédio, como algo do qual o sujeito que percebe, de alguma forma participa para o seu surgimento, ou, nas palavras de Deleuze, constrói, cria²⁵⁶”. A criação se dá na produção de novas imagens no pensamento, em um pensamento afetado pelos dados, que de alguma forma intensificam o que pode colocar o pensamento a pensar para produzir um corpo como diferença.

Então, se por aquilo que é dado podemos entender que são as impressões, essas não podem ser dadas a priori²⁵⁷. Só se dão no encontro com o que se experimenta, com o que se tem acesso, com o que nos chega, nos atravessa, nos acontece... Pelas impressões podemos viver representações e/ou acontecimentos.

É possível ver que impressão é uma palavra que não encontra um correlato na gramática de sua época. Melhor dizendo, é um conceito cujo sentido é “de algum modo diferente do usual” (HUME 1972, p.16). Dizer de

255 GALLINA, 2007, p. 130.

256 *Ibidem.*

257 GALLINA, 2007, p. 132.

uma impressão que ela é uma percepção é já deslocar o dado do reino da pura exterioridade para o de uma relação entre esta e a interioridade. Percepção não pode ocorrer sem aquele que percebe, ou seja, nenhuma impressão preexiste ao sujeito. Deleuze captura bem essa ambiguidade do termo humeano, a ponto de falar de um duplo movimento de constituição. Pois, num mesmo processo, o sujeito constrói e inventa o dado e se constitui como sujeito. Ao cabo, o próprio sujeito se constitui no dado²⁵⁸.

Com Deleuze parece impossível definir o empirismo como uma teoria em que o conhecimento deriva da experiência, por isso a palavra “dado” convém melhor. Destacando que o dado tem dois sentidos²⁵⁹: 1 - é dada a coleção de ideias, a experiência; 2 - nessa coleção é também o dado o sujeito que ultrapassa a experiência; são relações que não dependem das ideias. Assim o empirismo só se definirá em um dualismo. Essa dualidade empírica ocorre entre os termos e as relações, o mesmo que “entre as causas das percepções e as causas das relações, entre os poderes ocultos da Natureza e os princípios da natureza humana.²⁶⁰”. Para pensar a composição do “corpo a dançar” se faz importante pensar que a relação com tudo a que se tem acesso se dá pelos dados como acontecimentos, não como ir ao encontro do conhecimento que está em um objeto, pois não se trata da relação sujeito objeto, mas se trata de um corpo que se dá a partir do que nos chega com esses dados como acontecimentos em um plano de imanência²⁶¹.

Hábito e causalidade

A noção de hábito será pensada por Deleuze ao dizer que, quando os dados são ordenados, o ordenador²⁶² tem uma dimensão temporal. Assim, o fluxo de percepções dá lugar a algo que se torna estável, que dura. “Esta duração ou permanência, obtida a partir de uma segunda impressão, revela-se como costume ou hábito²⁶³”.

258 *Idem*, p. 130.

259 DELEUZE, 2012a, p. 130.

260 *Idem*, p. 130-131.

261 Plano de imanência será desenvolvido posteriormente nesta dissertação.

262 GALLINA, 2007, p. 134.

263 *Idem*, p. 133-134.

Com isso penso um corpo educado, docilizado, conhecedor de algo, aquele que tem seus costumes valorados, possui hábitos conduzindo sua vida, realizando ações com base no que está habituado a realizar, tendo conhecimento sobre determinadas situações, pensando as certezas que podem levar ao sucesso de realização e as incertezas que devem ser evitadas. Mas com Deleuze a noção de conhecimento é substituída por dado, como algo em movimento, em devir. Hume dirá que o hábito é o grande guia da vida humana, “é o único princípio que torna útil nossa experiência e nos faz esperar, no futuro, por uma série de eventos semelhantes àqueles que apareceram no passado²⁶⁴”. Isso é um problema para Hume, pois reduz a experiência a conhecimentos adquiridos que servem de segurança para uma vida de certezas.

Um corpo habituado a algo é um corpo experiente, que detém uma verdade sobre determinadas ações em determinados eventos, que irá se utilizar dos aprendizados acumulados provenientes de experiências para, assim, se movimentar diante de situações semelhantes a serem vividas. O hábito, além de tornar possível esse tipo de experiência, atualiza expectativas e serve de esteio para as repetições, está na base das crenças, e estas estão na base do agir humano. E é na repetição, nos eventos em séries, numa impressão experimentada mais de uma vez, que nos asseguramos dos conhecimentos adquiridos em outras experiências. Conhecimentos que constituem um indivíduo como um sujeito de determinada prática, um sujeito experiente conhecedor de algo que “domina”, ou tem condições para realizar algo. Um sujeito classificável, descritível e mensurável.

Então um sujeito que conhece pode realizar sempre as mesmas ações para chegar aos mesmos efeitos. Acaba se convencendo e crendo que “o princípio da causalidade repousa sobre a noção de que as mesmas causas produzem sempre os mesmos efeitos²⁶⁵”. Porém muitas vezes algo nos escapa, e os efeitos esperados não se dão. Mas quem se é, que corpo se torna, que vida se constitui nessas situações? Não se trata disso, se trata, sim, de viver essas possibilidades como modo de constituição de si mesmo, de vida, de diferença, de outros modos criados para operar com as práticas que se vive, outros modos de se tornar um corpo, que talvez seja um corpo de determinados

264 HUME, 1972, p. 47.

265 PEQUENO, 2012, p. 40.

instantes em um corpo de duração.

Deleuze diz que, ao se falar de uma duração, de um costume, de um hábito, de uma expectativa, fala-se do sujeito. A expectativa é hábito, o hábito é expectativa. “Essas duas determinações, a pressão do passado e o impulso em direção ao futuro, são os dois aspectos de um mesmo dinamismo fundamental, presente no centro da filosofia de Hume²⁶⁷”. A raiz constitutiva do sujeito é o hábito e, em sua raiz, o sujeito é a síntese do tempo, do presente e do passado em vista do futuro, Hume mostra isso quando estuda as duas operações da subjetividade, a crença e a invenção²⁶⁸.

A causalidade nos leva a crer, pois com ela podemos conferir à ideia do objeto uma solidez, “uma objetividade que essa ideia não teria se o objeto estivesse associado somente por contiguidade ou por semelhança à impressão presente.²⁶⁹”. O sujeito *ultrapassa* o dado na crença e por causalidade. Crê naquilo que não viu e nem tocou. “Mas se o sujeito pode, assim, ultrapassar o dado, é porque ele, *no espírito, é antes de mais nada* o efeito de princípios que ultrapassam o espírito, que o afetam.²⁷⁰”

O efeito do hábito se dá pela imaginação que devém uma crença, “porque ocorre uma transição da impressão de um

O hábito é a raiz constitutiva do sujeito e, em sua raiz, o sujeito é a síntese do tempo, a síntese do presente e do passado em vista do porvir. Hume mostra isso precisamente quando estuda as duas operações da subjetividade, a crença e a invenção. Na invenção, sabemos do que se trata: cada sujeito se reflete, isto é, ultrapassa sua parcialidade e sua avidez imediatas, instaurando regras da propriedade, instituições que tornam possível um acordo entre os sujeitos²⁶⁶.

A experiência é um princípio que me instrui sobre as diversas conjunções dos objetos no passado. O hábito é *um outro princípio*, princípio que me determina a aguardar o mesmo no futuro: os dois se unem para agir sobre a imaginação²⁷¹.

266 DELEUZE 2012a, p. 109-110.

267 *Idem*, p.109.

268 *Ibidem*.

269 *Idem*, p. 12-13.

270 *Idem*, p. 12.

271 DELEUZE, 2012a, p. 71.

objeto à ideia de um outro²⁷². Dessa forma se configura uma dupla implicação, pois, por um lado, é por meio do hábito que o entendimento raciocina sobre a experiência, fazendo da crença um ato possível do entendimento. Deleuze²⁷³ destaca que, para Hume, o entendimento, tomado como a memória e os sentidos, se funda na imaginação, na vivacidade de nossas ideias. Mas, por outro lado, é o próprio hábito que supõe a experiência, pois os objetos se unem na imaginação ou, ainda, “o hábito é a própria experiência, uma vez que esta produz ideias de um objeto por meio da imaginação, não por meio do entendimento”²⁷⁴.

O hábito²⁷⁵ é o princípio de todas as conclusões que se tem da experiência. A razão é uma sequência de raciocínios que remonta às primeiras impressões, sendo o hábito responsável por soldar esta imensa cadeia de raciocínios e inferências. “Se observarmos o processo originado e sustentado pelo hábito, veremos em que consiste a proximidade filosófica entre Hume e Deleuze²⁷⁶”. A aproximação entre esses dois pensadores reside na relação entre o hábito e o devir. Sendo o devir uma realidade, ele é a própria consistência do real. O devir, tanto para Hume como para Deleuze, é uma relação heterogênea que, mesmo com suas diferenças, “forma séries entrelaçadas e infinitas²⁷⁷”. O hábito possibilita produzir registro nos corpos, educar os corpos, torná-los uma identidade, representações, mas ao mesmo tempo o hábito, o costume se modifica em diferentes condições. Já o devir coloca esse mesmo corpo de hábitos num constante tornar-se, com se pode colocar o pensamento/corpo a dançar, a produzir corpos infinitos como séries, como inclassificáveis, corpos que se constituem e vazam, corpos que dançam.

Hume irá questionar o que está posto pela tradição filosófica, onde o princípio da causalidade aponta para a noção de que as mesmas causas produzem sempre os mesmos efeitos. A causalidade diz respeito a algo que se repete várias vezes produzindo sempre o mesmo efeito, chegando-se assim a um hábito. Pelo hábito tem-se a crença de que o futuro será igual ao passado, havendo uma causa que produz sempre o mesmo efeito. O empirismo de Hume

272 *Idem*, p. 72.

273 *Ibidem*

274 *Idem*, p. 73.

275 GALLINA, 2007, p. 134.

276 *Idem*, p. 134-135.

277 *Idem*, 2007, p. 135.

se transmuta numa forma de ceticismo, pois coloca em xeque o princípio da causalidade e revela a insuficiência da razão em matéria de inferência causal. “Fazer repousar sobre crenças as evidências que somente podem ser obtidas pela experiência do hábito implica, para ele, uma impostura intelectual²⁷⁸”, e é isso que Hume irá chamar de ilusão psicológica ao afirmar que “não se pode reduzir a experiência da causalidade a nenhum princípio a priori²⁷⁹”. Dessa forma, Hume aproxima-se das ciências experimentais e se afasta da metafísica. Mas o conhecimento forjado por essas ciências experimentais também “não está livre das ilusões da imaginação e da força do hábito²⁸⁰”.

Imaginação: princípio da diferença

A imaginação, para Hume, se dá por uma coleção de impressões sucessivas e distintas entre si. A partir de uma coleção, a imaginação consegue discernir as partes que a constituem, a partir de uma composição de percepções diferentes entre si. “Essa concepção humeana do discernimento mediante a diferença é o que Deleuze chama de princípio de diferença.²⁸¹”. Com isso, podemos pensar que uma composição tem a imaginação como aquilo que possibilita que diferenças sejam associadas, se relacionem e criem outras imagens e/ou produzam um inventário de imagens, que poderão ser utilizadas cada vez que se necessite fazer uso de uma imagem representativa. “A relação que existe entre duas percepções não depende das percepções, depende apenas da imaginação”²⁸².

Criando imagens se produz movimento, intensidades, corpos que dançam no pensamento. Listar imagens para selecionar e utilizar quando necessário já produz identidades. Mas a composição pode, justamente, traçar relações entre tudo isso, pois necessita da lista de imagens prontas para colocar o pensamento a dançar, produzindo fissuras nessas imagens, retorcendo, rasgando, aproximando, jogando as imagens no olho do furacão que se instaura no ato de pensar. Não se quer dizer que a imaginação sozinha compõe o novo, mas, como disse Deleuze, pela imaginação já podemos pensar um princípio da diferença.

278 PEQUENO, 2012, p. 48.

279 *Ibidem*.

280 *Ibidem*.

281 GALLINA, 2007, p. 126.

282 *Idem*, p. 131.

(...) o hábito é um *princípio distinto* da experiência, ao

mesmo tempo em que ele a supõe. Com efeito, aquilo de que contraio o hábito jamais explicará, justamente, que eu dele contraio um hábito; por si mesma, uma repetição jamais formará uma progressão. A experiência nos faz observar conjunções particulares [64]. Sua essência é a repetição de casos semelhantes. Seu efeito é a causalidade como relação filosófica: a imaginação devém um entendimento. Porém, isso não nos diz como esse entendimento pode fazer uma inferência e *raciocinar* sobre as causas e sobre os efeitos. O conteúdo verdadeiro da causalidade, a palavra sempre, não é constituível na experiência, pois, em certo sentido, ele constitui a experiência. Não é um raciocínio que torna o raciocínio possível; o raciocínio não é imediatamente dado no entendimento. É preciso que o entendimento receba de um outro princípio que não a experiência a faculdade de tirar conclusões da própria experiência, de ultrapassar a experiência e de inferir. Uma repetição não é por si mesma uma progressão, ela nada forma. A repetição de casos semelhantes não nos faz avançar, pois o segundo caso só difere do primeiro por vir após, sem descobrir uma ideia nova (194). O hábito não é uma mecânica da quantidade²⁸³.

Os objetos se unem na imaginação, mas uma vez descoberta a conjunção dos objetos, isso supõe o hábito como experiência. Ou ainda: “o hábito é a própria experiência, uma vez que esta produz a ideia de um objeto por meio da imaginação, não por meio do entendimento”²⁸⁴.

A crença

A crença é uma ideia viva que nos faz agir e pensar²⁸⁵. Para Deleuze, a crença²⁸⁶ é o ato cognoscitivo do sujeito, seu ato moral, é uma ideia viva unida pela relação causal a uma impressão presente.

283 DELEUZE, 2012a, p. 71-72.

284 *Idem*, p. 73.

285 GALLINA, 2007, p. 136.

286 DELEUZE, 2012a, p. 99.

“A crença é um sentimento, uma maneira particular de sentir a ideia. A crença é a ideia ‘sentida mais do que concebida’, é a ideia viva²⁸⁷”. Atualiza expectativas e é o ponto de partida das operações da alma²⁸⁸, é um sentimento especial e não uma qualidade das ideias. Deleuze destaca que, para Hume, crença faz parte do que ele chama de operação inevitável, que acompanha todas as demais operações. “... ao dizer que ela gera operações que nem o pensamento nem o raciocínio são capazes de produzir ou deter, Hume está oferecendo uma noção de crença como um sentimento básico que posiciona o espírito a agir ou a se comportar de diferentes maneiras²⁸⁹”. Com isso é possível pensar: “... crer e inventar, eis o que faz o sujeito como sujeito”²⁹⁰.

Deleuze²⁹¹ diz que, para Hume, a crença é um efeito dos princípios de uma natureza prudente. “... A ideia na qual cremos é aquela que está associada a uma impressão presente, aquela que assim fixa a imaginação, aquela à qual a impressão comunica sua vivacidade”²⁹².

É mantendo a crença²⁹³ nos limites do entendimento que é possível assegurar a conformidade do hábito com a experiência, e é isso que se tem por objetivo da probabilidade filosófica ou do cálculo das probabilidades. Pois o raciocínio deve nascer do hábito. “... é próprio da crença, da inferência e do raciocínio ultrapassar a experiência, transferir o passado ao futuro; é preciso ainda que o objeto da crença seja determinado de acordo com uma experiência passada”²⁹⁴.

É preciso determinar o número das experiências passadas, a oposição das partes entre si e seu acordo quantitativo. Se crer é um ato da imaginação, nesse sentido as imagens concordantes apresentadas pelo entendimento, as partes concordantes da natureza, se fundem em uma só e mesma ideia na *imaginação*; mas é preciso ainda, ao mesmo tempo, que essa ideia

287 GALLINA, 2007, p. 136.

288 *Idem*, p. 135.

289 *Ibidem*.

290 DELEUZE, 2012a, p. 99.

291 *Idem*, p. 74.

292 *Ibidem*.

293 *Idem*, p. 78.

294 *Ibidem*.

encontre seu conteúdo e a medida de sua vivacidade nas partes semelhantes, as mais numerosas, que o *entendimento* nos apresenta separadamente²⁹⁵.

Com isso Deleuze dirá que “o sujeito inventa, ele é artificioso. É esta a dupla potência da subjetividade: crer e inventar²⁹⁶”; presumir os poderes secretos, supor poderes abstratos, distintos. O sujeito é normativo, pois cria normas ou regras gerais, pensando que “crer é inferir de uma parte da natureza uma outra parte que não está dada. E inventar é distinguir poderes, é constituir totalidades funcionais, totalidades que tampouco estão dadas na natureza.²⁹⁷”. Então crer inferindo algo se dá como modo de produzir relação entre o dado e o não dado através da imaginação, e o inventar é uma forma de produzir entendimentos dessas relações. Mas para pensar um “corpo a dançar” tomo essas relações “entre” como potência para a criação de possibilidades e o entendimento, como devir.

O entre e o acontecimento

Uma lição que Deleuze²⁹⁸ destaca do empirismo humeano é a de que o *entre*, apresentado pela partícula aditiva “e”, vem a ser prioritário em relação ao “é”. Preferir o *entre*, assinalado pela partícula aditiva “e”, torna evidente uma preferência pela diferença sobre a identidade, automaticamente pelo devir sobre o ser. Essa visão pouco ortodoxa de Hume o levou a uma consequência mais radical, onde ele pode pensar que somos somente feixes de percepções em constante fluxo. Assim a imaginação deve estabelecer as relações entre as diferentes percepções, “pois o sujeito não é mais o lugar do pensamento, a substância que serve de anteparo do pensar, mas o sujeito do teatro, o sujeito que se confunde com as percepções que se sucedem umas às outras²⁹⁹”. O “entre” é potente para pensar o “corpo a dançar”, pois, com o empirismo de Hume/Deleuze, de modo geral, é possível apresentar as primeiras pistas para a composição conceitual do que se propõe esta pesquisa. Mas com o “entre”, em especial, tem-se condições para traçar o olho do furacão no pensamento, os intervalos imensuráveis de infinitas possibilidades, e isso será

295 DELEUZE, 2012a, p.78.

296 *Idem*, p. 100.

297 *Ibidem*.

298 GALLINA, 2007, p. 136-137.

299 GALLINA, 2007, p. 136-137.

desenvolvido posteriormente com a noção de “Corpo Serial”³⁰⁰.

Essa guinada empirista dada por Hume tem a ver com a substituição naquilo que norteia a sua concepção filosófica, a saber, ao invés de se perguntar pelas essências, ele se pergunta pelas relações entre impressões. Mas qual seria, precisamente, o teor dessa irrequieta pergunta? Justamente porque não enfatiza mais o primado dos juízos de atribuição e de existência, antes sim as relações entre os termos: troca o “é” pelo “e”, ao invés de se falar da bola de bilhar que ela “é branca”, fala sobre a relação entre duas ou mais bolas de bilhar, independentemente de se ela tem ou não propriedades ou se até mesmo tem existência³⁰¹.

O empirismo de Hume é intensificado por Deleuze com o conceito de acontecimento, que difere do dado “como aquilo que aparece na percepção, nas impressões e em seus correlatos e nas ideias³⁰²”. O acontecimento não é uma coisa, não se identifica com as coisas, mas é uma singularidade, uma potência de individuação. “Contudo, o acontecimento guarda ainda uma semelhança com a noção de ‘relação’ de Hume, visto ser ele um meio que põe as coisas em relação.³⁰³”

Gallina mostra que, para Deleuze, o acontecimento expressa uma relação de imanência entre o pensamento e o mundo. Opera do lado do mundo, “como potência da constante atualização, e do lado do pensamento, como potência da invenção³⁰⁴”. Conceitualmente falando, o acontecimento aparece nos agenciamentos, nos enunciados que expressam o *entre*. É resultante dos corpos, das suas ações e paixões, tem com estes uma diferença de natureza, e não apenas de modo, tem característica incorpórea, expressa na e pela linguagem com verbos no “infinitivo³⁰⁵”: o acontecimento permite pensar³⁰⁶. E com o verbo no infinitivo se dá a criação do conceito “corpo a dançar”, encontros com o mundo e o pensamento. Nos dois casos, do lado do mundo e do pensamento, o acontecimento

300 SANCHOTENE, 2013, p. 59.

301 GALLINA, 2007, p. 136.

302 *Idem*, p. 137.

303 GALLINA, 2007, p. 137.

304 *Idem*, p. 138.

305 DELEUZE, 2009, p. 190.

306 GALLINA, 2007, p. 138-139.

sempre produz singularidades corporais - corpos ou indivíduos - e singularidades linguísticas - os conceitos. “Por isso o criativo ou inventivo do acontecimento, e por isso o não reprodutivo, seja no caso da reprodução corporal no mundo, seja no caso da representação na linguagem”³⁰⁷.

Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. (...) Encontra-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades. Todas essas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa um efeito, um zigzague, algo que se passa entre dois como sob uma diferença potencial: ‘efeito Compton’, ‘efeito Kelvin’. Dizíamos a mesma coisa para os devires: não é um termo que se torna outro, mas cada um encontra o outro, um único devir que não é comum aos dois, já que eles não têm nada a ver um com o outro, mas que está entre os dois, que tem sua própria direção, um bloco de devir, uma evolução a-paralela. É isso a dupla captura, a vespa E a orquídea: seque algo que estaria em um, ou alguma coisa que estaria no outro, ainda que houvesse uma troca, uma mistura, mas alguma coisa está entre os dois, fora dos dois, e que corre em outra direção. Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. (...) A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre ‘fora’ e ‘entre’. Seria isso, pois, uma conversa³⁰⁸.

Deleuze se diferencia de Hume em relação ao processo de subjetivação ao propor o acontecimento como intensivo, como “uma potência criadora de singularidades mediante processos de diferenciação”³⁰⁹. Para Hume, a subjetividade é pensada a partir da imaginação, onde o sujeito é um feixe de imagens; já para Deleuze, a subjetividade é produzida por intensidades e afecções destas, é “produto dos acontecimentos, dos devires, das potências que

307 *Ibidem.*

308 DELEUZE & PARNET, 1998, p. 14-15.

309 GALLINA, 2007, p. 138.

individuam e transformam aquilo que por elas é individuado”³¹⁰. Esse acontecimento como intensivo produz uma criação singular no pensamento que se dá em movimento, produzindo corpos e conceitos para tentar dar conta do que não está na ordem da representação.

Como criação singular, o conceito se reporta a um acontecimento, com efeito, ele próprio é um acontecimento e não mais um indicador de essências ou propriedades. Neste sentido, considerar o conceito como objeto próprio da filosofia e considerá-lo como um acontecimento, implica também considerar que o filosofar deve se ater às circunstâncias implicadas na criação conceitual, ou seja, nos casos em que está em questão o “onde”, o “quando” e o “como”, entre outros. Pois são estes elementos circunstanciais que caracterizam o conceito como singularidade, como algo datado, e também como algo que muda, conforme são operadas as relações que o definem³¹¹.

O movimento das relações

Pensar o entre é tratar também de pensar as relações, essas que “estabelecem entre ideias um movimento, mas de vaivém, de tal modo que uma ideia não conduz a uma outra sem que a outra, de direito, conduza à primeira: o movimento ocorre nos dois sentidos”³¹², não é o que liga duas partes que deve ser entendido como relação, mas o que é ligado³¹³. Deleuze, no texto Hume, publicado no livro “A ilha deserta e outros textos”, lança a pergunta: “O que é uma relação?”³¹⁴. E ele responde: “É o que nos faz passar de uma impressão ou de uma ideia dada a uma ideia de alguma coisa que não é atualmente dada.”³¹⁵.

Sendo exteriores aos seus termos, como poderiam as relações determinar a prioridade de um termo sobre o outro, a subordinação de um ao outro? É evidente que a ação não supõe um tal equívoco: ela demanda um ponto de partida,

310 GALLINA, 2007, p. 138.

311 *Idem*, p. 139.

312 DELEUZE, 2012a, p. 147.

313 *Idem*, p. 15.

314 DELEUZE, 2006b, p. 213.

315 DELEUZE, 2006b, p. 213.

uma origem, algo que seja também para ela um fim, algo para além do qual não se teria de remontar. Por si mesmas, as relações se contentariam em tornar a ação eternamente possível, mas sem que uma ação jamais se efetuasse. Só há ação pelo sentido. E a moral é como a ação: é pelo sentido que ela escapa às relações. É a mesma coisa, moralmente, ser mau a quem me fez bem e ser bom a quem me fez mal? Reconhecer que não é a mesma coisa, ao passo que se trata da mesma relação de contrariedade, já é reconhecer uma diferença radical entre a moral e a razão³¹⁶.

Uma subjetividade que se ultrapassa

Para Deleuze³¹⁷, Hume preocupa-se com o acontecimento e com a diferença, onde o pensar não pode ser reduzido à mera representação. Hume, com seu empirismo, deu condições a Deleuze de pensar que é no encontro³¹⁸ de dados empíricos que uma faculdade é colocada a produzir uma resposta e, assim, interpretar e compreender aquilo que a afeta. Com o racionalismo a singularidade da experiência ficou de lado. “Cada experiência segue um princípio de diferenciação interna que a anima, o qual especifica um modo de existência, a existência do vivido³¹⁹”.

Outra lição diz respeito à subjetividade. Hume se afasta da tradição que concebia a subjetividade como uma propriedade do sujeito considerado como uma entidade mental. Para ele a subjetividade se dá no *entre*, na relação entre o que é percebido. A subjetividade é da ordem do acontecimento, depende das coisas e depende daquilo em que as coisas são traduzidas, mas não se confunde com nenhuma delas. Talvez seja essa a ideia que acompanha Deleuze na sua formulação do pensar como cognição e não mais como reconhecimento. Pois, assim

316 DELEUZE, 2012a, p. 147-148.

317 GALLINA, 2007, p. 123

318 Encontro é a ênfase dada por GALLINA 2007 à visão de Deleuze sobre o trabalho de Hume ao falar de associação. Sendo então apresentado neste texto encontro no lugar de associação.

319 GALLINA, 2007, p. 124.

como a subjetividade humeana, a cognição deleuziana é imanente ao mundo e não mais transcendente a ele³²⁰.

O paradoxo coerente da filosofia de Hume é tratar uma subjetividade que se ultrapassa e isso não a faz menos passiva, a subjetividade é como um efeito. “O espírito devém sujeito ao ser afetado pelos princípios³²¹”. Para Deleuze, só se pode pensar a natureza cientificamente estudada em seus efeitos sobre o espírito³²², mas a única e verdadeira ciência do espírito deve ter por objeto a natureza: a natureza humana é a única ciência do homem. “A subjetividade empírica se constitui no espírito sob o efeito dos princípios que o afetam; o espírito não tem as qualidades próprias de um sujeito prévio.³²³”. Pois um sujeito não é uma qualidade, “mas a qualificação de uma coleção de ideias³²⁴”.

Para Gallina³²⁵, o sujeito cria normas ou é normativo, isso na medida em que as percepções são entendidas como aquilo que aparece e não são impressões de coisas em si mesmas. Porém, é importante estar atento para a questão que indica que as relações são “exteriores aos termos e, inclusive, ao conjunto dos mesmos. Mudando a relação não mudam as percepções, o dado continua inalterado³²⁶”. Assim pode-se compreender que, com Hume, deixam de existir relações necessárias entre percepções, pois as relações existentes entre duas percepções não dependem das percepções, mas dependem apenas da imaginação.

Os vínculos do motivo e da ação, do meio e do fim, revelarão a unidade das próprias relações e das circunstâncias, assim os *vínculos meio-fim, motivo-ação, são relações, mas outra coisa também*. “Que não haja e não possa haver subjetividade teórica vem a ser a proposição fundamental do empirismo³²⁷”. E isso é outra maneira de dizer que o sujeito se constitui no dado. “Se o sujeito se constitui no dado, somente há, com efeito, sujeito prático³²⁸”. Pensando essa prática como a inferência de uma ideia a outra, do dado ao não dado,

320 GALLINA, 2007, p. 137.

321 DELEUZE, 2012a, p. 16.

322 *Ibidem*.

323 *Idem*, p. 19.

324 *Idem*, p.66.

325 GALLINA, 2007, p. 131.

326 GALLINA, 2007, p. 131.

327 DELEUZE 2012a, p. 125.

328 *Ibidem*.

como um acontecimento em um plano de imanência, esses são os movimentos disparadores da composição de um “corpo a dançar” em cada experiência que se vive como modo de levar a experimentar algo no pensamento, como modo de criar a si mesmo.

Nossa primeira conclusão deve ser, portanto, a seguinte: os princípios conjugados fazem do próprio espírito um sujeito, fazem da fantasia uma natureza humana; eles estabelecem um sujeito no dado. Com efeito, um espírito provido de fins e de relações, e de relações que respondem a esses fins, é um sujeito. Eis, entretanto, a dificuldade: o sujeito é constituído no dado pelos princípios, mas como a instância que ultrapassa esse mesmo dado. O sujeito é o efeito dos princípios no espírito, mas é o espírito que devém sujeito, é ele que se ultrapassa em última instância. Em resumo, é preciso compreender, ao mesmo tempo, que o sujeito é *constituído pelos princípios e fundado sobre a fantasia*. Hume, ele próprio, nos diz isso a propósito do conhecimento: ‘A memória, os sentidos e o entendimento estão todos fundados sobre a imaginação’³²⁹.

Produzindo paixões

Para Deleuze³³⁰ a paixão como princípio da natureza tem por qualidade própria afetar. Trata-se de uma operação da alma, diz Hume, que, numa determinada situação, “é tão inevitável quanto sentir a paixão do amor ao recebermos benefícios, ou a do ódio quando deparamos com injúrias³³¹”. Essas operações são um tipo de instintos naturais, que não podem ser produzidos ou evitados por nenhum raciocínio ou processo do pensamento. Como o movimento produzido pela imagem do furacão no ato de pensar, dá-se um movimento infinito onde tudo é colocado a girar, onde as imagens dançam e algumas são arremessadas e quebradas, outras se perdem, outras escapam, outras ficam na borda... O pensamento é violentado por alguém que lhe afetou, efeito de uma paixão, algo que não está na ordem do razão, mas sim da imaginação como possibilidade de

329 DELEUZE, 2012a, p. 151.

330 *Idem*, p. 56.

331 HUME, 2004, p. 79.

inferir a passagem de uma imagem a outra, de criar relações que se dão no encontro com os “entres” no pensamento que é colocado a pensar e constituir possibilidades de criar corpos.

Um problema destacado por Deleuze³³² diz respeito a: saber sobre a “dimensão que conferida ao corpo pelos princípios da subjetividade quando estes constituem impressões de reflexão no espírito³³³”. Podemos pensar as impressões por sensação e as impressões de reflexão, sendo as primeiras definidas por um mecanismo e remetem ao corpo como procedimento desse mecanismo. Já as segundas se definem pela espontaneidade. “Hume analisa essa nova dimensão do corpo ao estudar as paixões³³⁴, pensando que o organismo é disposto de uma maneira a produzir paixões, apresenta uma disposição própria e particular, um movimento interno primitivo em relação à paixão. E isso se dá para a fome, sede e desejo sexual, mas nem todas as paixões são dessa ordem, há outras, como orgulho, humildade, amor, ódio, amor entre os sexos, alegria, desgosto, e essas não correspondem a nenhuma disposição corporal³³⁵. “É que a natureza, nesse caso, não produz a paixão ‘imediatamente a partir de si mesma’, mas ‘deve ser secundada pela operação de outras causas’³³⁶. A paixão se dará a partir da disposição corporal, pois esta provoca o aparecimento de uma ideia, sendo uma ideia do objeto que responde à paixão. Sendo o corpo a própria condição para criações, para movimentos, intensidades e isso tudo como condição para constituir o corpo, há um infinito de possibilidades que não se pode mensurar, quantificar, classificar...

É verdade que a afecção passional e social é somente uma parte da natureza humana. Há outra parte, o entendimento, a associação de ideias. Mas é por convenção que se fala assim, pois o verdadeiro sentido do entendimento, nos diz Hume, é justamente tornar sociável uma paixão, tornar social um interesse. O entendimento reflete o interesse. Se podemos considerá-lo *à parte*, isto é, como parte separada, fazemo-lo à maneira do físico que decompõe um movimento, mas reconhecendo que ele é

332 DELEUZE, 2012a, p. 116.

333 DELEUZE, 2012a, p. 116.

334 *Ibidem*.

335 *Ibidem*.

336 *Ibidem*.

indivisível, não composto (3). Não esqueceremos, portanto, que dois pontos de vista coexistem em Hume: de uma certa maneira, a ser ainda tornada precisa, a paixão e o entendimento apresentam-se como duas partes distintas; porém, em si, o entendimento é tão-somente o movimento da paixão que devém social. Ora veremos o entendimento e a paixão formar dois problemas separados, ora veremos que aquele se subordina a esta. Eis aí porque o entendimento, mesmo estudado separadamente, deve antes de tudo fazer-nos compreender melhor o sentido em geral da questão precedente³³⁷.

O corpo, dirá Deleuze, era somente o espírito, uma coleção de ideias e de impressões consideradas no mecanismo de sua produção distinta. Porém, agora, “o corpo é o próprio sujeito considerado na espontaneidade das relações que ele estabelece entre as ideias, sob a influência dos princípios”³³⁸. O corpo se torna algo que não está dado com o que chega a si pelo pelos dados, criando a si mesmo nas relações, nas inferências em meios aos acontecimentos. Torna-se variação de si mesmo nos encontros com o infinito de possibilidades, ao se deparar com o movimento infinito no ato de pensar, tornando-se, por instantes, um corpo serial que possibilitará a criação do que o próprio corpo se tornará.

3.3. Corpo serial: um infinito de possibilidades

O “corpo serial³³⁹” é um dos elementos que compõem essa pesquisa, sendo utilizado para pensar o infinito de possibilidades, o “entre”, que se dá no ato de pensar. Nessas possibilidades imensuráveis se dão acontecimentos e o corpo se torna infinito, sendo sempre possível criar novas possibilidades de corpos nos instantes em que se dão as experiências no pensamento. Isso faz parte do que vem a compor o “corpo a dançar”. A noção

337 DELEUZE, 2012a, p. 10.

338 *Idem*, p. 115.

339 SANCHOTENE, 2013, p. 57.

de corpo serial é tomada de Sanchotene (2013), que desenvolveu uma dissertação de mestrado intitulada “A potência da evanescência: diferenças e impossibilidades³⁴⁰”. A autora pensa o corpo como o local onde ocorre o movimento³⁴¹, tomado como uma composição, um acontecimento, para pensar a resistência a subjetividades estratificadas.

Sanchotene problematiza a potência do infinitamente pequeno, apresentada através de séries convergentes, “produzidas em mundos possíveis, que pressupõem a produção de infinitas formas”³⁴³. Assim, se pensa que os corpos seriais testam, nessa disjunção, a “possibilidade de permanência imposta por um limite que serve à representação”³⁴⁴. Dessa forma o evanescente opera como um diferenciador ao pensar a variação da forma.

Outro ponto destacado, na pesquisa citada, são as grandezas incomensuráveis, reveladas por Hipasus³⁴⁵, e que “foi com assombro que os gregos perceberam a insuficiência das razões entre os inteiros,

As séries convergentes foram utilizadas por se constituírem de evanescentes, parcelas infinitamente pequenas e cada vez menores que as movimentam. A evanescência, neste estudo, opera como um diferenciador. Na representação, o limite de uma série convergente se oferece como mediação que possibilita uma forma identidade fixa, ao igualar o infinitamente pequeno a zero. O que se problematiza é o sentido no qual o finito e o infinito se amarram a uma identidade e, portanto, em que medida eles servem à representação. Essa parcela suficientemente pequena a qual chamo de evanescente age como o distinto da forma, a disjunção do Uno, a impossibilidade de findar o jogo da Diferença, o qual a representação tenta inscrever sob a identidade do infinitamente pequeno³⁴².

340 Dissertação de Mestrado desenvolvida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no Programa de Pós-Graduação em Educação, na Linha de Pesquisa Filosofias da Diferença e Educação, sob a orientação do Prof. Dr. Samuel Edmundo Lopez Bello, defendida em janeiro de 2013.

341 SANCHOTENE, 2013, p. 11.

342 *Idem*, p. 12.

343 SANCHOTENE, 2013, p. 23.

344 *Ibidem*.

345 *Idem*, p. 51.

através da aparição de um segmento incomensurável³⁴⁶. Sanchotene explica que se pode apresentar a potência da evanescência através da incomensurabilidade. “Não importa quão pequena se escolha a unidade de medida, os segmentos permanecem incomensuráveis, escapando a tentativas de identificações”³⁴⁷.

Tudo isso vem ao encontro dessa dissertação, pensando o evanescente, o infinitamente pequeno, o incomensurável, como um infinito de possibilidades para a constituição do “corpo a dançar”. Por isso tomamos o corpo serial como aquilo que se faz e se desfaz, uma forma ingovernável, “resultado de um somatório qualquer, cujo número de parcelas é infinito, portanto uma série³⁴⁸”.

O corpo serial surge da impossibilidade de representar a evanescência como zero, nunca se chega ao zero, só nos aproximamos dele e, quanto mais nos aproximamos, mais infinitas se tornam as possibilidades.

Assim assegura-se uma posição fixa para um movimento perpétuo. “A parcela infinitamente pequena que transfigura este corpo a cada instante é considerada a potência de diferenciação

Uma série se compõe na soma de suas n parcelas e , neste caso, $n = \infty$. Ainda que esta série infinita apresente limites definidos, ela insiste em testar a concretude do ponto que lhe impõe parar, ao somar-se a si mesma parcelas infinitamente pequenas, ininterruptamente. É essa repetição da soma de infinitas parcelas que produz seu auto-diferimento, sua forma³⁴⁹.

O infinitamente pequeno, o evanescente, é a condição de possibilidades do diferimento do corpo serial, o que faz vacilar a forma. Enquanto na representação ele é anulado, ao ser encarnado na relação construída $1/\infty = 0$, na imanência ele se positiva em sua potência de variação, enquanto causa do movimento produzido na forma, como o inverso da totalização³⁵⁰.

346 *Ibidem.*

347 *Idem*, p. 52.

348 *Idem*, p. 57.

349 SANCHOTENE, 2013, p. 57.

350 *Idem*, p. 73.

da forma”³⁵¹, o que permite que a forma se torne sempre outra, forma plural derivada de regularidade não homogeneizante, pois no momento em que toma-se um termo qualquer da sequência surge a possibilidade de acrescentar o próximo, que já diferencia a sequência de sua suposta finalidade, sendo, assim, sempre outra a cada novo termo. “O corpo serial subverte a tentativa da representação de fixar um deslocamento incessante e igualar o que é incomensurável”³⁵². Sua construção se dá em processos sem interrupções e existente enquanto variação, numa trajetória dinâmica de vitalidade da curva, numa composição que apresenta assimetrias infundáveis de formas que devêm.

Tem-se o limite como condição para anular o infinitamente pequeno ao servir à representação. Dessa forma, o limite busca identificar $1/\infty = 0$ em um ciclo de reafirmação do mesmo. “Cada termo infinitamente pequeno é já diferença constitutiva da série”³⁵⁴. O movimento de evanescentes é uma distribuição nômade, subverte a estrutura da representação, enquanto o limite visa estabelecer uma forma sedentária. O corpo serial se faz entre dois mundos coexistentes e que se atravessam incessantemente. De um lado, o mundo das formas, com leis e verdades; do outro, o mundo do intenso, em devir, com suas potencialidades de diferimento e zonas de incertezas. O limite, uma de tantas fabricações da representação que tenta fixar aquilo que está em perpétuo movimento, tenta organizar o caos constituinte da formação serial. “Incidir num código, operar nele uma descodificação, exige que se adentre nele e que dele se

É a convergência que potencializa o infinitamente pequeno do próprio esquema finito oferecido à série por seu limite correspondente, não sendo possível localizar exclusivamente na divergência a positivação da diferença. Tanto a convergência quanto a divergência de uma série podem ser manifestação do que difere, pois a profundidade original e intensiva que é a afirmação da diferença não se deixa reduzir ao negativo de uma limitação³⁵³.

351 *Idem*, p. 59.

352 *Ibidem*.

353 SANCHOTENE, 2013, p. 63.

354 *Ibidem*.

faça sair alguma coisa”³⁵⁵. A evanescência pode ser utilizada para testar a impossibilidade de permanência, o que leva a estranhar uma identificação imposta pela representação. Com a série que soma infinitas parcelas tem-se uma forma de não se deixar sedimentar, de se transfigurar e escapar às determinações de uma totalização.

A série passa por processo de individuação, tendo suas parcelas por atualização no extenso de seu corpo das intensidades que determinam diferenciações. “Um ser que diferencia a si mesmo em sua efetuação, através de uma experiência de si, de um deslocamento perpétuo na variação da posição”³⁵⁶. Sanchotene³⁵⁷ afirma que o corpo serial é uma forma disjuntiva que subverte as tentativas de generalização, se constrói em zonas de variação, sendo um dinamismo capaz de impedir uma determinação precisa do posicionamento de um corpo. “Fixar é produzir identidades. Arranjar é produzir movimento”³⁵⁸. O corpo educado é pensado pela produção de identidades, mas o “corpo a dançar” é pensado pelas possibilidades de arranjos, de composições e de movimentos infinitos. “A parcela infinitamente pequena do corpo serial é a efetuação de intensidades que impossibilitam sua integração total”³⁵⁹.

Sobre a formação e a conduta, é disso que trata o corpo serial. Pensar o corpo serial para pensar a transgressão da norma, das mesmices, dos corpos fixados, para “pensar o impensado e conduzir a si mesmo na singularidade das ações que se efetivem na

355 *Idem*, p. 80.

356 SANCHOTENE, 2013, p. 76.

357 *Idem*, p. 82-83.

358 *Idem*, p. 83.

359 *Idem*, p. 85.

360 *Idem*, p. 86.

a|—————|b

Eis o conjunto infinito denso. Um intervalo de reta real não apresenta espaços vazios, ainda que seus pontos irracionais não possam ser apresentados com exatidão, construindo-se infinitamente em sua expansão decimal. Infinito porque sua mensurabilidade comporta todos os pontos que lhe compõem, embora não possa determiná-lo. Essa curva não é uma forma coesa, mas uma tentativa de enquadramento num traço³⁶⁰.

produção de movimentos³⁶¹. Ele problematiza o Mesmo, coloca em questão os modos de fixação das formas, aniquilando com a universalização³⁶² das mesmas e suspendendo as verdades. Tendo o conhecimento como o que transfigura a forma, movimenta o corpo e produz condutas, “pensa o corpo em construção através de experimentações, na produção de (micro)movimentos, na infinitude virtual que impede a possibilidade de uma permanência”³⁶³.

3.4. Por um conceito no plano de imanência

Criar conceitos é algo que pertence à filosofia, se dá em um modo de pensar, implica habilidades de domínio de filósofos, sendo, então, algo do campo da filosofia. Deleuze distingue dois conceitos de conceito: um conceito clássico do mundo da representação, das essências estáveis, da determinação e dos estados de coisas; e outro flexível, móvel, que exprime devires, experimentações, criações, eventos, e se dá como efeito do encontro com signos, depende de ocasiões que o criam, mas é absoluto e também necessário em si mesmo. “Essa distinção entre dois conceitos de conceito será retomada em *O que é Filosofia?* e corresponderá entre os universais (de contemplação, de reflexão e de comunicação) e os conceitos *tout court*³⁶⁴”³⁶⁵.

Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem portanto uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual. Não há conceito de um só componente: mesmo o primeiro conceito, aquele pelo qual uma filosofia “começa”, possui vários componentes, já que não é evidente que a filosofia deva ter um começo e

361 SANCHOTENE, 2013, p. 95.

362 *Idem*, p. 96.

363 *Idem*, p. 97.

364 BIANCO, 2002, 194.

365 A expressão é francesa e escreve-se *tout court*. O *Dicionário da Língua Portuguesa 2003*, da Porto Editora, diz que significa, sem mais; só isto; sem haver nada a acrescentar; simplesmente; somente. Disponível: <http://glossario-sociologiajuridica.blogspot.com.br/2012/10/tout-court.html>. Acesso: 10/05/2014.

Deleuze e Guattari dirão que “todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes³⁶⁷”. De Platão a Bergson encontra-se a ideia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição, um todo, pois totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário. É sob essa condição que se pode sair do caos mental. Os conceitos remetem a problemas, e são esses que lhes dão sentido e indicam condição para pensar possíveis soluções. Podem ter três componentes: “mundo possível, rosto existente, linguagem real ou fala³⁶⁸”. Qualquer conceito sempre tem uma história que se desdobra, muitas vezes, em outros problemas ou outros planos diferentes. “Num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos³⁶⁹”. Inventa-se um problema antes de se encontrar uma solução, e estes “emergem dos acontecimentos e das experimentações³⁷⁰”. O “corpo a dançar”, como criação conceitual, se dá para suprir a possibilidade de (não) definir o corpo, mas de indicar o movimento infinito que pode produzir um corpo, não sendo movimento de uma única ordem. Pois um corpo, sendo multiplicidade, pode movimentar o que tem em si por anatomia, fisiologia, história, cultura, pensamento, intensidades, sensações, experimentações e tantos outros elementos, condições, possibilidades que o tornam um corpo em devir. E conceituar isso, certamente, não se trata de produzir uma definição fechada, fixa, estática, identitária e ordenada, mas é claro que pode se tornar tudo isso também, em determinados instantes, mas se trata de pensar um corpo que se dá em movimento, entre tudo o que se torna e as possibilidades do vir a ser.

que, se ela determina um, deve acrescentar-lhe um ponto de vista ou uma razão³⁶⁶.

(...) um conceito possui um devir que concerne, desta vez, a sua relação com conceitos situados no mesmo plano. Aqui, os conceitos se acomodam uns aos outros, superpõem-se uns aos outros, coordenam seus contornos, compõem seus respectivos problemas, pertencem à

366 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 23.

367 *Ibidem*.

368 *Idem*, p. 25.

369 *Idem*, p. 25 e 26.

370 GALLINA, 2004, p. 361.

É possível se passar de um conceito a outro. “Um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja ou substitui conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes³⁷²”. Cada conceito remete a outros conceitos, por sua história, seu devir ou por suas conexões presentes. Um conceito tem componentes que podem, também, ser “tomados como conceitos³⁷³”.

E cada componente é um traço intensivo, “uma ordenada intensiva que não deve ser apreendida nem como geral nem como particular, mas como uma pura e simples singularidade — ‘um’ mundo possível, ‘um’ rosto, ‘certas’ palavras³⁷⁴” — que se particulariza ou se generaliza, de acordo com o que lhe é atribuído de valores variáveis ou se lhe designa uma função constante. Porém, diferente da ciência, não há constante nem variável no conceito, e não se distinguem espécies variáveis para um gênero constante, e nem espécie constante para indivíduos variáveis. Num conceito as relações não se dão nem de compreensão nem de extensão, somente de ordenação, e seus componentes não são nem constantes nem variáveis, mas são entendidos por puras e simples variações ordenadas segundo sua vizinhança.

mesma filosofia, mesmo se têm histórias diferentes. Com efeito, todo conceito, tendo um número finito de componentes, bifurcará sobre outros conceitos, compostos de outra maneira, mas que constituem outras regiões do mesmo plano, que respondem a problemas conectáveis, participam de uma co-criação³⁷¹.

O conceito de um pássaro não está em seu gênero ou sua espécie, mas na composição de suas posturas, de suas cores e de seus cantos: algo de indiscernível, que é menos uma sinestesia que uma sineidesia. Um conceito é uma heterogênese, isto é, uma ordenação de seus componentes por zonas de vizinhança. É ordinal, é uma intensão presente em todos os traços que o compõem. Não cessando de percorrê-

371 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 25 e 26.

372 *Ibidem*.

373 *Idem*, p. 27.

374 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 28.

Pensar conceito com Deleuze e Guattari possibilita pensar em estruturas complexas, formadas por elementos em relação que buscam organizar campos de solução para problemas. “A filosofia é uma prática de criação conceitual que procura atravessar o caos através da consistência dos conceitos³⁷⁶”. O caos, para esses autores, pode ser entendido como o excesso de sentido, o excesso de devires, um caos de variabilidades infinitas em velocidades infinitas, cheio de problemas que dão o que pensar. “Já os conceitos são multiplicidades intensivas com relações de vizinhança entre componentes ordenados que expressam acontecimentos desse caos³⁷⁷”.

Embora se encarne ou se efetue nos corpos, “o conceito é um incorporal³⁷⁸”, mas não se confunde com o estado de coisas no qual se efetua, não possui coordenadas espaço-temporais, mas tem ordenadas intensivas, não possui energia, mas sim intensidades e é energético³⁷⁹. O conceito diz o acontecimento, mas não se trata da essência ou a coisa. Um conceito é um acontecimento puro. “O conceito define-se pela inseparabilidade de um número finito de componentes heterogêneos percorridos por um ponto em sobrevoo absoluto, a velocidade infinita³⁸⁰”.

los segundo uma ordem sem distância, o conceito está em estado de sobrevoo com relação a seus componentes. Ele é imediatamente co-presente sem nenhuma distância de todos os seus componentes ou variações, passa e repassa por eles: e um ritornelo, um opus com sua cifra³⁷⁵.

Os conceitos são ‘superfícies ou volumes absolutos’, formas que não têm outro objeto senão a inseparabilidade de variações distintas. O ‘sobrevoo’ e o estado do conceito ou sua infinitude própria, embora sejam os infinitos maiores ou menores segundo a cifra dos componentes, dos limites e das pontes. O conceito é bem ato de pensamento neste sentido, o pensamento operando em velocidade infinita (embora

375 *Idem*, p. 28 e 29.

376 LA SALVIA, 2010, p. 10.

377 LA SALVIA, 2010, p. 10.

378 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 29.

379 A energia não é a intensidade, mas a maneira como esta se desenrola e se anula num estado de coisas extensivo. DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 29.

380 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 29.

O conceito é absoluto e relativo: “relativo a seus próprios componentes, aos outros conceitos, ao plano a partir do qual se delimita, aos problemas que se supõe deva resolver³⁸²”, e absoluto pelo lugar que ocupa sobre o plano, pela condensação que opera e pelas condições que impõe ao problema. Define-se por sua “consistência, endoconsistência e exoconsistência³⁸³”, porém não apresenta referência, pois é autoreferencial, põe-se a si mesmo e põe seu objeto, ao mesmo tempo em que é criado. Um conceito não é discursivo, não é uma proposição, não é proposicional, e a proposição não é nunca uma intenção. “As proposições definem-se por sua referência, e a referência não concerne ao acontecimento, mas a uma relação com o estado de coisas ou de corpos, bem como às condições desta relação³⁸⁴”. Os conceitos são centros de vibrações em si mesmos e em relação aos outros. Não são os pedaços de um quebra-cabeça, pois possuem contornos irregulares que não se correspondem.

O conceito é a configuração, “a constelação de um acontecimento por vir³⁸⁶”. Os conceitos são, de direito, da filosofia: é ela que os cria, e não cessa de criá-los. Um conceito é conhecimento de si, “e o que ele conhece é o puro acontecimento, que não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna³⁸⁷”. Quando cria

maior ou menor)³⁸¹.

Por enquanto, dispomos apenas de uma hipótese muito ampla: das frases ou de um equivalente, a filosofia tira conceitos (que não se confundem com ideias gerais ou abstratas), enquanto que a ciência tira prospectos (proposições que não se confundem com juízos), e a arte tira perceptos e afectos (que também não se confundem com percepções ou sentimentos). Em cada caso, a linguagem é submetida a provas e usos incomparáveis, mas que não definem a diferença entre as disciplinas sem constituir também seus cruzamentos perpétuos³⁸⁵.

381 *Ibidem.*

382 *Idem*, p. 29 e 30.

383 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 30.

384 *Idem*, p. 30 e 31.

385 *Ibidem.*

386 *Idem*, p. 42.

387 *Ibidem.*

conceitos, a filosofia toma por tarefa destacar um acontecimento das coisas e dos seres, erigir o novo evento das coisas e dos seres, dando-lhes sempre um novo acontecimento: o espaço, o tempo, a matéria, o pensamento, o possível como acontecimentos... “Cada conceito corta o acontecimento, o recorta a sua maneira³⁸⁸”.

Os acontecimentos movimentam o pensamento. “A importância dos acontecimentos é que são eles que se apresentam como problemas que, desse modo, dão o que pensar³⁹⁰”. O ato do pensamento cria conceitos para dar conta dos acontecimentos que se dão nas situações que vivencia. “Para a criação de conceitos, a noção de encontro é muito importante para Deleuze³⁹¹”, pois o novo, o diferente, o acontecimento que se experimenta num encontro dá o que pensar. As noções de experimentar e encontrar estão ligadas ao pensamento, por isso é possível dizer que “ter uma experiência significa vivenciar uma situação a partir de um encontro com algo e esse algo libera acontecimentos que dão o que pensar³⁹²”.

Começamos por atribuir o poder do conceito à ciência, definimos o conceito pelos procedimentos criativos da ciência, medimo-lo pela ciência, depois perguntamos se não resta uma possibilidade para que a filosofia forme por sua vez conceitos de segunda zona, que suprem sua própria insuficiência por um vago apelo ao vivido. (...) A grandeza de uma filosofia avalia-se pela natureza dos acontecimentos aos quais seus conceitos nos convocam, ou que ela nos torna capazes de depurar em conceitos. Portanto, é necessário experimentar em seus mínimos detalhes o vínculo único, exclusivo, dos conceitos com a filosofia como disciplina criadora. O conceito pertence à filosofia e só a ela pertence³⁸⁹.

O acontecimento sustenta-se em dois níveis no pensamento de Deleuze: condição sob a qual o pensamento pensa (encontro com um fora que força a pensar, corte do caos por um plano de imanência), objetividades

388 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 43.

389 *Ibidem*.

390 LA SALVIA, 2010, p. 10.

391 *Ibidem*.

392 *Ibidem*.

Além da criação de conceito há outro aspecto importante da filosofia: traçar um plano, um plano de imanência “no qual o conceito é o evento”³⁹⁴. A criação de conceitos pela filosofia deve ser distinguida da ciência, ligada aos factivos, e da arte, com perceptos ou afectos, mas tanto a ciência quanto a arte traçam planos sobre o caos, com modos de pensar diferentes.

É necessário fazer os planos e os problemas, assim como é necessário criar os conceitos. “Certamente, os novos conceitos devem estar em relação com problemas que são os nossos, com nossa história e, sobretudo com nossos devires³⁹⁶”. O plano de imanência não deve ser tomado como um conceito, pois não o é, nem como o conceito de todos os conceitos. Se conceito e plano de imanência fossem confundíveis, haveria grandes possibilidades desses conceitos se unificarem, tornarem-se universais, perdendo sua singularidade. “O plano envolve movimentos infinitos que o percorrem e retornam, mas os conceitos são velocidades infinitas de movimentos finitos, que percorrem cada vez somente seus próprios componentes³⁹⁷”. Schopke diz que um conceito não pode ser entendido fora do plano em que lhe foram dadas consistência e vida própria, tomando sempre cuidado para não confundi-lo com o próprio plano. Mesmo não existindo fora de um plano, um conceito não pode ser distinto desse plano em que se dá. “O conceito é como um raio que corta o céu cinzento; o raio não é o céu, mas também

especiais do pensamento (o plano é povoado apenas por acontecimentos ou devires, cada conceito é a construção de um acontecimento sobre o plano)³⁹³.

Os três planos são tão irreduzíveis quanto seus elementos: plano de imanência da filosofia, plano de composição da arte, plano de referência ou de coordenação da ciência; forma do conceito, força da sensação, função do conhecimento; conceitos e personagens conceituais, sensações e figuras estéticas, funções e observadores parciais³⁹⁵.

393 ZOURABICHVILI, 2009, p. 17 e 18.

394 PETERS, 2002, p. 80.

395 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 255.

396 *Idem*, p. 36.

397 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 45.

não existe fora desse mesmo céu. Na verdade, um não pode ser visto sem o outro, ainda que sejam distintos um do outro³⁹⁸”. Então não se pode confundir os dois, só existe conceito no plano e só há plano povoado por conceito. “Os conceitos são acontecimentos, mas o plano é o horizonte dos acontecimentos, o reservatório ou a reserva de acontecimentos puramente conceituais.³⁹⁹”.

Imagem do pensamento: é disso que trata o plano de imanência, e este não é um conceito pensado nem pensável. É a imagem que o pensamento se dá do que significa pensar, do uso do pensamento, de se orientar no pensamento⁴⁰¹... (...) A imagem do pensamento retém, somente, o que pode o pensamento reivindicar de direito. “O pensamento reivindica ‘somente’ o movimento que pode ser levado ao infinito. O que o pensamento reivindica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito⁴⁰². E é o movimento infinito que constitui a imagem do pensamento. Para o “corpo a dançar” o movimento infinito é o que o constitui, é o que ele conserva, é o que dá condições para dizer que o corpo, a vida, os modos de se constituir, os modos de viver se dão dançantes.

Os conceitos ladrilham, ocupam ou povoam o plano, pedaço por pedaço, enquanto o próprio plano é o meio indivisível em que os conceitos se distribuem sem romper-lhe a integridade, a continuidade: eles ocupam sem contar (a cifra do conceito não é um número), ou se distribuem sem dividir. O plano é como um deserto que os conceitos povoam sem partilhar. São os conceitos mesmos que são as únicas regiões do plano, mas é o plano que é o único suporte dos conceitos⁴⁰⁰.

O que define o movimento infinito é uma ida e volta, porque ele não vai na direção de uma destinação sem já retornar sobre si, a agulha sendo também o polo. Se ‘voltar-se para...’ é o movimento do pensamento na direção do verdadeiro, como o verdadeiro não se voltaria também na direção do pensamento? E como não se

398 SCHOPKE, 2004, p.139.

399 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 46.

400 *Idem*, p. 46-47.

401 *Idem*, p.47.

402 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.46-47.

afastaria o próprio verdadeiro do pensamento, quando o pensamento dele se afasta? Não é uma fusão, entretanto, é uma reversibilidade, uma troca imediata, perpétua, instantânea, um clarão. O movimento infinito é duplo, e não há senão uma dobra de um a outro. É neste sentido que se diz que pensar e ser são uma só e mesma coisa. Ou antes, o movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser⁴⁰³.

Ausência de determinações e velocidade infinita que se esboça e se apaga é o que caracteriza o caos. Não se trata de um movimento de uma a outra, mas, sim, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, pois uma não aparece sem a outra já ter desaparecido. Uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. “O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo”⁴⁰⁴. O caos não é um estado inerte ou estacionado, nem é uma mistura ao acaso. Ele caotiza, desfazendo no infinito toda consistência. Adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha, esse é o problema da filosofia. A filosofia procura dar consistência ao caos sem nada perder do infinito. O que é muito diferente do problema da ciência, pois esta procura dar referências ao caos, na condição de abdicar dos movimentos e velocidades infinitos, operando uma limitação de velocidade.

A filosofia age instaurando o plano de imanência, pois é ele, com suas curvaturas variáveis, que conserva os movimentos infinitos, retornando sobre si na troca contínua. “Então, resta aos conceitos traçar as ordenadas intensivas destes movimentos infinitos, como movimentos eles mesmos finitos que formam, em velocidade infinita, contornos variáveis inscritos sobre o Plano”⁴⁰⁵. Realizando um corte do caos, o plano de imanência convoca a uma criação de conceitos.

Mas o que toma o plano de imanência do caos? Determinações, com as quais produz seus movimentos infinitos ou seus traços diagramáticos. Assim, pode-se supor que há uma multiplicidade de planos, e o que todos podem reter são movimentos que se deixam

403 *Idem*, p.47.

404 *Idem*, p. 53-54.

405 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 53-54.

dobrar juntos. “Cada plano opera uma seleção do que cabe de direito ao pensamento, mas é esta seleção que varia de um para outro. Cada plano de imanência é Uno-Todo: não é parcial como um conjunto científico, nem fragmentário como os conceitos, mas distributivo, e um ‘cada um’⁴⁰⁶. Deleuze e Guatarri dirão que os planos e a maneira de distribuí-los, varia.

(...) o que está suposto é que todo o mundo sabe o que quer dizer pensar, portanto é capaz, de direito, de pensar. É esta confiança, que não exclui o humor, que anima a imagem clássica: uma remissão à verdade que constitui o movimento infinito do conhecimento como traço diagramático. O que manifesta, ao contrário, a mutação da luz no século XVIII, da ‘luz natural’ em ‘Luzes’, é a substituição do conhecimento pela crença, isto é, um novo movimento infinito que implica uma outra imagem do pensamento: não se trata mais de se voltar em direção de, mas de seguir a pista, de inferir, mais do que captar ou ser captado. Sob quais condições uma inferência é legítima? Sob quais condições uma crença tornada profana pode ser legítima? Esta questão só encontrará suas respostas com a criação dos grandes conceitos empiristas (associação, relação, hábito, probabilidade, convenção...), mas inversamente estes conceitos, entre eles aquele de que a própria crença recebe, pressupõem os traços diagramáticos que fazem da crença um movimento infinito independente da religião, percorrendo o novo plano de imanência (e é a crença religiosa, ao contrário, que se tornará um caso conceitualizável, do qual se poderá medir, segundo a ordem do infinito, a legitimidade ou a ilegitimidade). Certamente, encontraremos em Kant muitos desses traços herdados de Hume, mas ao preço de uma profunda mutação num novo plano ou segundo uma outra imagem. São sempre grandes audácias. O que muda de um

406 *Idem*, p. 62.

plano de imanência a um outro, quando muda a repartição do que cabe de direito ao pensamento, não são somente os traços positivos ou negativos, mas os traços ambíguos, que se tornam eventualmente cada vez mais numerosos, e que não se contentam mais em dobrar segundo uma oposição vetorial de movimentos⁴⁰⁷.

Com o que foi apresentado aqui, pensando o conceito de conceito e traçando um plano de imanência, busco produzir movimentos para criar/compor o “corpo a dançar”. Pensando essa composição atravessada pelo que foi apresentado no decorrer dessa dissertação, tendo o movimento infinito da criação como questão que reverbera no decorrer dessas páginas. O “corpo a dançar”, sendo conceituado no ritmo de um infinito de possibilidades, se instaura no plano de imanência que se dá no próprio corpo educado, sendo ao mesmo tempo o corpo o próprio plano. “E se o corpo é o plano de imanência por excelência, a vida e suas diferenças serão os possíveis da filosofia. Uma vida que se quer vivida passa pelo vazio, cujo esgotamento lhe retornará em novos corpos compossíveis”⁴⁰⁸.

3.5. Criando o “Corpo a dançar”

E

Um “corpo a dançar” que se dá entre a educação e a criação de corpos. Um corpo educado para determinadas práticas, como dança, futebol, vida professoral, para qualquer situação em que se produza um sujeito fixo, estável, uma identidade. Um corpo que, a cada vez que algo lhe afeta e dispara em si possibilidades para a criação de sua vida, pode ser capturado por regras, por modos de se conduzir, pela moral, pela busca de semelhanças, pela busca de certezas, pela vontade de pertencimento, pelas verdades que dizem que é preciso sempre tornar-se um eu – psicológico, jurídico,

407 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 66-67.

408 STAHL, 2009, p. 15.

cultural, social... – pelas representações.

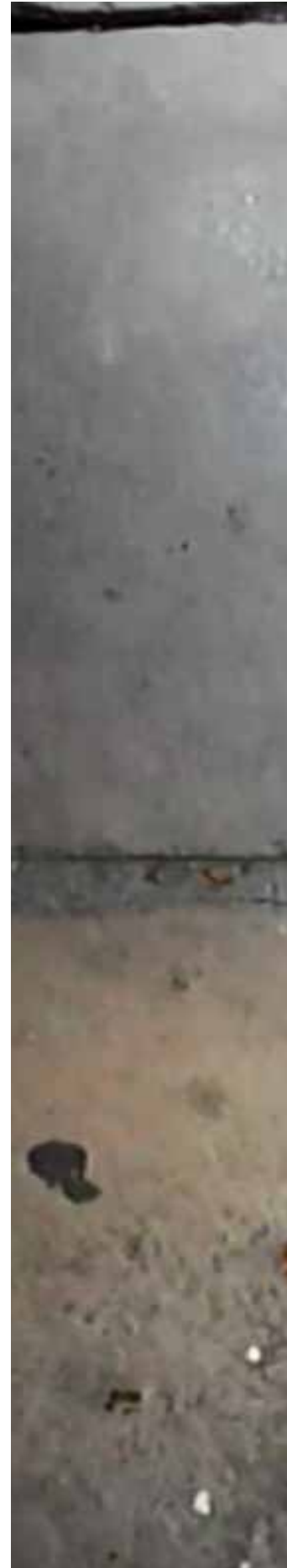
E

Em alguns instantes dessa captura, nessa materialidade corporal, nesse corpo educado, nesse corpo que está sempre em processo de educação, que vive a busca pelos modelos, algo escapa, algo se dá de outro modo, algo acontece. Dá-se um encontro. Nas experiências de vida, entendidas como a vivência de uma prática, como uma experiência empírica, como a realização de algo: como caminhar em paralelepípedos molhados no meio do trânsito feroz, entrar em um lugar onde nunca se foi e ver elementos e pessoas que nunca se viu, ouvir uma música que não se conhecia, ouvir uma pergunta que não está no repertório de respostas, receber uma notícia inesperada, como a de passar em uma seleção qualquer ou a do falecimento de alguém muito próximo, romper com situações que requerem mudanças e saídas de pessoas da nossa vida, se movimentar de uma forma nunca realizada em uma dança, entre tantas outras... Nessas situações, algo inesperado pode se dar.

E

O que nos chega na vivência dessas situações, o que se vê, cheira, ouve, sente, o que nos toca, o que nos afeta, os dados que chegam até nós podem um dia, em um instante, chegar de modo diferente, podem nos tocar como nunca aconteceu. E tudo o que se sabia sobre aquilo não dá conta de nos manter nas nossas certezas e no nosso repertório de ações para manifestar, para tentar resolver um problema ou, simplesmente, para nos movimentarmos no meio do que nos acontece. É como se o tempo cronológico fosse suspenso e o corpo vira só pulsação, só sensação, o corpo se torna corpo pelo próprio corpo, atravessado pelos acontecimentos que não vêm de um objeto, mas se dão no próprio corpo, nos encontros.

E



Aquele corpo educado, identificado, classificável, mensurável, continua ali, mas é nele mesmo que o movimento infinito se acelera, que o pensamento é violentado e colocado a pensar.

Um turbilhão de imagens envolve o corpo, girando em torno dele, atravessando-o, colocando o corpo em movimento... E o pensamento se dá como ato de pensar, como criação, em acontecimento, em uma experimentação do que se está vivendo no pensamento em movimento, uma inferência. Corpo e imagens no pensamento produzem essa imagem de furacão, um movimento sem fim que rapta o que vai encontrando e joga longe parte do que lhe preenche, sem critério algum. O furacão é desgovernado, é aceleração, potência, destrói, cria problemas, tira do lugar o que estava fixo, remove os lugares de segurança, mata e ao mesmo tempo move a terra que está sufocada. O furacão coloca a vida a dançar sem as certezas das técnicas e recursos que asseguram resultados previsíveis.

E

Em todo esse movimento, com toda a vida revirada em um mínimo instante que parece uma eternidade, o corpo que havia se tornado esse corpo de qualquer prática está atravessando o caos, está em vias de vir a ser outro corpo, está no “entre”. Entre a educação a criação. Mas tudo como um processo de educação/ criação, pensando uma educação criadora.

E

Nesse entre, no caos, se produzem condições que podem ser disparadoras para a criação de corpos que se pode vir a se tornar. O entre é um infinito de possibilidades, é movimento, é devir... Vive-se no entre buscando se chegar perto das certezas, quando se chega o mais perto possível e se abre o infinito à nossa frente, e cada vez mais se vai escorrendo pelos entres da vida. Então, nessa aproximação de possíveis fixações, se produz um ponto próximo ao que se tem por um outro ponto que se acredita que já estava ali, e entre esses dois pontos se dá o tal infinito, onde seremos



arremessados assim que se der um encontro. Esse ponto se tornará um emaranhado de linhas sem fim, pois ele não é um ponto, vemos como um ponto para ter ao que nos agarrar, mas ele é uma espiral, um furacão, uma potência destruidora. E o pensamento é colocado a pensar. A vida se torna um movimento infinito e o corpo está sempre se constituindo no “entre”, entre os processos educativos e os processos de criação.

E

A cada infinito de possibilidades a que se é arremessado se produzem condições para se constituir um corpo para aqueles instantes em que o inesperado acontece, uma intensidade corpórea que aumenta ou diminui a potência de agir do próprio corpo. E, dependendo do aumento ou diminuição dessa potência, o corpo que vem a se constituir vai viver as práticas que costuma realizar de modos que não se tem como prever. No encontro com uma música que nunca se ouviu e pela qual se é afetado, algo pode acontecer, pode-se ser arremessado ao infinito e a potência de agir desse corpo poderá ser aumentada. Esse corpo poderá se colocar a dançar de um modo como nunca dançou: dá-se o inesperado, cria-se.

E

Ao ler uma palavra que não conhece em uma prova, na escola, tendo que alcançar uma “nota alta” para passar de um ano/série para outro, um aluno pode ser arremessado ao entre com todas as possíveis dúvidas e com o problema paralisante que se instaura. O movimento infinito e o que se dá no pensamento pode aumentar ou diminuir a potência de agir, podendo ele se lançar no risco de criar algo e ser avaliado com base em normas que indicam o certo ou errado, ou se desesperar e desistir (pode-se dar de outros modos também). Mas os efeitos desse acontecimento produzirão um corpo naqueles instantes com diferentes possibilidades de agir, que produzirão condições para se tornar um corpo criado por aquelas circunstâncias. E esse corpo dessas circunstâncias estará enredado em possibilidades de condutas, em modos de se conduzir nas



experiências de diferentes práticas curriculares.

E

Receber a notícia de uma tragédia, sentir chegar ao corpo algo que não é esperado, algo que nunca se sentiu antes e que produz sensações que não se conhece, sobre as quais não se pode ter controle, abre um buraco no pensamento, coloca o corpo em movimento... Às vezes, esse movimento é de paragem, de não reação, mas uma não reação por se sentir atravessado por movimentos, intensidades, diferenças que nos afetam e nos tiram o chão. O corpo que se pensava ser, aquele que teve o encontro com o inesperado, já não é mais, agora ele vem a ser outro. Vem a se tornar um corpo de possibilidades, um corpo que, lançado ao infinito de possibilidades, encontra diferentes imagens, composição que está se dando naquele instante no pensamento e se desfazendo ao mesmo tempo, característica do estado de caos, até se agarrar em algo que dará condições para se tornar um corpo nos próximos passos de vida.

E

Quando dizem crie uma coreografia, alguns buscam seus inventários em movimentos dançantes, nos códigos que o corpo foi educado a dançar, e encontram na representação as certezas necessárias para produzir uma coreografia como resultado. Alguns outros se sentem em cima de um tapete que é puxado, vendo-se cair de boca no chão. Entre a solicitação e a imagem que se dá de um corpo estirado no chão, machucado, com dores por ter tido seu tapete puxado, se dá a constituição de um corpo que é sua própria criação. Esse “entre” é infinito enquanto vivido, e o movimento é característico da multiplicidade de imagens produzindo diferença, produzindo encontros, esbarrando nas representações, buscando correr riscos, experimentando movimentos dançantes nos quais não se havia pensado, tudo isso em instantes de caos. O pensamento que se dá pela variação de corpos nesse choque cria imagens de danças que talvez não sejam identificadas como dança, mas são possibilidades de criar algo coreográfico buscando sair do mesmo.



E

O “corpo a dançar” pode se dar em diferentes situações da vida, quando menos se espera. O movimento que se dá de um acontecimento, todo o processo de algo que nos chega, a passagem pelo caos, os encontros nos infinitos de possibilidade até as condições de vir a ser outro, de se tornar outro corpo, de criar corpos no próprio corpo têm como efeito a criação de um “corpo a dançar”. Em todo esse processo o que está se dando em acontecimento, movimento, devir, variação, diferença, criação se dá como “corpo a dançar” – o pensamento é colocado a dançar/criar. Não se trata da substituição desses conceitos, mas de uma composição que se dá na vida e uma composição de vida e uma composição de si e uma composição de.... Passar de um corpo a outro, de um movimento a outro, inferir, imaginar, criar... o entre – um plano de criação, um plano corpo/pensamento. Movimento de criação!

E

Com o “corpo a dançar”, com a passagem de um corpo a outro, o corpo, nessa inferência, no processo de experimentação, não experimenta mais algo com o que se encontra, está experimentando a si mesmo, se dá uma experiência de si. Na experiência em que o si se constitui, esse si/corpo que vai se tornando vai se experimentando produzindo outros encontros, encontros no pensamento com o que se torna, sendo afetado pela relação com a vida. Experimentar a si é experimentar o processo de se tornar outro, e não um reconhecimento seguro de um eu que se vê atendendo aos modelos impostos pelas representações. Isso pensando no que se dá como fissura, vazamento, rachadura num eu, num corpo constituído como possibilidade de certeza.

E



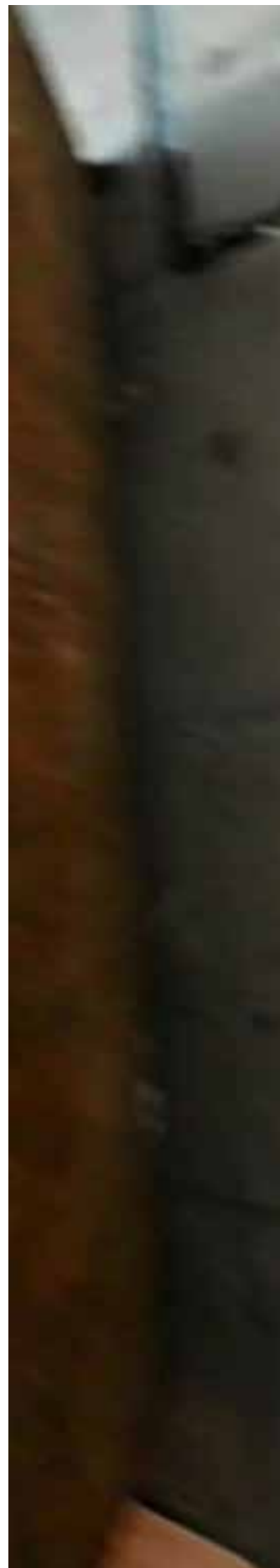
A educação e criação de corpos se dá num plano que é o próprio corpo. O corpo é plano para a constituição de si, é o plano onde o movimento se mantém infinito. O corpo é o plano e o movimento, o dançar desse pensamento que se dá corpo é o conceito. Não havendo um lá ou aqui, não havendo um certo ou um errado, não havendo um qualificável ou um quantificado, não havendo um mensurável ou um imensurável, não havendo um intensivo ou um extensivo, mas tudo isso conectado por um e: e, e, e, e, e, e, e, e... Multiplicidade e diferença e movimento... Educação criadora. Imanência.

E

É possível criar, produzir, inventar um “corpo a dançar” quando se considerar necessário? É possível ter um “corpo a dançar”? É possível fazer usos de um “corpo a dançar”? É possível se tornar, vir a ser um “corpo a dançar”? É possível ensinar um “corpo a dançar”? É possível ver, ouvir, sentir um “corpo a dançar”? O que é possível é viver um “corpo a dançar”. Viver as possibilidades deste, que se dão entre as experiências/experimentações e os acontecimentos de vida: a cada circunstância um “corpo a dançar” se instaura. Não se pode vê-lo, não se pode pegá-lo, não se pode descrevê-lo, mas se pode sentir que a vida aí se movimenta. E nesse movimento o ser, que é devir, se constitui de diferentes formas, se compondo em diferentes corpos potentes para diferentes possibilidades de vidas, de experimentações, de práticas e pensamentos, educando a si mesmo para cada instante.

E

O que pode um “corpo a dançar”? Pode se movimentar em diferentes intensidades entre as representações do ser e a produção da diferença. Entre o pensamento e o ato de pensar. Entre o movimento e a paragem... Ele está num entre não localizável, não calculável, e não descritível... são entres de encontros... Pode se instaurar nas possibilidades de girar, saltar, correr, rolar, deslizar,



performar, pode se dar virtuosamente, e pode se dar também em sutilezas, no ato de sentar, olhar, ouvir, comer, piscar... mas quando todos estes forem atravessados por acontecimentos. Pois se dará em um movimento acionado por um motor no ato de pensar que dará condições para produzir corpos potentes para realizar diferentes ações. Assim, um sujeito não é sujeito de uma prática, mas pode se dar por modos de subjetivação para a produção de diferentes corpos. Então a noção de sujeito pode ser repensada como corpos em subjetivação, em constituição de si, em invenção, em criação...

E

Um “corpo a dançar” se dá nas possibilidades de produção da diferença, da produção da presença, efetuação do ato e não da representação... Num plano de imanência e não na transcendência, sem dualidades que restrinjam a um ou a outro, mas nas dualidades em que se pensa a potência do “entre” como infinito de possibilidades, no vazamento de identidades, no encontro com o que coloca a pensar, tendo tudo isso como potência para produzir a diferença, e não como potência para buscar as semelhanças...

E

Quando não se dá a instauração de um “corpo a dançar”? Quando um corpo se constitui tomando apenas como verdade uma visão naturalista, biológica das ciências de um corpo que se reduz a anatomia, de um corpo que se adentra, um corpo diminuído e reduzido, uma representação de corpo. Onde um corpo só pode realizar algo que está, apenas, na ordem do sensório motor. Quando o pensamento não é colocado a dançar.

E

Para que serve? Se precisa servir, então... Um “corpo a dançar” serve para a produção de uma vida, para produzir movimento. Serve para realizar a inferência, serve para instaurar diferença, serve



para se esvair, pois, como é movimento, deixa de ser o que se tornou e se torna outro, se torna diferença... Serve para a produção de imagens através de movimentos infinitos disparados pelo corpo afetado por suas próprias ações em diferentes práticas (pensamento). Para que serve na dança? Para manter o movimento infinito. Serve para experimentações no ato de pensar, como experiência de si, de criação de si, experimentações que serão potentes para a constituição de presenças na criação em dança. Evitando a predominância da representação, mas rachando as representações para criar outras imagens em movimento. E para que serve na educação? Serve para movimentar um currículo. Mas o que um currículo tem a ver com isso? Se um currículo constitui sujeitos, se um currículo quer modificar alguém, então com as práticas curriculares se constituem corpos, se educam corpos e produzem vazamentos. Deixando-se de querer modificar alguém, mas colocando os corpos, nas práticas curriculares, em movimento.

E

Um “corpo a dançar” não é meu, não é seu, não é de ninguém... é impessoal e singular. É verbo, ação, ato. E o que conserva? Conserva o movimento. Faz da vida movimento infinito.

Aproveita a potência dos encontros para se instaurar. Ao acontecer, ele convida o corpo a se despedir de si mesmo, pois se a constituição de um corpo se dá nos encontros, a cada encontro o corpo se torna outro, se despedindo daquele que deixou de ser.

E

O que pode implicar a não instauração de um “corpo a dançar”? Uma vida pode se dar vazia, sendo sempre preenchida de vazios e, com isso, produzir novas imagens. O problema é uma vida sem encontros! Pois sem encontros se torna mais potente a busca pela representação, pois o pensamento se mantém em suas certezas e não é colocado a pensar, não é colocado a dançar.

E



E tantas e diferentes instaurações de corpos, de planos, diferentes conceitos se dão na produção de diferentes modos de pensar, e tantas vezes são específicos de diferentes práticas pensantes, como um modo de pensar dançante, musical, professoral... E esses modos de pensar dão condições para a constituição de diferentes corpos que são corpos específicos para cada modo de vida em movimento... E se cada corpo se constitui de representações e criações de corpos no próprio corpo, então os modos de pensar, de vida e de movimento se cruzam em um mesmo corpo.

E

Tudo isso para não falar da constituição de um sujeito, mas da constituição de um corpo. Não um corpo de uma prática, constituído por determinados discursos produzidos histórico/social/culturalmente como verdades que indicam o que é esse sujeito constituído. Mas a constituição de um corpo que se dá a cada experiência/experimentação de vida, um corpo da multiplicidade, um corpo que não é nada, mas que vem a ser diferenças nos encontros que se dão durante sua existência. Ao invés de falarmos de um sujeito que aprende, de um sujeito que se educa, de um sujeito da dança, de um sujeito que tem condições para determinadas ações, passamos a falar de um corpo que vem a ser tantas coisas, de um corpo que se constitui diferença, de um corpo que educa a si mesmo para viver, que se educa nas experiências/experimentações para essas próprias experiências experimentações, um corpo que não é resultado do que faz mas um corpo que se dá em ato, que é no próprio fazer da vida, um corpo que educa a si mesmo para viver o que está vivendo, um corpo que se movimenta para se manter vivo e que vive no próprio movimento. Um corpo que não cessa, que se movimenta na sua própria paragem. Um corpo que dança uma dança constituída do movimento de se tornar si mesmo a cada instante. E o que esse corpo preserva entre tantas mudanças? Preserva o próprio movimento do que se dá entre o que ele se tornou e o que ele pode vir a ser.

E



Se tornar diferentes corpos em um mesmo corpo é o movimento infinito de constituição de si, de variar, de se diferenciar. Não se trata de pensar a diferença de uma coisa e outra, mas de pensar a diferença entre essas coisas, uma diferença que é criação.

E

Por mais que um “corpo a dançar” se repita, ele sempre se dá diferente. O processo de constituição de um corpo/si vem a ser um processo de experimentação de si mesmo, é subjetivação. E nesse processo o corpo se faz diferença. Isso se dá numa imanência. O corpo educado por diferentes práticas se dá como diferença em si mesmo, pois no corpo se cria outros corpos que podem se educar, se inventar, se compor, se criar... É esse corpo que dança, que se movimenta e faz da sua vida uma pesquisa de si mesmo, dos encontros, dos acontecimentos... Estes se tornam disparadores para a criação coreográfica dançante. Por isso a dança não está separada da vida. São disparadores também para a escrita, o desenho, o teatro, para os modos de pensar que se dão em movimento. Os corpos mensuráveis se tornam o que se tornam repletos de corpos que não se tem como mensurar, de corpos que são sempre “um”, são singulares, são diferença. A educação e criação de corpos se dá enquanto vida, não tendo como se saber o que se dá primeiro, é um vai e vem... O que se deve destacar é o movimento de vida possibilitado pelo vir a ser, pela potência do “corpo a dançar” que acontece entre a educação e criação de corpos.

E

Um “corpo a dançar” não pode ser visto, não pode ser assistido. Por isso “não venha me assistir”. Talvez seja uma dança de vida que dê a pensar a criação de si, a educação de si, e a criação artística de uma dança cênica.



CORPO QUE DEIXA DE SE TORNAR CORPO QUE DEIXA DE SE TORNAR



CORPO QUE DEIXA DE SE TORNAR CORPO QUE DEIXA DE SE TORNAR

Exemplo IV:

CORPO QUE DEIXA DE SE TORNAR

Abrir mão dele é abrir mão de mim. É abrir mão de tudo o que poderia me tornar, mesmo sem saber o que poderia ser. Pois quando estou com ele estou comigo, pois com ele sempre me torno outro. Com ele, a cada dia tenho um encontro. Por mais que o veja sempre, os encontros sempre se dão, e algo se modifica em mim, algo se movimenta, algo treme por debaixo da pele. Abrir mão dele é aceitar que deixarei de me constituir com um pouco dele. É assumir que eu me tornava outro com seu silêncio. Pois o silêncio que eu declarava odiar é o que me fazia pensar.

Abrir mão do silêncio que me violenta e deixar pra trás a calça, o casaco e bandana vermelha, o óculos azul, a sandália de couro marrom com a meia cinza-claro cheia de furinhos é abandonar a calma que eu não conseguia produzir em mim, é esquecer todos aqueles momentos esperando as cartas virem pelo correio, quando eu mal sabia o que era uma @, antes do Orkut e do Facebook.

Abrir mão dele é se dar conta de que ele precisa ter possibilidades de se tornar outro por meio de outros encontros, de se sentir entre outras vidas, de dar espaço para outros acontecimentos de que eu não presenciarei os efeitos. E o mesmo serve para mim.

Abrir mão dele é aceitar que a vida se dá em movimento. Travar as engrenagens só vai produzir fumaça e sufocar. Deixar que o ar refresque as pernas que sobem e descem os ladrilhos coloridos todos os dias é deixar de ocupar um lugar que será ocupado por outros. Mas isso é vida. Trancar a respiração e fechar os pulmões a 7 chaves para que outras cores não entrem e não coloquem o corpo a se mover é um tiro no pé.

Abrir mão dele é deixar de me ver no espelho, pois ali está ele, sempre lá, me olhando do outro lado. É também aceitar que outras imagens se constituirão, que talvez o espelho vire uma tela de 20 x 20 cm com nuvens desenhadas.

Abrir mão dele é abrir o corpo para todas aquelas linhas traçadas naquele pequeno caderno, para assim acompanhar o ritmo infinito do lápis que desenha o rosto numa folha de “*post-it*” amarela que se perdeu na reforma daquele espaço, que produziu movimento, cheiros e gostos, que espalhou poeira branca por toda a casa pequena onde mal tinha espaço para dormir no chão.

Abrir mão do que posso me tornar, do que não sei, pode ser, ao mesmo tempo, abrir espaço para produzir diferença e sair do mesmo que não tem mais forças para mover as imagens que estacionaram no pensamento.

O que disparou a escrita deste texto?

Escolhas, decisões, definições no dia a dia implicam deixar de viver outras coisas, deixar de viver com algumas pessoas, deixar de passar por algumas situações... E foi pensando em várias escolhas, nos últimos tempos, que escrevi o texto acima.

PARA
VIME
GUIR
TO PA
MOV
SEGU
MENTO
EM
PARA
VIME
GUIR
TO PA
MOV
SEGU



MO-
SE-
MEN-
EM
PARA
MOVI-
GUIR
TO
MO-
SE-
MEN-
EM
PARA
MEN

4 PARA SEGUIR EM MOVIMENTO



SE



4.1. Se tivesse que concluir...

O “corpo a dançar” não é visível, palpável, quantificável. Não se encontra em um determinado lugar. Não se produz com um planejamento em que se siga uma ordem e que se chegue a um resultado. Não se dá por um treinamento, um esforço de qualquer ordem, por uma leitura, por um cálculo, por uma dança.

Não tem características para que se possa identificá-lo, classificá-lo, apreendê-lo, representá-lo... Não há uma receita para chegar a ele, nem se pode aprender como fazê-lo.

O “corpo a dançar” não acaba com a educação de corpos, nem é pra isso que ele “serve”. Pois é nos próprios corpos educados que os encontros, o ato de pensar, o movimento produzem vazamentos... E essas são algumas condições em que o “corpo a dançar” pode se dar como acontecimento. O que se pode afirmar é que ele se dá no “entre”, que dá condições para o vir a ser de muitos corpos, para a criação, para produzir diferença, para manter o movimento infinito, para colocar o pensamento a dançar.

Pensando o “corpo a dançar” como um motor, como um furacão, como intensidade que potencializa determinados movimentos de vida, e tendo isso como possibilidades de pesquisa artística, cênica, dançante e em educação... Quais reverberações podem se dar com isso? Um possível desdobramento para essa pesquisa seria colocar-nos o desafio de criar uma coreografia, um espetáculo cênico tendo essa dissertação como disparadora para esta criação. Como fazer uso de uma escrita/texto, do ato de pensar como criação, tratados como dançantes para compor uma dança cênica?

Colocar a dançar um corpo educado, constituído na vida e sendo colocado em circunstâncias de criação, em que nele mesmo possa-se criar outros corpos. Pensar o corpo sujeito dançante com suas possibilidades de vazamento, não havendo condições de

CORPO A DANÇAR

quantificá-lo, mas de movimentá-lo nos processos de subjetivação. Um corpo que se dá em imanência. Um corpo que educa a si mesmo como modo de criar a si num movimento infinito, criar sua própria vida dançante.

Exemplo V:

CORPO QUE NÃO SE FINALIZA

Seleção e prova e trabalho e dor nos rins e paixão e amizade e amor a três cabeças e carinho e viagem e mãe e ligação e separação e cansaço e romance sem romance e choro e romance com romance e dança e aulas e vai embora e zumbi e estudos e origami e livros e whatsapp e dinheiro e sem aderência e o cara da linguística e cadeirada e ciúme e sexo e sem e sexo e saudades e não é disso que se trata e louca e goteira e sem emprego e óculos e mestrado e fim da bolsa e flores e tv e the walking dead e conexão e facebook e zumbizada da diferença e viagem e tensão muscular e pescoço e costas e pensamento e fio e acontecimento e eventos e devir e pai e simpsons e espelho e escrita e leitura e pesquisa de m e palavras-chave e lattes e mordese e risos e morte e o mouse estragou e parto e recado e café e currículo e corpo e movimento e fica na tua e educação e siga a estrada de tijolos amarelos e cinco patinhas: pata-peta-pita-pota-p*ta e bolo e tolo e tosco e hum que cheiro e morte de novo e sepação novamente e caneta e goteira e sono e seminário e rascunho e não e café e nada e livro e fotografia e letras e porta e ligação e tenho que contar e não falo mais nada só observo e ele está em Lion e o prazo e PPE e coreografia e criação e a loca me infernizando e a lista e a chuva e a'corda e impressão e mochila e bloco de anotações e blusa molhada e marcador de página e eu briguei e eu não calo a boca e cansei da minha voz e o céu azul e garrafa de água e gripe e papel e tapete e reunião e diagramação e ... e ... e ... e ... e ...

Para entrar nessa escritura nômade, fazer textos que sejam efetivamente máquinas de guerra da arte, só temos duas pistas (por favor, não as confundam com garantias de esperança), as quais se aprende não apenas junto à escrita do próprio Deleuze, mas também na experimentação do espaço liso, frente à superfície vazia, plena de possíveis, a qual somos obrigados a preencher com palavras. ZORDAN, 2014, p. 127.

Corpo que não se finaliza está em movimento. O corpo dissertação, o corpo texto, o corpo pesquisa, o corpo dançante, o corpo artista, o corpo em devir... no corpo educado. Os possíveis corpos que podemos nos tornar no corpo que já somos em cada instante. Esses corpos exemplos foram escritos disparados por momentos vividos. Mas a possibilidades de criá-los como demonstração vem por pensar os possíveis corpos que se deram na realização da ação dançante “Não venha me assistir”. Esses corpos não são visíveis, podem ser demonstrados e imaginados, mas não podemos vê-los, pois são corpos de sensação, da multiplicidade, de produção da diferença que dão condições de pensar o “corpo a dançar”.

5. REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. Pequeno manual de inestética. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BENETTI, Cláudia Cisiane. Movimentos do ato de pensar: interlocuções possíveis entre Deleuze e Foucault. Revista Ensiqlopédia, Ano 7, vol.7, out/2010. Disponível em: <http://www.facos.edu.br/old/galeria/129102010021223.pdf>. Acesso: 10/06/2013.

BELLO, Samuel Edmundo Lopez. Numeramentalização: normatividade matemática, dispositivos e tecnologias de governo de si e dos outros. Porto Alegre: UFRGS, 2012a. (Projeto de pesquisa).

_____. Numeramentalização: o estudo das práticas e do governo em educação (e) matemática na contemporaneidade. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.20, n2, p. 88 - 114, jul./dez. 2012b. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/3076/2241>. Acesso: 27/07/2013.

BIANCO, Giuseppe. Gilles Deleuze educador: sobre a pedagogia do conceito. Educação e Realidade, 27(2):179-204, jul./dez.2002. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/25927/15195>. Acesso: 10/02/2014.

BOLSONI, Betania Vicensi. O cuidado de si e o corpo em Michel Foucault: perspectivas para uma educação corporal não instrumentalizadora. IX ANPED SUL, Caxias do Sul, julho/agosto de 2012. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/view/1577/920>. Acesso: 22/01/2014.

BONFATTI, Adriana. O Jogo no Sistema Laban/Bartenieff como metodologia para formação do ator. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/processos/Adriana%20Bonfatti.pdf>. Acesso: 18/09/2013.



CARDIM, Leandro Neves. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009.

CAMPOS, Márcia R. Bozon de. *Recordar, repetir, criar: intensidades pulsionais na obra de Pina Bausch*. São Paulo, 2008. Disponível em: < <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c71a.pdf>>. Acesso em: 16/06/2010.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault - Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad. Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CORAZZA, Sandra & TADEU, Tomaz. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. *Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos*. In.: Costa, Marisa Vorraber. (Org.). *Caminhos Investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação*. – 3. Ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

_____. *O drama do currículo: pesquisa e vitalismo de criação*. IX ANPED SUL, 2012a. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/128/78>. Acesso: 02/03/2013.

_____. *Currículo da infância e infância do currículo: uma questão de imagem*. In: X Colóquio Luso-Brasileiro sobre Questões Curriculares & VI Colóquio Luso-Brasileiro de Currículo: desafios contemporâneos no campo do currículo. Subtema: Currículo e educação infantil. Belo Horizonte: 4 a 6 setembro 2012. (Texto dig.). Porto Alegre: 2012b. 17 p.

DANTAS, Mônica Fagundes. *O corpo dançante entre a teoria e a experiência: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea*. Revista CAMHU Ciências e Artes do corpo. vol. 1, No 1 (2011). Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo/article/viewFile/1300/925>. Acesso: 02/03/2013.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. O abecedário de Gilles Deleuze. Transcrição integral do vídeo para fins exclusivamente didático. 1988. In: <http://bibliotecanomade.blogspot.com.br/2008/03/arquivo-para-download-o-abecedrio-de.html>. Acesso: 12/06/2013.

_____. Espinosa: filosofia prática. Trad. Daniel Lins e Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. Conversações. Trad. Peter Pál Pelbert. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. Foucault. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005a.

_____. O mistério de Ariana. 2ª ed. Lisboa: Ed. Vega – Passagens, 2005b.

_____. Diferença e repetição. 2ª ed. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

_____. A ilha deserta: e outros textos. Edição preparada por David Lapoujade. Organização de edição brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Iluminuras, 2006b.

_____. Francis Bacon: lógica da sensação. Trad. Roberto Machado (Coord) et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007a.

_____. Cinema II – A imagem-tempo. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007b.

_____. Lógica do Sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012a.

_____. Bergsonismo. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2012b.

_____. Spinoza - Cours Vincennes 24/01/1978. Tradução: Francisco Traverso Fuchs. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>. Acesso: 10/05/2014.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. O Que é a filosofia? Trad. Br. Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 54, 1997.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. Diálogos. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. – São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DIAS, Souza. Lógica do Acontecimento: Deleuze e a Filosofia. Porto: Afrontamento, 1995.

FERRAZ, Wagner; BELLO, Samuel Edmundo López. Estudar o Corpo: do que (não) se trata. In.: FERRAZ, Wagner e MOZZINI, Camila. Estudos do Corpo: Encontros com Artes e Educação. Porto Alegre: INDEPIn, 2013.

FILHO, Alípio de Souza. Foucault: O cuidado de si e a liberdade ou a liberdade é uma agonística. In.: MUNIZ, Durval de Albuquerque Júnior; VEIGA-NETO, Alfredo; FILHO, Alípio de Souza (Orgs.). Cartografias de Foucault. – 2. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. – (Coleção Estudos Foucaultianos).

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade II: O uso dos prazeres. 11ª Ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. História da Sexualidade III: O cuidado de si. 8ª Ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. Vigiar e punir: nascimento da prisão. 33ª ed. Trad. Raquel

Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. História da Sexualidade I: A vontade saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. Microfísica do Poder. 9ª ed. Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1990.

_____. A Verdade e as Formas Jurídicas. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.

_____. A hermenêutica do sujeito. 3ª ed. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. Entrevista. In: DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul. Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. 2ª Ed. Ver. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

_____. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In.: FOUCAULT, Michel. Ética, sexualidade, política (Ditos e escritos; V). Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; Trad. Elisa Monteiro; Inês Auntran Dourado Barbosa. – 2. Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010c.

_____. O corpo utópico. Texto inédito de Michel Foucault. Segunda, 22 de novembro de 2010d. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-o-corpo-utopico-texto-inedito-de-michel-foucault>. Acesso: 26/11/2013.

GALLINA, Simone Freitas da Silva. O ensino de filosofia e a criação de conceitos. Cad. Cedes, Campinas, vol. 24, n. 64, p. 359-371, set./dez. 2004. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso: 01/03/2014.

_____. Deleuze e Hume: experimentação e pensar. Revista PHILÓSOPHOS. V. 12, n. 1, jan./jun. 2007. P. 123-144. Disponível

em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/philosophos/article/view/3388/0#.Ut7uR7RTsdV>. Acesso: 14/04/2014.

GOMES, P.B.M.B. Arte e geo-educação: perspectivas virtuais. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2004. 378 f. Tese (Doutorado em Educação), 2004.

GIL, José. Movimento Total: O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HALLIDAY, David; RESNICK, Robert; WALKER, Jearl. Fundamentos da Física 1 - Mecânica. Vol. 1. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1996.

HEUSER, Ester Maria Dreher. No rastro da Filosofia da diferença. In.: Skliar, Carlos. Dirrida & Educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

HUME, David. Investigações acerca do entendimento humano. São Paulo: Editora Nacional, 1972.

_____. Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral. Trad. José Oscar de Almeida Marques. – São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. Dissertação sobre as paixões. Trad. Jaimir conta. Revista Princípios. Natal, v.18, n.29, jan./jun. 2011, p. 371-399. Disponível em: <http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/29P-371-399.pdf>. Acesso: 19/05/2014.

KRESS, Renato. Metodologia da contemporaneidade. Revista Consciência. Rio de Janeiro. Texto publicado em: 23 de julho, 2003. Disponível em: <http://www.consciencia.net/2003/07/26/kress.html>. Acesso: 18/02/2014.

LA SALVIA, André Luis. Por uma pedagogia do conceito. Revista SABERES, Natal – RN, v. 2, m.5, ago. 2010. Disponível em: http://www.cchla.ufrn.br/saberes/Numero5/Artigos%20em%20Filosofia-Educacao/Andre%20Luis%20La%20Salvia_POR%20UMA%20PEDAGOGIA%20DO%20CONCEITO_7-17.pdf. Acesso: 02/03/2014.

LABAN, Rudolf. O Domínio do movimento: edição organizada por Lisa Ullmann. Trad. Anna Maria Barros de Vecchia e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

MAURÍCIO, Eduardo e MANGUEIRA, Maurício. Imagens do pensamento em Gilles Deleuze: representação e criação. *Fractal: Revista de Psicologia*, vol. 23 – n. 2, p. 291-304, Maio/Ago. 2011. Disponível em: <http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/529/520>. Acesso: 20/02/2013.

MARQUES, Isabel A. Dançando na Escola. 6ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 2012.

MENDES, Cláudio Lúcio. O corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, n. 39, p. 167-181, Abril de 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/17993/16941>. Acesso: 25/08/2013.

MILSTEIN, Diana; MENDES, Héctor. Escola, corpo e cotidiano escolar. Trad. Ana Lúcia Silva Ratto. São Paulo: Cortez, 2010.

MOEHLECKE, Vilene; FONSECA, Tania Maria Galli. Da dança e do devir: o corpo no regime do sutil. *Revista do Departamento de Psicologia - UFF*, v. 17 - nº 1, p. 29-44, Jan./Jun. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rdpsi/v17n1/v17n1a04.pdf>. Acesso: 02/04/2014.

MUNHOZ, Angélica Vier. Coreogeografia. . Porto Alegre: FAGED/ UFRGS, 2009. 132 f. Tese (Doutorado em Educação), 2009.

_____. Imagens de um pensamento-dança. *Caderno pedagógico*, Lajeado, vol. 8, n. 1, p. 23-30, 2011. Disponível em: <http://www.univates.br/revistas/index.php/cadped/article/viewArticle/73>. Acesso: 15/04/2013.

NABAIS, Catarina Pombo. Filosofia, Arte e Ciência: modos de pensar o acontecimento e o virtual segundo Gilles Deleuze. In: David Fernández Duque, Emilio F. Gómez Caminero, Ignacion Hernández Antón (Eds.), *Estudios de Lógica, Lenguaje y Epistemología*,

Editorial: Fénix Editora, Sevilla, 2010, pp. 319-326.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Nos rastros de Foucault: Ética e subjetividade. Disponível em: http://www.creamundos.net/primeros/artigo%20wanderson%20nos_rastros_de_foucault.htm. Acesso: 24/03/2013.

NIETZSCHE, F.W. Assim Falou Zaratustra. Tradução: Mário da Silva. São Paulo: Linoart, 1992.

O'LEARY, Timothy. Foucault, experiência, literatura. Tradução de João Rodolfo Munhoz Ohara. Revista Antítese, vol. 5, n. 10, p. 875-896, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193325796019>. Acesso: 25/05/2013.

ONETO, Paulo Domenech. A Nomadologia de Deleuze-Guattari. Revista Lugar Comum – Estudos de Midia, Cultura e Democracia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Laboratorio Territorio e Comunicacao – LABTeC/ESS/UFRJ – Vol 1, n. 1, (1997) – Rio de Janeiro: UFRJ, n. 23-24 jan 2006-abr 2008. Disponível em: http://uninomade.net/wp-content/files_mf/110810121118A%20nomadologia%20de%20Deleuze%20e%20Guattari%20-%20Paulo%20Domenech%20Oneto%20.pdf. Acesso: 20/05/2014.

PEQUENO, Marconi. 10 lições sobre Hume. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

PEREIRA, Nilton M.; Bello, Samuel Edmundo Lopez. Pensando as artes de si e a produção da diferença em Michel Foucault. In: MONTEIRO, Silas Borges (org.). Caderno de notas 2: Rastros de Escriteiras. Canela, RS.: UFRGS, 2011.

PERES, Marta Simões. Kepler(1571-1630) e Laban (1879-1958): matemática na ciência e na arte. IMAGEM - Caderno da Revista Eletrônica Polêm!ca, da UERJ. n.8(1) - ano 2009. Disponível em: http://www.polemica.uerj.br/8%281%29/cimagem/p8%281%29_5.htm. Acesso: 27/07/2013.

RENGEL, Lenira; LANGENDONCK, Rosana Van. Pequena viagem pelo mundo da dança. São Paulo: Moderna, 2006.

REVEL, Judith. Michel Foucault: Conceitos essenciais. Trad. Carlos Piovezani Filho e Nilton Milanez. Revisão Técnica: Maria do Rosário Gregolin. – São Carlos: Claraluz, 2005.

RODRIGUES, Carla Gonçalves. Currículo movente constituindo forma na ação docente. Artíficos Revista do Difere, vol. 1, n. 2, dez/2011. Disponível em: <http://artificios.ufpa.br/Artigos/D%20carla%20Gon%C3%A7alves%20rev.pdf>. Acesso: 20/05/2013.

_____. Por uma pop'escrita acadêmica educacional. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2006. 180 f. Tese (Doutorado em Educação), 2006.

_____; HENNING, P. Por uma educação do micro: ensaio sobre experimentações no corpo. Interaccoes, v. 8, nº 21, p. 179-189, 2012. Disponível em: <http://revistas.rcaap.pt/interaccoes/article/view/1529>. Acesso: 21/05/2014.

RODRIGUES, Rogério. Os espaços urbanos, as práticas corporais e a saúde mental. Mental [online]. 2012, vol.10, n.18, p. 109-128. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/mental/v10n18/a07v10n18.pdf>. Acesso: 27/07/2013.

RUDIO, Franz Victor. Introdução ao projeto de pesquisa científica. 41 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

SANCHOTENE, Virgínia Crivellaro. A potência da evanescência: diferenças e impossibilidades. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2013. 101 f. Dissertação (Mestrado em Educação), 2013

SILVA, Fernando Machado. A experiência na construção de um corpo artístico: uma leitura a partir de Derrida e Deleuze. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 20, n. 27, p. 385-411, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www2.pucpr.br/reol/index.php/RF?dd1=2428&dd99=pdf>. Acesso: 04/04/2014.

SILVA, Ana Márcia; MEDEIROS, Francisco Emílio de; FILHO, Ari Lazzarotti; SILVA, Ana Paula Salles da; ANTUNES, Priscilla de Cesaro; LEITE, Jaciara Oliveira. Corpo e experiência: para pensar as práticas corporais. In.: FALCÃO, José Luiz Cirqueira e SARAIVA, Maria do Carmo (Orgs.). Práticas corporais no contexto contemporâneo: (in)tensas experiências. Florianópolis: Copiart, 2009.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

SCHÖPKE, Regina. Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

SPINOZA, Benedictus de. Ética. Trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

STAHL, Cassiano de Oliveira. Corpo-conceito: in-carnações, imanência e outros possíveis. 2009. Disponível em: <http://32reuniao.anped.org.br/arquivos/trabalhos/GT17-5299--Int.pdf> . Acesso: 20/05/2014.

SUGIMOTO, [Luiz](#). A história do corpo humano. Jornal da Unicamp. Edição 294 - de 11 a 24 de julho de 2005, pág 09. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/julho2005/ju294pag09.html. Acesso: 25/08/2013.

TADEU, Tomaz. A arte do encontro e da composição: Spinoza + Currículo + Deleuze. Revista Educação & Realidade. vol. 27, nº 2, jul./dez.2002. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/educacaoe realidade/article/view/25915/15184>. Acesso: 28/06/2013.

TADEU, Tomaz; CORAZZA, Sandra; ZORDAN, Paola. Linhas de escrita. – Belo Horizonte. Autêntica, 2004.

TOMAZZONI, Airton. Esta tal de dança contemporânea. Revista Idança, online, 2006. Disponível: <http://idanca.net/esta-tal-de-danca-contemporanea/>. Acesso: 12/03/2013.

VALLE, Flávia Pilla do. O cuidado de si para pensar a criação em dança. In.: Gilberto Icle. Pedagogia da Arte: entre-lugares da escola – vol. 2. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012a.

_____. Contraconduta da criação: um estudo com alunos de graduação em dança. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2012b. 157f. Tese (Doutorado em Educação), 2012b.

VASCONCELLOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. Revista Educação e Sociedade, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./Dez. 2005. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/873/87313713007.pdf>. Acesso: 06/03/2014.

ZANELLA, Andréa Vieira. Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas. Porto Alegre: Sulina; editora da UFRGS, 2013. (Coleção Cartografias).

ZORDAN, Paola. Derme Pictórica: corpo sem órgãos visual. In: 21º. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Vida e Ficção: arte e fricção, 2012, Rio de Janeiro. Anais do Encontro Nacional da ANPAP (Online). Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. vol. 1. p.1288-1300. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio7/paola_zordan.pdf. Acesso: 23/04/2013.

_____. Disparos e excesso de arquivo. In: 20º. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas, 2011, Rio de Janeiro/RJ. Anais do Encontro Nacional da ANPAP (Online). Rio de Janeiro (RJ): ANPAP, 2011. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/paola_zordan.pdf. Acesso: 23/04/2013.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e a questão da literalidade. Revista Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1309-1321, Set./Dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n93/27281.pdf>. Acesso: 03/04/2014.

_____. O Vocabulário de Deleuze. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Sinergia: Ediouro, 2009.

