



INSTITUTO DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

**Taís Carvalho Soares**

**LABORATÓRIO DE DANÇA: ANÁLISE DO CORPO E DA  
SUBJETIVIDADE**

**Seropédica**

**2023**

**Taís Carvalho Soares**

**LABORATÓRIO DE DANÇA: ANÁLISE DO CORPO E DA  
SUBJETIVIDADE**

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Instituto de Educação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Ronald Clay dos Santos Ericeira

Área de Concentração: Psicologia

**Seropédica**

**2023**

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S6761 Soares, Taís Carvalho, 1992-  
Laboratório de dança: análise do corpo e da  
subjetividade / Tais Carvalho Soares. - Seropédica,  
2023.  
196 f.: il.

Orientador: Ronald Clay dos Santos Ericeira.  
Tese(Doutorado). -- Universidade Federal Rural do Rio  
de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Psicologia,  
2023.

1. corpo. 2. subjetividade. 3. dança. 4.  
cartografia. 5. oficina. I. Ericeira, Ronald Clay dos  
Santos , 1977-, orient. II Universidade Federal Rural  
do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em  
Psicologia III. Título.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de  
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) -  
Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de  
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) -  
Finance Code 001

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE  
JANEIRO INSTITUTO DE EDUCAÇÃO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

**TAIS CARVALHO SOARES**

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Psicologia, no Curso de Pós-Graduação em Psicologia, área de Concentração em Psicologia.

TESE APROVADA EM 19/05/2023

Documento assinado digitalmente

 RONALD CLAY DOS SANTOS ERICEIRA  
Data: 17/08/2023 10:17:43-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Dr. RONALD CLAY DOS SANTOS ERICEIRA, UFRRJ - Presidente

Documento assinado digitalmente

 ADILSON ROBERTO SIQUEIRA  
Data: 04/10/2023 09:15:11-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Dr ADILSON ROBERTO SIQUEIRA, - UFSJ - Examinador Externa à Instituição

Documento assinado digitalmente

 FERNANDO BONADIA DE OLIVEIRA  
Data: 06/10/2023 17:52:24-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Dr. FERNANDO BONADIA DE OLIVEIRA, UFRRJ - Examinador Interno

Documento assinado digitalmente

 ROSA CRISTINA MONTEIRO  
Data: 05/10/2023 15:10:00-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Dra. ROSA CRISTINA MONTEIRO, UFRRJ - Examinadora Interna

---

Dr. THIAGO DE SOUSA FREITAS LIMA, UFES- Examinador Externo à Instituição

Documento assinado digitalmente

 THIAGO DE SOUSA FREITAS LIMA  
Data: 03/10/2023 18:05:29-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

## **DEDICATÓRIA**

Para meu pai Farid (em memória), para minha mãe Marina e meus irmãos Caio e Miguel.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos participantes do Laboratório de Dança pela alegria e cumplicidade. Ao Ronald Ericeira pela leveza e confiança. À Rosa Monteiro pela amizade e inspiração. Ao Adilson Siqueira por abrir caminhos. Ao Fernando Bonadia pelos bons encontros. Ao Thiago Lima pelos gestos sutis. E aos meus professores, colegas, familiares, amigos e amores.

## **LABORATÓRIO DE DANÇA: ANÁLISE DO CORPO E DA SUBJETIVIDADE**

### **Resumo**

A presente pesquisa é um aprofundamento da conexão corpo-mente através da condução de oficinas de dança contemporânea realizadas pela pesquisadora no Centro de Arte e Cultura da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Investigou-se as relações entre os corpos e sua produção de desejos e sentidos a partir das práticas propostas e estudos em filosofia, tendo como objetivo a realização de um estudo em psicologia do corpo sustentado por uma filosofia prática. Para tanto, produz uma análise das experiências corporais e processos subjetivos do Laboratório de Dança, pretendendo colaborar com estudos sobre o corpo e a subjetividade a partir de um olhar ético-estético-político. O método compreende uma cartografia somático performativa das oficinas de dança e estudos em filosofia, além da revisão de teses atuais em psicologia que abordam o corpo. Os resultados são a própria descrição e análise do processo que evidenciou a potência dos desejos nos encontros intensivos entre corpos e pensamentos.

**Palavras-chave:** corpo, subjetividade, dança, cartografia, oficina.

## LABORATÓRIO DE DANÇA: ANÁLISE DO CORPO E DA SUBJETIVIDADE

### Abstract

The present research is a deepening of the body-mind connection through the conduction of contemporary dance workshops carried out by the researcher at the Centro de Arte e Cultura of the Federal Rural University of Rio de Janeiro. The relationships between bodies and their production of desires and meanings were investigated based on proposed practices and studies in philosophy, with the objective of carrying out a study in body psychology supported by a practical philosophy. To do so, it produces an analysis of the bodily experiences and subjective processes of the Dance Laboratory, intending to collaborate with studies on the body and subjectivity from an ethical-aesthetic-political perspective. The method comprises a performative somatic cartography of dance workshops and studies in philosophy, as well as a review of current theses in psychology that address the body. The results are the very description and analysis of the process that evidenced the potency of desires in the intensive encounters between bodies and thoughts.

**Keywords:** body, subjectivity, dance, cartography, workshop.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	11
<b>1. METODOLOGIAS DO CORPO.....</b>	17
1.1 REPRESENTAÇÕES DINÂMICAS.....	20
1.2 OPERACIONALIDADE CAÓTICA.....	24
<b>2. MÁQUINAS CONCEITUAIS.....</b>	28
2.1 MÁQUINAS DE GUERRA.....	31
2.1.1 MÁQUINAS ABSTRATAS.....	34
2.1.2 DESTERRITORIALIZAÇÃO.....	37
2.2 O CUIDADO DE SI.....	39
2.2.1 TERAPÊUTICA E ESCUTA DO CORPO.....	42
2.2.2 EXERCÍCIOS DO CORPO E EXERCÍCIOS DA ALMA.....	44
2.3 ESTILO EM GILLES DELEUZE.....	46
2.3.1 SISTEMA EM DESEQUILÍBRIO.....	48
2.3.2 EXPERIMENTAÇÃO FILOSÓFICA.....	52
<b>3. CORPO E CONTEMPORANEIDADE.....</b>	55
3.1 O TRABALHO NAS BORDAS.....	55
3.1.1 ANESTESIAMENTO E SUPEREXCITAÇÃO.....	58
3.1.2 A ESPETACULARIZAÇÃO DO CORPO.....	61
3.1.3 DO CORPO COMUM AO CORPO SEM ÓRGÃOS.....	65
3.1.4 VIRTUALIDADES DOS CORPOS.....	67
3.1.5 CORPO MARCA – REGISTRO.....	70
3.1.6 CORPOREIDADE PERFORMATIVA.....	72
3.1.7 DESEJO E POTÊNCIA.....	75
3.2 RELAÇÕES DE FORÇA.....	76
3.2.1 A DOBRA DAS FORÇAS.....	78
3.2.2 IMAGINAÇÃO E CONHECIMENTO.....	81
3.2.3 O CORPO E A CLÍNICA – METODOLOGIAS COMUNS.....	84
3.2.4 CORPO CORAJOSO.....	87
3.2.5 O INCONSCIENTE DO CORPO COMO PRODUÇÃO E CRÍTICA.....	90
3.2.6 PENSAMENTO INTUITIVO.....	93
3.2.7 CORPO SEM ÓRGÃOS E HISTERIA.....	97
3.3 ANATOMIAS DO ENCONTRO.....	100
3.3.1 MANEJO DOS AFETOS.....	106
3.3.2 TEMPORALIDADES DISTINTAS.....	109
3.3.3 HABITAR O VAZIO.....	112
<b>4. LABORATÓRIO DE DANÇA.....</b>	117
4.1 PROCESSOS SUBJETIVOS.....	120

4.1.1 ENCONTROS ESPECIAIS.....	125
4.1.2 RESPIRAÇÃO E (RE)EDUCAÇÃO CORPORAL.....	129
4.1.3 PLATÔS.....	132
4.1.4 ENTRE A CLÍNICA, A EDUCAÇÃO E A ARTE.....	136
4.1.5 SUSTENTAR O PRÓPRIO PESO.....	139
4.1.6 POÉTICAS DO DESEJO.....	142
4.1.7 O CORPO DE CADA UM.....	145
4.2 EXPERIÊNCIA COMPARTILHADA.....	147
4.2.1 CARTOGRAFIAS DA DANÇA.....	150
4.2.2 DESAFIOS NA DANÇA E NA VIDA.....	153
4.2.3 SENSAÇÃO AO IMPROVISAR.....	156
4.2.4 MECANOSFERA.....	159
4.3 MUDANÇAS EXPERIMENTADAS.....	163
4.3.1 PROVOCANDO DESEJOS.....	168
4.4 DISPOSITIVO ÉTICO-ESTÉTICO-POLÍTICO.....	170
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>176</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>182</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>184</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>193</b>

## INTRODUÇÃO

*Quanto mais cada coisa tem mais perfeição, tanto mais age e menos padece, e, ao contrário, quanto mais age, tanto mais é perfeita. (Espinosa, Ética V, Proposição 40)*

A presente pesquisa foi provocada pelo desejo de entender como se efetuam os processos subjetivos nas práticas coletivas de dança. Um desejo de movimento que pretendia conhecer e aproximar as experiências subjetivas das experiências poéticas e sensíveis do corpo. Movimento esse implicado na superação de dicotomias entre corpo e pensamento, bem como, na efetuação de processos corporais e subjetivos estético-políticos, intensificados por uma ética do desejo.

Uma investigação específica e amplamente no encontro entre dança, psicologia e filosofia contemporâneas, compreendendo esta última como base do pensamento científico para a construção de um conhecimento em psicologia do corpo. A partir dessa base o corpo é convocado a se implicar nas práticas desenvolvidas em oficinas de dança contemporânea realizadas ao longo de 2019 no Centro de Arte e Cultura da UFRRJ. As oficinas compuseram o então denominado Laboratório de Dança, referindo-se às práticas de pesquisa e investigação propostas, que incluíram grupos de estudos em filosofia do corpo.

Trata-se, em última instância, do uso de uma filosofia prática como combate pela liberdade e potência do corpo e do pensamento, agenciados em suas complexidades subjetivas, superfícies e profundidades. Particularmente, esta pesquisa se constituiu como um corpus de conhecimento das experiências das oficinas que foram analisadas à luz do pensamento filosófico e pensadas em suas relações individuais e coletivas. Através do compartilhamento, pelos próprios participantes, de suas ideias e percepções acerca da dança, do próprio corpo, do desejo e das práticas realizadas.

Parte-se da pressuposição de que a própria realização de uma prática coletiva, que se deixa atravessar pela escuta do corpo, constitui um campo intensivo de combate e produção de autonomia e afirmação de diferenças. Podendo ser levado ao intensivo na geração de um corpo-sem-órgãos e na produção maquinica de desejos. Compreende-se que processos singulares de subjetivação podem ser atualizados nas articulações transversais do conhecimento humano, tendo como objeto de estudo os próprios corpos inscritos no contemporâneo e na presença sensível do encontro com os outros corpos.

Buscou-se compreender a subjetividade na relação com a improvisação, fazendo uma análise dos corpos no plano de imanência coletivo das oficinas, através da experiência somática e dos dispositivos teórico-conceituais. Operou-se em uma poética de sentidos para se

conquistar um plano comum de efetuação das forças intensivas de criação, agregando conceitos vivos de uma filosofia prática. Uma produção e compartilhamento de sensações e sentidos na experiência sensível da dança e nos encontros micropolíticos do desejo.

A sensibilização dos corpos implicados nas experiências estéticas e sua capacidade de se deixar afetar, sentir e criar atualizou todo um campo de virtualidades e potências. Mas como manter um ritmo corporal interno e comum capaz de resistir às forças exteriores? Como potencializar os desejos e processos de subjetivação autopoieticos? Ou, ainda, como construir uma tecnologia de si na dança? Perguntas que não foram esgotadas e mobilizam aspectos distintos de se pensar questões relativas ao corpo e à subjetividade desde uma perspectiva ético-estético-política. Dimensão, aqui, especialmente explorada e que nos interessa para construir uma psicologia do corpo.

Problematiza-se, assim, no plano de imanência da sala de dança da Universidade, nas suas relações espaciais, entre os corpos, os seus lugares na dança e na vida concomitantes. Constituindo-se na desestabilização de suas hierarquias, inclusive, nos espaços do próprio corpo. E em toda uma multiplicidade de conexões que se formaram com os grupos heterogêneos constituídos nas oficinas do Laboratório de Dança. Composto por moradores de Seropédica e estudantes da UFRRJ, quase sempre oriundos de outras cidades ou estados. Consolidando, além de tudo, um território múltiplo, singular, marginal e potente.

Considera-se, para tanto, o princípio da potência de criação da margem e tudo mais que isso implica, inclusive, no sentido de sua liberdade. Esta seria crescente quanto mais distanciada dos centros, das normas e suas centralidades. Compreende-se que a liberdade, contudo, não existe sem rigor na marginalidade que se afirma, pelo contrário, não só o tem, como este é proveniente da própria inteligência e imaginação, tanto mais definidas por uma razão sensível, livre para pensar e efetuar a sua própria potência.

No caos dos acontecimentos imprevisíveis das oficinas promoveram-se múltiplas linhas de composição entre filosofia e dança, em favor de um saber específico em psicologia. Ou seja, um saber territorial, uma tecnologia e uma prática de si molecular com um olhar para a dimensão subjetiva, essencialmente, a partir do corpo e do desejo no campo de imanência. Experiências produzidas em solo local e constituídas por um complexo de componentes psicológicos, sociais, culturais e políticos.

O trabalho do corpo na dança se apresentou como uma possível modulação para os estudos e aplicações práticas no campo da psicologia, buscando, além de tudo, a conexão entre corpo, subjetividade e desejo. A psicologia foi constituída pela própria filosofia prática a pensar o corpo no contemporâneo e atualizar um presente cambiante e produtor de subjetividade nas práticas maquínicas do inconsciente propostas.

Sabemos que é mais comum encontrarmos trabalhos puramente conceituais ou trabalhos empíricos com fraca fundamentação, o que nos leva a destacar como um ponto de relevância do presente estudo, o esforço de reunir uma apropriação bem desenvolvida de referências teóricas, com uma atividade de campo consistente e coerente, buscando resolver, assim, de um modo muito particular, a problemática relação teoria e prática. Eis o que há de mais especial na presente pesquisa.

Além do mais, como uma tentativa de responder a um apelo do filósofo Fernando Bonadia, o qual ele chama de “o único pedido cabível à psicologia, pedido que pode sair dessa imaginação filosófica, se dá em um nível bastante concreto, ainda que soe vago: olhar mais para o corpo” (Bonadia, 2017, p.14). A presente pesquisa, que se propôs a olhar mais para o corpo, realiza um diálogo com filosofias da imanência e direciona o corpo para o acontecimento, se lançando no improviso da dança e no encontro entre corpos e desejos.

Apesar de outros pesquisadores também terem se debruçado na investigação do corpo no campo da psicologia, constatamos que há poucos trabalhos nessa área com o enfoque proposto. Como abordagens filosóficas que direcionam sua atenção para o corpo e que descrevem as experiências subjetivas nas práticas realizadas. Neste caso, especialmente, as práticas corporais e de improvisação na dança. Destacando a conexão do corpo e do pensamento como um campo de potencialidades virtuais e maquínicas dos processos de subjetivação criados e analisados.

Considerando a importância das minhas próprias práticas e estudos que envolveram a presente investigação do corpo, faço menção a algumas experiências adquiridas e referências desenvolvidas em minha trajetória pessoal e profissional que contribuíram na elaboração das práticas do Laboratório de Dança. Durante o processo de pesquisa do corpo transitei por diferentes abordagens e perspectivas através de diversas aulas práticas e estudos teóricos.

Em território acadêmico iniciei minha prática cartográfica durante a graduação em Psicologia na UFRRJ. Um estilo de pesquisa que se desenvolveu desde meu estágio profissional e que esteve sempre ligado a uma práxis, promovendo o encontro da psicologia com a arte. Foram realizadas oficinas de arte com alunos do ensino fundamental da rede pública de Seropédica de 2014 a 2015, sob a supervisão da Professora Drª. Rosa Cristina Monteiro. Com quem escrevi o capítulo “Psicologia, Educação e Arte: Produções subjetivas emancipadoras entre estudantes da Rede Municipal de Ensino de Seropédica”, no livro “Práticas na Formação em Psicologia: Supervisão, Casos Clínicos e Atuações Diversas”, organizado pelo Departamento de Psicologia (DEPSI-UFRRJ).

Dando prosseguimento com às práticas interdisciplinares de pesquisa, em 2016, iniciei minha pesquisa de mestrado no Programa Interdepartamental de Pós-Graduação

Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS-UFSJ). Realizando experiências coletivas e urbanas em dança, sob a orientação do Professor Dr. Adilson Siqueira, no Laboratório de Dança, do campus Tancredo Neves, da UFSJ, e no Centro Comunitário da mesma, campus Dom Bosco, com moradores do bairro São Dimas e estudantes da Universidade. Desenvolvendo a pesquisa “Esquizoanálise e Dança: Por uma Cartografia Somático Performativa Autoecopoética”.

Ao longo de 2017, frequentei aulas práticas de canto popular ministradas pelo professor Luciano de Barros Carneiro, no Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, em São João del-Rei, MG. Durante esse período de estudos em canto, aprendi técnicas de educação vocal e técnicas de respiração, praticando exercícios de escuta e afinação. Desenvolvi uma compreensão do tempo e do ritmo na música, considerando a voz como uma extensão do corpo. As aulas de canto envolviam preparação corporal, aquecimento vocal e acompanhamento musical no piano.

Entre 2016 e 2018, participei do ECOLAB - Laboratório de Ecopoéticas (PIPAUS-UFSJ), sob a coordenação do professor Dr. Adilson Siqueira. O Laboratório de Ecopoéticas é um Laboratório de pesquisa vinculado ao Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes, Culturas e Sustentabilidade da UFSJ, que investiga a performance no contexto comunitário, além de práticas pedagógicas para a preparação do ator e criação de cenas e eventos espetaculares (Silva *et al.*, 2020).

A participação no Laboratório de Ecopoéticas me permitiu realizar experiências artísticas junto com os atores e pesquisadores do grupo, construindo a abordagem cartográfico-somático-performativa desenvolvida em minha dissertação. Nesse mesmo período fui membro do grupo de estudos em dança contemporânea da UFSJ, *Murundum*, sob a coordenação do Professor Dr. Adilson Siqueira, onde foram realizados estudos teóricos e práticas em dança, visando a construção de um método de ensino de dança contemporânea.

Em 2019, frequentei, na UERJ, a convite do meu orientador do doutorado, o Professor Dr. Ronald Ericeira, como aluna externa, as aulas da disciplina prática Poéticas do Corpo, ministrada pela Professora Dr<sup>a</sup>. Luciana Lyra, ao longo de um semestre letivo, quando tive os primeiros contatos com o método de educação somática, Feldenkrais. A partir das experiências realizadas na disciplina e estudos acerca da filosofia do método ampliei meu entendimento do corpo em suas diferentes dimensões por ele consideradas, dando atenção especial aos seus aspectos sensoriais e modos particulares de perceber e sentir.

Na Semana Acadêmica de Psicologia da UFRRJ, realizada em 2019, participei da Oficina de Análise Corporal, acerca do segmento torácico, na perspectiva da Psicologia Corporal de Wilhelm Reich, onde foram apresentadas técnicas de respiração, contato corporal

e liberação de couraças psíquicas e musculares, sob a condução do Professor Dr. Marcus Vinicius Câmara. No mesmo período frequentei sessões de análise de abordagem corporal reichiana como paciente de psicoterapia, o que me conduziria ao interesse nos estudos da literatura de Wilhelm Reich e da Bioenergética dos irmãos Lowen.

Frequentei aulas de *jazz* e dança contemporânea como aluna da Companhia de Dança da UFRRJ ao longo de 2019. Participando também de aulas de dança contemporânea sob a condução do pesquisador corporal Paulo Mantuano, e do professor e coreógrafo Guto Macedo, no Espaço Mova, em Santa Tereza, RJ. Ao mesmo tempo, me dediquei sistematicamente nos estudos do corpo e da subjetividade, bem como, na condução das oficinas, no Centro de Arte e Cultura (CAC-UFRRJ), que seriam interrompidas no ano seguinte inesperadamente pela pandemia do Covid19. Fato que intensificou ainda mais os sentidos construídos nos encontros coletivos do Laboratório de Dança com o passar do tempo.

Os acontecimentos que atravessaram essa escrita ganharam mais importância à medida que tais encontros como os que aconteceram se tornaram raros nos últimos anos. Experiências de contato corporal têm sido retomadas recentemente após esse tempo, desde o descontrole pandêmico e graças ao desenvolvimento e aplicação das vacinas antivirais. Todo o afastamento e isolamento dos corpos nesses últimos desafios postos para adaptação dos mesmos deu um novo sentido àquelas experiências que aconteciam desesperadamente e despretensiosamente (paradoxo das intensidades imprevisíveis e intuitivas), como que pressentindo sua raridade em um futuro próximo, hoje presente que dura.

Toda a diversidade de experiências vividas em meu corpo, seja por meio de caráter acadêmico, educacional, analítico, terapêutico ou artístico, compõe o meu repertório teórico e técnico desenvolvido e aplicado no âmbito do Laboratório, nas oficinas de dança contemporânea ministradas e nos grupos de estudos em filosofia. Mais do que criar um modelo descritivo de tais técnicas e tecnologias, o que se pretende é mostrar a amplitude que envolve o trabalho corporal pensado em suas múltiplas constituições. Direcionando o olhar para os aspectos formadores da subjetividade, do corpo e do desejo em suas correlações.

O corpo requer uma potência necessária para se mover pelas próprias forças e criar novas formas e sentidos. O mapeamento dinâmico dos corpos e pensamentos construiu signos originários dos processos de diferenciação movidos para além dos limites biológicos e discursivos, produzindo agenciamentos de desterritorialização e instaurando um campo real de forças imanentes. A configuração de um plano de consistência intensivo implicou um exercício analítico-poético que atualizou a potência dos corpos, operando em seu inacabamento e processualidade aberta.

A pesquisa se direcionou para os grupos das oficinas de dança onde sua própria análise

foi a criação de complexidades que aumentassem as potências de existir em uma vastidão de variações e afetações entre campos diferenciais. Considerou-se, para tanto, o cuidado de si, ou, o exercício de si, enquanto uma prática historicamente refinada pelas lentes de Foucault, para se pensar o problema do estilo, em Deleuze, e suas implicações para a ciência psicológica. Isso porque a produção estilística foi acionada nesta pesquisa pela escuta do corpo na improvisação na dança e em todo o trabalho corporal, conectando ideias e movimentos.

A amplitude da dimensão da pesquisa em dança e suas implicações para a subjetividade de quem a pensa e pratica justifica sua importância, além de tudo, prática junto ao trabalho de formação de um pensamento que se dá nesse encontro. A criação das próprias técnicas de improviso na dança e a escuta do próprio corpo envolveram, nesta pesquisa, uma leitura dos espaços exteriores tanto mais complexa quanto as ideias e o funcionamento da inteligência própria da mente.

Feitos esses esclarecimentos introdutórios, aponta-se que o objetivo geral da pesquisa foi realizar um estudo em psicologia do corpo, considerando esta como a própria filosofia da imanência, bem como, uma análise das subjetividades nas práticas corporais coletivas de improvisação na dança. E os objetivos específicos foram mapear as experiências na dança contemporânea e colaborar com estudos sobre o corpo a partir de uma leitura interdisciplinar.

Para alcançar os propósitos da tese, a mesma foi organizada em quatro capítulos, além desta introdução e da conclusão. Na sequência apresentamos, em um primeiro capítulo, as metodologias desenvolvidas e suas composições. Os percursos teórico-metodológicos são elaborados na forma de um rizoma, deixando os fluxos traçarem as linhas da escrita e os seus agenciamentos na construção de um sentido e uma lógica próprios.

No segundo capítulo, priorizando uma leitura vertical da literatura, propõe-se uma exploração teórica dos filósofos Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel Foucault. No terceiro capítulo, mantendo a pesquisa verticalizada, realiza-se uma revisão da literatura da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), elegendo três Teses de Doutorado em psicologia sobre corpo e subjetividade. E, finalmente, no quarto e último capítulo são apresentados e analisados os dados cartográficos somático-performativos do Laboratório de Dança realizado.

## 1. METODOLOGIAS DO CORPO

O desejo de conhecer as verdadeiras origens das coisas singulares por elas mesmas (Espinosa, 2015) e de entender como determinar os ritmos da própria natureza do corpo movem os traços desse processo metodológico cartográfico, somático e performativo. Desenvolvido nesta pesquisa nas investigações práticas do mencionado Laboratório de Dança. Trata-se de assumir um modo de pesquisar que envolve uma experimentação em níveis distintos de análise e poiese do corpo e da subjetividade postos em perspectiva por meio dos lugares combinados nos planos de composição criados pelos desejos.

A pesquisa somático-performativa proposta por Ciane Fernandes surge de uma necessidade real de diluir fronteiras entre campos artificialmente separados que atrapalham o fluxo da vida, da arte e da pesquisa (Fernandes, 2014, p. 82). E, aqui, compõe com o método cartográfico criado por Deleuze e Guattari (1996) enquanto métodos complementares de experimentação e investigação. O método pretende valorizar a prática enquanto pesquisa, de forma que, os processos e atravessamentos são consequência de uma prática viva, que se modifica ao longo de sua existência (Silva *et al*, 2020, p. 31).

Da mesma forma, esta pesquisa comprehende a atualização das práticas corporais e de improvisação na dança, processos de subjetivação e estudos em filosofia do corpo a partir de tais combinações metodológicas: cartográfico, somático e performativa. Leva em consideração os modos de conhecer e criar tanto com o corpo quanto pela razão produzidos no coletivo. Processos atravessados pelas minhas próprias implicações subjetivas na criação do método e das técnicas, constituindo um campo vivo de modificação e produção de sentidos.

A pesquisa cartográfica, somática e performativa pode ser compreendida entre outras formas como uma experiência antropológica, esta apontada pela professora-artista Luciana Lyra (2011) como uma pedagogia calcada metodologicamente na performance e nas emergências do extraordinário. Onde, segundo ela, a relação ensino-aprendizagem dá-se à semelhança de relações musicais harmônicas, sem deixar de apreender os ruídos e as tensões da experiência do corpo em contínuo processo social (Lyra, 2011, p. 329). Ou seja, trata-se de metodologias comuns do corpo implicado em um território político e emergente no plano dos acontecimentos.

No âmbito do Laboratório de Dança foram realizadas oficinas de dança contemporânea e grupos extraordinários de estudos em filosofia, buscando o conhecimento do corpo, práticas de treinamento e estudos conceituais com os participantes de modo

transversal, ou seja, quebrando hierarquias, e sem nenhuma finalidade exterior aos ritmos individuais e coletivos. Avanços em diferentes níveis e componentes sem intenção predefinida, mas a atenção ao movimento do corpo no momento presente. Um movimento que abala e faz pensar através da escuta de gestos, ideias e movimentos.

Os participantes se inscreveram nas oficinas de dança através de um processo de matrícula realizado semestralmente pela coordenação do Centro de Arte e Cultura (CAC/UFRRJ). Foram as primeiras oficinas de dança contemporânea realizadas naquele espaço até então. O CAC é um projeto de extensão que aproxima a comunidade de Seropédica da Universidade com diversas modalidades artísticas e práticas culturais, como: realização de eventos, oficinas de fotografia, de dança, teatro, yoga, música, piano, violão, poesia, desenho, contação de história, grafite, etc.

Destaca-se o caráter marginal das práticas pela própria localidade geográfica ser periférica em relação aos centros urbanos. Uma cidade paradoxal, corpos paradoxais marcados por desigualdades e potencialidades. Como em Guattari, toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias (Guattari, 1992, p. 115). Toda uma potência subjetiva que se afirma no coletivo, nas transições de suas forças, mesmo que ainda seja mínima a capacidade de afetação mútua comunidade-instituição.

Por meio de uma parceria com o Centro de Arte e Cultura, as oficinas de dança contemporânea aconteceram duas vezes por semana, tendo duas horas de duração cada, ao longo de 2019, na sala de dança do CAC. A sala dispunha de um grande espelho ao seu redor, caixa de som, colchonetes e tatames. Além destes, outros acessórios foram utilizados nos encontros, como figurinos, refletores, bambus, objetos cênicos, coreográficos e para treinamento corporal. Todos esses elementos compunham as experimentações, como a própria música, utilizada em cada momento, a luz, as cores, os sons e as texturas eram como extensões do próprio corpo.

Ao início das oficinas os participantes foram informados que se tratava de uma prática de pesquisa para a qual os mesmos precisaram dar seu consentimento formalmente a partir dos termos do Comitê de Ética para pesquisas realizadas com seres humanos. Os menores de dezoito anos apresentaram autorização dos pais ou responsável, sendo estes devidamente esclarecidos. Também foram autorizadas gravações de vídeos e fotos das oficinas, bem como, sua divulgação em eventos acadêmicos ou artísticos.

A análise proposta se apresenta como um dispositivo teórico-prático que parte da análise cartográfica e compõe com a criação de uma poética, ou um modo de produção metodológica que se desenvolve no limite das próprias experiências autopoieticas e

esquizoanalíticas. O aspecto analítico não se situa sob a égide de um corpus científico, mas sob a de catalisadores existenciais iguais em direito (Guattari, 1992, p. 81). Os próprios conceitos são catalisadores dos processos de fragmentação das instituições de produção da subjetividade e dos planos de organização para produção do novo e suas intensidades.

A heterogeneidade do método e de seus elementos se dá no compartilhamento com os outros corpos, máquinas desejantes, corpos-sem-órgãos, e envolve a produção de territórios de existência e universos de referência ético-estético-políticos. Constituídos nos agenciamentos coletivos e atravessamentos filosóficos, afetivos e cognitivos. O processo de diferenciação dessas interfaces maquínicas multiplica os focos enunciativos autopoéticos e os torna parciais na medida em que tal processo se estende para todos os lados através dos campos de virtualidade dos universos de referência (Guattari, 1992, p. 137).

Ao perceber o corpo como um campo múltiplo de virtualidade, a investigação da subjetividade desenvolvida no Laboratório de Dança compreende dimensões sociais, étnico-raciais, de gênero, idade, sexualidade nas relações e se propõe a atuar no agenciamento de desterritorialização desses e de outros estratos para sua atualização nos espaços lisos e de transbordamento. Considerando que o Laboratório seria um estrato da sociedade do capital, das desigualdades e injustiças a sua própria construção se daria na desestabilização destas forças reguladoras que imperam nas suas relações ordinárias. Desestratificações que passam pelo reconhecimento dos estratos para produzir uma máquina de guerra, um coletivo guiado pela potência virtual coletiva.

Constitui-se, então, um grupo de corpos dançantes entre treze e setenta anos de idade, meninos, meninas, homens e mulheres, em sua maioria negras, das mais variadas origens, religiões, formas, formações, engenhos, enfim, dançando juntos. Entre convidados especiais e outros proporcionados pelo próprio espaço e acaso, estudantes do ensino fundamental e médio, universitários, pós-graduandos, artistas, professores de dança, músicos, profissionais distintos, cientista social, educadora física, doceira, cabeleireira, vendedora, modelo, economista, etc. Categorias que não os definem, mas que constituem aspectos diferenciadores das suas multiplicidades.

Nas oficinas de dança experimentou-se diferenciações entre si e de si mesmos na produção de ritmos singulares e comuns compostos por variações contínuas de intensidade, marcas, afecções. O corpo considerado enquanto território heterogêneo de potência de criação autopoética, sendo necessária a operação de microguerrilhas capazes de desajustar suas representações externas e fixadas. Atuou-se, portanto, na micropolítica dos desejos, afirmando a potência das singularidades, pensando nas forças que incidem sobre os corpos-subjetividades em uma sociedade que opera, além da normatização, desigual e

injustamente. Os encontros em grupo foram, em suas distintas particularidades e forças efetuantes, a composição de um todo múltiplo e singular. Um movimento político desde o interesse em compartilhar um espaço-tempo comum para dançar.

O processo de criação das próprias técnicas consiste em uma continuidade que questiona as fronteiras definidas entre as tecnologias de si cotidianas e as técnicas artísticas, sendo estas desestabilizadas. E intensificadas, sobretudo, nas experiências ao se deixar atravessar, ao mesmo tempo, pelos afetos e pelos pensamentos sem critérios de dominação, mas correlação entre ambos, bem como, distinção de seus modos de efetuar.

Nas oficinas de dança contemporânea e nos estudos em filosofia do corpo foram produzidos processos cognitivos, perceptivos, afetivos, de subjetivação, experiências corporais com ou sem significados dados no instante vivo, sensações, memórias e atualizações de sentidos. No decorrer desses processos, produziram-se os mapas performativos e mentais implicados nesta narrativa que se propõe impessoal, múltipla e singular. O que, paradoxalmente, envolve a minha própria subjetividade, que se despersonaliza, enquanto estiliza, ao analisar as práticas corporais e filosóficas autopoieticas à luz das teorias e pesquisas somático-performativas.

Explora-se um percurso metodológico participativo, geológico-ontológico, reconhecendo e afirmando uma prática coletiva cultural contemporânea na realidade das experiências do corpo e suas conexões retroalimentadas pelos atravessamentos sensoriais, conceituais e políticos. Pensando, sentindo e criando o momento presente. Atualizando o passado e outras virtualidades que se tornam reais ao compartilhar um território comum de imanência, um solo coletivo de existências na dança e de multiplicidades imprevisíveis tornadas visíveis no movimento. Toda uma complexidade artística, psicológica, filosófica e científica constitui o contexto que desestabiliza as fronteiras rígidas e imaginárias.

## 1.1 REPRESENTAÇÕES DINÂMICAS

Deleuze e Guattari (1995) propõem um deslocamento radical do conceito tradicional de representação, concebendo a cartografia como um método em que representar seria criar sentidos através de um envolvimento direto do pesquisador com seu objeto. Em vez de seguir uma linearidade e manter o distanciamento, o cartógrafo deve deixar-se afetar pelo seu objeto, produzindo mapas dinâmicos e móveis. Movimento este que se potencializa junto à pesquisa somático-performativa na diluição das subjetividades e formas durante o processo de experimentar e pesquisar com os corpos outros e com o corpo próprio, desestabilizando

formas e modelando contornos.

Um tipo de etnografia contemporânea, quando a antropologia desloca alguns lugares de autoridade nas descrições e experiências subjetivas. Como apontado por Clifford (2002), a antropologia interpretativa desmistifica muito do que anteriormente passara sem questionamento na construção de narrativas, tipos, observações e descrições etnográficas. Em sua visão, ela contribui para uma crescente visibilidade dos processos criativos (e, num sentido amplo, poéticos) pelos quais objetos “culturais” são inventados e tratados como significativos (Clifford, 2002, p. 39).

Enquanto atuação performativa, esta pesquisa evidencia o protagonismo do corpo no processo analítico-poético proposto como *modus operandi* para pensá-lo em movimento coletivo de criação em uma temporalidade e uma espacialidade através da aplicação de uma força capaz de transferir energia e movimento. Para Mary Wigman, tempo, energia e espaço são os elementos que dão vida à dança. Configura-se, assim, a prática científica enquanto performance, investimento do corpo no presente e desestabilização dos códigos de representação, desterritorializando, descodificando e gerando novos territórios existenciais. A performance convida à experiência das bordas, das fronteiras, às práticas interdisciplinares e problematizações sobre a Cultura, sobre a Arte, sobre a Linguagem (Lyra, 2011, p. 329).

Ao lançar-se no mundo dos gestos propondo movimentos através da escuta sensorial, aliando razão e afetos, expande-se para uma concepção sensível do corpo, descentralizado do cérebro e de suas hierarquias interiores e exteriores. No contexto da horizontalidade do Laboratório de Dança, ocorreram trocas de lugares, ênfases variáveis entre os espaços corporais de pesquisa e as vozes pensantes, constituindo traços mais ou menos fortes das individualidades, espacialidades e suas forças em efetuação. Além disso, destaca-se na própria ideia de indivíduo o seu prefixo de negação, para considerar a impossibilidade de divisão e evidenciar a relatividade da sua natureza social, coletiva. Ou seja, se pensou em uma individualidade na medida de sua natureza autopoiética, intensificando suas conexões e desestabilizando fronteiras. A sensibilização dos corpos e sua desorganização, no limite, a produção de um corpo-sem-órgãos.

Articulou-se uma complexificação dos pensamentos junto às práticas na medida em que se compreenderam e se conduziram reciprocamente para lugares imprevistos. Uma ideia permeando um improviso. Mais do que definir espaços que identificariam alguns estilos homogêneos para determinada dança, trata-se de ver como essas problemáticas cruzadas de escrita e de composição se atravessam (Bardet, 2014, p. 150). O acompanhamento desses cruzamentos já constituiria um caminho de efetuação, harmonizando vários ritmos compostos em suas multiplicidades.

A análise-poética proposta possui um aspecto crítico, que corresponde ao dispositivo analítico, de ruptura com as formas instituídas, e um aspecto criativo, que corresponde ao dispositivo poético, promotor da potência instituinte entre os corpos nas suas práticas e produção de sentidos. Combatendo pela liberdade de criar e ampliando a capacidade inventiva no distanciamento das normas e em seus questionamentos. Como propõe Espinosa (2015), tornar as ideias claras no intelecto, eis a razão necessária para tornar-se livre. Assim, procuramos entender como o movimento acontece no corpo e como torná-lo cada vez mais potente, presente e expressivo, buscando estilizá-lo na medida em que foram construídos sentidos singulares com o mesmo.

Através de um movimento que promove a sua própria escuta, assim como dos próprios pensamentos, nos colocamos em um infinitivo constante de sensibilizar e criar uma subjetividade sempre a conquistar, uma corporeidade em devir, um se estranhar e se deixar mover pelas entradas. Não se trata, porém, nem de uma mera expressão da interioridade, nem de uma consciência plena, mas daquilo que se constitui na superfície da pele, enquanto se amplia a atenção para o próprio movimento, na escuta do corpo. Para tanto, foram necessárias críticas e desconstruções dos poderes invasivos estabelecidos e dos controles manipulatórios, buscando criar o incomum e mesmo o estranho, não familiar e extraordinário.

A práxis analítica trata essencialmente do trabalho de discernibilização e de intensificação dos componentes de subjetivação, de um trabalho de heterogênese (Guattari, 1992, p. 81). E na experimentação dos acontecimentos, hecceidades (individuações sem sujeito) e processos autopoieticos se produziram, no decorrer das práticas, a “transição de um paradigma científico para um paradigma estético que em vez de dar chaves explicativas consiste em mudar as coordenadas enunciativas” (Guattari, 1992, p. 82). Adquire-se velocidade, direção perpendicular e movimento transversal.

A transição do conhecimento institui uma ontologia-geológica que se daria pelo próprio conhecimento desterritorializante de si. Não se tratando de um sujeito individualizado, mas de uma composição no plano geológico. Uma prática de si como em Foucault (2006) seria a própria fundante do conhecimento estilístico que compreende o novo paradigma. No lugar de uma estética concebida pelo senso comum ou pelo bom senso, a estética referida aponta para a origem semântica da palavra *estesia* que quer dizer sensação. Tal experiência estética permite a transformação das informações sensíveis em percepções e transduções, no próprio ato de conhecer em um campo intensivo de sensações.

Essa transformação, na produção de corporeidade, foi um processo em curso em constante modificação e complexificação do entendimento do corpo e de suas relações em aprofundamento. A partir do processo de autopoiiese maquinica, a prática de si, no

Laboratório de Dança, se efetuou nas atualizações dos corpos e de suas virtualidades ao criar seus próprios modelos e modos de (des)organização enquanto se compunham e conectavam entre si e com o espaço.

Entende-se que os corpos possuem suas marcas, referências e registros de histórias carregadas de memórias e vivências, bem como seus históricos de movimentos e sensações. No entanto, tais memórias não são estanques ou fixas, mas se atualizam a cada nova experiência, reorganizando outras formas e formações. O corpo é a maior fonte dessas informações. E não se trata, com isso, de universos de referência “em geral”, mas de universos singulares, historicamente marcados no cruzamento de diversas linhas de virtualidade. (Guattari, 1992, p. 28)

De uma maneira mais geral, admite-se que cada indivíduo, ou cada grupo social, veicula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, o que Guattari chama de uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas (Guattari, 1992, p. 22). O processo performativo busca, da mesma forma, novas composições na criação da realidade cotidiana e dos acontecimentos, entre improvisos e agenciamentos coletivos que se enunciam, pela efetuação da máquina autopoietica, no ato de existir e criar, questionando os modos de formatação estabelecidos.

Assim, todo o processo desta pesquisa consistiu na criação fluida e coletiva que (se) modifica na relação territorial e temporal de novos caminhos físicos e abstratos pelos movimentos e gestos compostos, diluindo fronteiras entre objetividade e subjetividade e acessando às forças existentes e resistentes aos seus tensionamentos nos encontros com a prática. As análises foram o próprio acompanhamento das modificações desses contornos, ao percorrer caminho participativo e topográfico ao mesmo tempo em que acontecia o processo de criar formas e sentidos particulares. Modificações que se deram em distintos planos, níveis e curvas, no jogo da gravidade, quando o peso não foi somente deslocado, mas ele próprio se deslocou a partir da sua própria percepção.

Para além do estudo das tecnologias na criação das técnicas, buscou-se compreender o funcionamento dos corpos dançantes enquanto máquinas abstratas, em vez de produtos, produtoras das relações que as constituem, sendo estas conscientes ou inconscientes. As experiências se deram em um solo comum de um espaço sensível compartilhado onde se criaram os mapas cognitivos e dinâmicos desta pesquisa. Permitindo a produção de narrativas e arranjos temporais distintos que se interpenetraram, atravessando paisagens e desenhando histórias concretas.

## 1.2 OPERACIONALIDADE CAÓTICA

O desenvolvimento metodológico apresenta um modo de operar o processo analítico-poético que consiste na desestabilização dos esquemas de funcionamento da subjetividade territorializada através das experiências sensíveis entre os corpos. Tal desestabilização desajusta as forças que subtraem a potência de existir, a capacidade de se afirmar singularmente, fazendo emergir um plano que não se anora em universais, mas que produz universos incorporais e territórios existenciais coletivos em máquinas abstratas, transversais, em devir intensivo e movimento na dança.

A problemática do caos, bem como sua saída pelas máquinas abstratas e libertação do aprisionamento significante, proposta por Guattari, visa uma necessária construção “assignificante” de uma discursividade e uma “perspectivação pragmática” de sua eficácia ontológica (Guattari, 1992, p. 109). Assim, o próprio movimento maquínico de destruição das formas dadas constitui um modo político de existir livre das interpretações e intenções. Assim, a sensibilidade e a intuição do corpo e da pele abrem possibilidades, pelas brechas, linhas de fuga ou linha do Fora, como propõe Foucault, para constituir processos de subjetivação desviantes dos poderes discursivos e significantes.

A observação mais de perto de cada gesto e cada movimento teceu coletivamente as tramas nesse caos sensível. Embora indizíveis, as expressões cambiantes se puseram no limite de uma superfície visível, identificadas na sutileza das modificações corporais, gestuais e posturais. Passos que escutam, mãos que falam, olhares, direções, percepções e sentidos. Do mesmo modo, a objetividade que afirma essa investigação subjetiva se encontra na realidade pragmática e concreta da qual ela é fruto, ou seja, de sua materialidade histórica produzida por relações caóticas e sensíveis em que a pele aponta uma direção, realizando modificações corporais capazes de afetar, entender e sentir.

Não se trata, portanto, de interpretar movimentos, mas antes, permitir alguns traços de subjetivação em curso, tecedoras do tempo no espaço movente, questionamentos, estranhamentos e devires. Assim, o duplo aspecto, crítico e produtivo, do dispositivo metodológico analítico-poético se efetua ao mesmo tempo de formas distintas. Enquanto a função analítica identifica os dispositivos territorializados ao criar outros dispositivos ético-políticos, cabe à função poética a experiência estética. Contudo, sabemos que tal separação se dá apenas no plano teórico, para se pensar os diferentes constituintes que compõem o processo sensório-cognitivo em curso.

A análise poética ganha relevo e acontece em todo o processo que se instaura se comprometendo especialmente com o próprio processo. Não se trata de uma análise objetiva

de dados, mas da própria criação tanto no campo prático de imanência quanto na linguagem científica que não pressupõe neutralidade ou distanciamento, nem tampouco pessoalidade, na medida de uma anterioridade discursiva, concebendo a multiplicidade e genialidade do impessoal. Além disso, uma quebra no espaço e um rasgo no tempo efetuados pela potência de criar movida pela energia do movimento desejado! Momento em que ação e desejo se entrelaçam pelos acontecimentos políticos e sensíveis na superfície da pele.

Dessa forma, aposta-se em uma política de narratividade múltipla que constrói sentidos e levanta incessantes questionamentos ao se implicar no campo intensivo de pesquisa, gerando movimentos e incertezas. Liberando o corpo de suas sujeições através da dança contemporânea e dos estudos filosóficos e se constituindo em uma corporeidade sempre aberta e ilimitada a narrar um coletivo que se deixou atravessar pelos agenciamentos possíveis dessa composição. Entendendo, inclusive, o conceito de composição como denominador comum daquele que faz dança, quando ressalta a tensão sempre em obra (Bardet, 2014, p. 155), ainda mais quando se compõe com o coletivo.

Agenciamentos coletivos “discernibilizando” e intensificando os componentes subjetivos em um trabalho de heterogênese (Guattari, 1992, p. 81), produzindo universos de referência e territórios existenciais na dança e em todos os campos que ela mobiliza. Os modos de efetuação e devires autopoiéticos, intempestivos e irreversíveis da dança se deixam afetar pelos campos sensoriais e relacionais na duração dos encontros. É impossível desfazer um movimento feito, um efeito, um registro na memória, um acontecimento no corpo ou um afeto. Duração que se dá na intensidade do tempo e espaço criados pelos corpos e pelos encontros experimentados por eles.

O que move e faz mover são as máquinas abstratas e os desvios. E por meio delas se produz modos de (des)organização extraordinários e ações estilizadas de caráter ético-estético-político. Modos de efetuação provenientes de uma intensificação da razão sensível no conhecimento do corpo e da subjetividade e nos próprios deslocamentos teórico-práticos. Tais máquinas são destruidoras das forças de aprisionamento dos corpos-subjetividades, o que requer pensar o passado, suas tramas e todo o campo de forças que o constitui para ver e compreender, de modo a não se tornar simples produto histórico. E, então, contemplar as próprias pegadas para direcionar a caminhada e o movimento ritmado e livre para ser alterado continuamente, desenvolvendo a capacidade de entender o presente e fazer escolhas diferentes.

O espaço aberto do corpo, enquanto se improvisa na dança, em devir ativo, é o plano de contingência onde ocorrem os agenciamentos. Estes não comportam nenhuma noção de ligação ou de passagem. É um agenciamento de campo de possíveis e de virtuais tanto quanto

de elementos constituídos sem noção de relação genérica (Guattari, 1992, p. 47). A não ser que seja uma passagem singular ou um atravessamento na transformação dos estratos, a máquina em direção à sua prática. No campo possível da processualidade da dança e escuta atenta e sensível do corpo, buscou-se discernir os fatores heterogêneos de subjetivação que produziram e agenciaram coletivamente na criação das técnicas.

Nada além de intensidades autopoieticas e o próprio aprimoramento das capacidades maquínicas do corpo e da subjetividade ao longo de uma temporalidade. Anterior à palavra e muito além da máquina técnica, a máquina abstrata põe em relação todos os componentes heterogêneos para qualificar um agenciamento maquínico (Guattari, 1992, p. 47). Relações que não seriam vitais, nem animais, mas que possuem uma consistência enunciativa específica (Guattari, 1992, p. 46). Sendo o núcleo autopoietico da máquina que faz com que ela escape à estrutura (Guattari, 1992, p. 49). Cada máquina autopoietica é a produtora de seu funcionamento, assim como cada corpo dança segundo suas próprias tecnologias, na medida em que mais aprofunda sua conexão corpo-mente e ganha autonomia.

A sua processualidade está o tempo todo produzindo o conhecimento que se mantém vivo e dinâmico. Enquanto a dança acontece, o movimento aparece e o corpo se atualiza. Um pensamento se torna real. Analisar, conhecer e criar sentidos no acontecimento, permitindo o desencadeamento das ações de forma crítica, atenta e sensível constitui um rigor de comprometimento com o presente. A partir da escuta do corpo, dos filósofos e suas implicações teórico-práticas, foram se permeando os fluxos de uma produção de realidade nos processos de subjetivação estilizados. Improvisações entre conceitos filosóficos e passos de dança para uma coreografia da vida.

A cada efetuação metodológica não se trata tanto de expor os meus próprios conceitos de meta-modelização como incontestáveis ou como descrição científica da subjetividade na dança, mas enquanto uma pragmática que requer um desvio de sentido e um improviso inesperado e surpreendente. Um conceito só vale pela vida que lhe é dada. Tendo menos por função guiar a representação e a ação do que catalisar os universos de referência que configuram um campo pragmático. (Guattari, 1992, p. 201)

Uma multiplicidade heterogênea de técnicas criadas e experimentadas que não se fixam e nem se reduzem a um catálogo restrito. As quais devem ser redesenhasadas de acordo com as modificações que produzem na interdisciplinaridade de saberes que compõem as práticas coletivas atuais. O gesto humano permanece, assim, adjacente à sua gestação, à espera da falha que requer sua intervenção, resíduo de um ato direto (Guattari, 1992, p. 48). Trata-se de uma pragmática sobrecodificada, seguindo uma lógica do caos e da intensidade no presente.

No próximo capítulo são apresentadas ferramentas conceituais que operaram nos processos práticos da presente pesquisa, desenvolvidas pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, incluindo, na sequência, o cuidado de si, de Michel Foucault e retornando, posteriormente, à produção de Deleuze para a apresentação do conceito de estilo por ele desenvolvido. A revisão dos autores da esquizoanálise se fez, principalmente, pela sua obra coletiva “Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia”, além de “Caosmose” de Guattari e “Conversações” de Deleuze.

## 2. MÁQUINAS CONCEITUAIS

Apresentamos, inicialmente, os conceitos filosóficos, metodológicos e micropolíticos de Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvidos nos volumes I e V de “Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia”. Optamos pela seguinte sequência de apresentação dos autores pelo fato de que os conceitos deleuze-guattarianos empregam-se como operadores para os pensamentos que se seguem.

O próximo autor aprofundado é Michel Foucault para a compreensão da construção de um cuidado de si em “A Hermenêutica do Sujeito”. Com o seu olhar histórico desenvolve um pensamento vivo que é apontado por Deleuze como um pensamento com estilo. Retomamos, então, Deleuze, a partir do conceito de estilo por ele definido em “Conversações” (2008), entendendo estilo como uma sofisticação das práticas de cuidado de si, motivo pelo qual Foucault antecede Deleuze.

Sobre os conceitos e a filosofia, Deleuze e Guattari consideram que de Epicuro a Espinosa, no prodigioso livro V da “Ética” e deste a Michaux, o problema do pensamento seria a velocidade infinita. Mas que esta precisa de um meio que se mova em si mesmo infinitamente, um plano, um vazio, um horizonte. Para os filósofos, seria necessário a elasticidade do conceito, mas também a fluidez do meio. Sendo necessário os dois para compor os seres lentos que somos (Deleuze & Guattari, 1991, p. 38-39).

Somos capazes de produzir velocidade e acelerar o movimento, aumentar a frequência e construir um ritmo variável. Na própria linguagem deleuziana, a produção de estilo envolve um modo de existir em cadências, uma forma em devir. Mas por que produzir estilo? Porque o contrário disso seria não existir singularmente, politicamente e não se afirmar, ou ainda, não realizar autopoiése maquínica. Estilizar-se, dessa forma, é se diferenciar e realizar conexões corporais e mentais, atualizando os territórios no plano de imanência. Tal plano, onde tudo acontece, é o jogo temporal do contemporâneo em que se constituem os devires e movimentos intempestivos que afirmam modos autônomos e intensos nas linhas de continuidade caóticas e constantes.

O caos, sendo composto por um ritmo, ou uma ordem, lança questionamentos a cada instante, mobilizando modos ativos de se viver no presente. Para pensar e entender com clareza e distinção o tempo presente, consideramos toda sua complexidade na conexão entre pensamentos e imagens que se formam no distanciamento das formas organizadas. As imagens são os corpos e estes são provocados a se colocar em movimento e problematizar as forças imanentes, instituindo uma duração espacial móvel, com traços mais ou menos fortes, mais ou menos marcantes, possíveis de ser estilizados e analisados por ângulos distintos.

Para Guattari, o corpo é compreendido como receptáculo no maquinismo como um todo, em seus avatares técnicos, sociais, semióticos e axiológicos, segundo limiares de intensidade ontológica: *poiese*, *techne* e cibernetica. Considerando a *techne* da ordem do saber e não do fazer. E ainda, segundo o filósofo, em Aristóteles, a *techne* é compreendida como a missão de criar o que a natureza não pode realizar, constituindo uma mediação criativa entre a natureza e a humanidade (Guattari, 1992, p. 50).

A técnica (*techne*), nesta pesquisa, atravessa tais concepções e composições para se definir em sua própria construção histórica e filosófica, na produção, não de um fazer em si, mas, exatamente, de um fazer-se. A partir de relações de saber e dos modos de conhecer, nas suas relações internas e externas, o que seria a própria construção de uma tecnologia ontológica em seus limiares de intensidade e conexão entre corpos e pensamentos.

Guattari concebe as máquinas abstratas enquanto formas de extrair montagens suscetíveis de pôr em relação níveis heterogêneos, os quais se atravessam transversalmente dando ou não uma existência, uma eficiência ou uma potência de autoafirmação ontológica (Guattari, 1992, p. 50). Para o autor, a heterogênese maquínica compreende componentes materiais, energéticos, semióticos, mentais, sociais, cognitivos, corporais, entre outros.

As diversas modalidades da autopoiése maquínica escapam essencialmente à mediação significante, apontando para um desequilíbrio dos ajustamentos semióticos e não se submetendo a nenhuma discursividade prévia ou sintaxe geral de territorialização. Produz agenciamentos nas atualizações das linhas virtuais, tanto quanto de outros elementos constituídos sem noção de relação genérica. São proposições maquínicas que escapam aos jogos comuns da discursividade, às coordenadas estruturais de energia, de tempo e espaço, viabilizando núcleos maquínicos autopoiéticos (Guattari, 1992, p. 50).

Compreende-se a autopoiése também como a capacidade de os seres vivos criarem as próprias técnicas e leis que regem seu organismo e seus limites. Como máquinas-vivas que produzem a si mesmas (Maturana & Varela, 1995). Contudo, nos propomos a pensar na operação do processo de autopoiése maquínica, para além da autopoiése efetuada pelas máquinas vivas, considerando que as máquinas abstratas compreendem, para além da biosfera, o espaço ontológico e abstrato da mecanosfera.

As máquinas são o conjunto das inter-relações de seus componentes independentemente de seus próprios componentes, além do fato de que sua organização nada tem a ver com sua materialidade (Guattari, 1992, p. 51). Essencialmente, o corpo, enquanto máquina autopoiética, ao improvisar, cria a sua própria tecnologia, produzindo a si mesmo na dança, já que é a própria dança enquanto ela acontece. Literalmente, o corpo devir maquinaria sensível e desejante.

Segundo Guattari, é preciso considerar que existe uma essência maquínica que irá se encarnar em uma máquina técnica, mas igualmente no seio social e cognitivo ligado a essa máquina. Ao atravessar a multidimensionalidade do campo social o corpo produtor de desejos e escolhas assume o território político de sua existência maquínica. A essência de produção maquínica atravessa todos os campos heterogêneos, os estratos, mas sobretudo ela os heterogeneíza fora de qualquer traço unificador e segundo princípios de irreversibilidade, singularidade e necessidade (Guattari, 1992, p. 51). Princípios que atravessam as dimensões materiais, políticas e econômicas do desejo.

Os modos autopoieticos de produção se opõem às técnicas de sujeição, as quais se considera modos de poder. Para pensar no desejo que envolve o movimento dançado se requer a criação de técnicas próprias capazes de alcançar suas especificidades além de superar as dominações exteriores. Assim, a máquina autopoietica desejante envolveu o ato de criar e desenvolver as próprias técnicas, com os corpos-sujeitos implicando-se politicamente e poeticamente nas práticas. Nas práticas em dança contemporânea e de improvisação a produção tecnológica se materializou em modos de existência estético-políticos. O Laboratório de Dança foi um tipo de encarnação maquínica no seio social e cognitivo enquanto experiência coletiva dos corpos em seus modos de (des)organização e reformulação de modelos de subjetivação.

A presente tese, portanto, transita de uma epistemologia para uma ontologia do conhecimento, enquanto pensa as práticas produtoras de devires corporais, conceituais, teóricos e artísticos pelas próprias experiências propostas e vividas coletivamente nas oficinas de dança ministradas e grupos de estudos. Propondo uma psicologia da mente e do corpo que se funda na própria estilização prática de si e na experiência coletiva da dança e de emancipação dos processos de subjetivação.

Maneiras refinadas de funcionamento das máquinas libertárias da potência, do desejo, do corpo e do pensamento, configurando um plano afirmativo que buscou sua cumplicidade nos territórios físico-geográficos, somáticos e cognitivos em que acontecem os agenciamentos e a produção de realidade. Ou seja, o mapeamento e atualização de virtualidades e suas transformações em um plano real e aberto, campo de afetação onde se dá a subjetivação e seu entendimento.

A imaginação é o motor profundo da sensação e, assim mesmo, o motor da dança como campo de atualização do virtual em que reside o imaginário. Porém, essa imaginação apenas ganha potencialidade quando inspirada ao mesmo tempo pelo conhecimento do corpo. Desse modo conecta suas diferentes capacidades. O trabalho de atenção perceptiva em torno das sensações permite enriquecer a paleta de qualidades dessa relação (Bardet, 2014, p.

63). No limite, toda a sensação já é ‘tradução’, produção de ficção no interior do sistema sensorial (Bardet, 2014, p. 150). E o pensamento é a dimensão virtual do real, não existindo este último sem o primeiro. A tradução seria, então, a criação da capacidade de pensar.

O pensamento, ele tem a ver com o ser de tempo. Ele é a presença de um incômodo desconhecido ou inconsciente de cada um que percebe que tem algo mais além do que se vê. Não se tratando de sujeições discursivas, mas campo do invisível que opera produções na borda do corpo, manifestando-se no sensível e deslocando o pensamento pelos dinamismos espaço-temporais (Guattari, 1992, p. 117).

Para Guattari, as máquinas de virtualidade habitam tudo que concerne à criação, ao desejo de devir outro (Guattari, 1992, p. 117). Isso torna necessário se libertar de qualquer referência a uma identidade ou personalidade e, em vez disso, constituir alteridades e processos de diferenciação que estão sempre se formando na relação com o outro e produzindo devires no mundo. Há, dessa forma, uma experimentação do corpo a partir da valorização do vazio, que não é o mesmo que “nada”, mas justamente onde existe a possibilidade de criação de valor e sentido. No silêncio da repetição significante e assujeitada são viabilizadas críticas das mediações codificadas.

Segundo Guattari, é no espaço aberto que se cria um tipo de “transversalismo” da intensidade e um “autopietismo” que fazem com que a entidade maquinica escape a lógica em que os conjuntos discursivos permanecem enquadrados em coordenadas transcendentais (Guattari, 1992, p. 73). Cada passo que escuta traduz seu movimento em sensação transformada pela percepção, criando sentidos nas práticas corporais e equacionando forças em universos de referência instituientes.

## 2.1 MÁQUINAS DE GUERRA

Deleuze e Guattari apresentam, no Tratado de Nomadologia, a máquina de guerra como exterior ao aparelho de estado. Os filósofos situam-na anteriormente ao seu direito, afirmando que ela viria de outra parte (Deleuze & Guattari, 1995, p. 12). A máquina de guerra seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose que vive cada coisa em relações de devir em vez de operar em repartições binárias (Deleuze & Guattari, 1995, p. 13).

Para diferenciar máquina de guerra e aparelho do estado, os autores propõem uma oposição dialética entre o jogo “go” e o jogo de xadrez em que o Nomos do “go” corresponderia à máquina de guerra e o Estado do xadrez, os aparelhos do Estado. O “go” é

uma guerra sem linha de combate, pura estratégia, que seria o espaço liso enquanto o xadrez uma semiologia, retaguarda, codificada, espaço estriado (Deleuze & Guattari, 1995, p. 14).

No “go”, trata-se de distribuir-se num espaço aberto, ocupar o espaço, preservar a possibilidade de surgir em qualquer ponto: o movimento já não vai de um ponto a outro, mas devém perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada (Deleuze & Guattari, 1995, p. 14). “Combate-entre” (Deleuze & Guattari, 1993) que não almeja a batalha contra algo, mas consigo, no sentido de tornar-se. Entre o Estado despótico-mágico e o Estado jurídico que compreende uma instituição militar, haveria essa fulguração da máquina de guerra, vinda de fora (Deleuze & Guattari, 1995, p. 15).

Para Deleuze e Guattari, são as máquinas abstratas que abrem os agenciamentos mantendo esse funcionamento em efetuação constante movida pelos afetos e encontros entre os corpos. Amor ou ódio já não são, em absoluto, sentimentos, mas afetos que atravessam o corpo como flechas, armas de guerra, velocidade de desterritorialização. Os próprios sentimentos são arrancados à interioridade e violentamente projetados num meio de pura exterioridade e velocidade (Deleuze & Guattari, 1995, p. 18).

A exterioridade da máquina de guerra em relação ao aparelho de Estado revela-se por toda parte, mas continua sendo difícil de pensar (Deleuze & Guattari, 1995, p. 15). Já não subsiste qualquer interioridade subjetiva (Deleuze & Guattari, 1995, p. 18). Nesse sentido, os filósofos mostram o deslocamento para uma categoria impessoal, resgatando sua natureza constitutiva por relações exteriores, ou seja, sua natureza relacional. É o desafio que se coloca de realizar o máximo de conexões com as forças exteriores e com os outros corpos, sem se deixar ser determinado por elas de uma forma passiva, tanto no modo de efetuação do pensamento quanto das imagens e seus deslizamentos.

Na proposição II, do livro *Mil Platôs*, os autores deduzem que a exterioridade da máquina de guerra é igualmente confirmada pela etnologia (Deleuze & Guattari, 1995, p. 19). Eles pensam a liderança nas sociedades primitivas em que estas possuiriam líderes, mas, não se definiam pela existência deles, e sim pela conservação de órgãos de poder (Deleuze & Guattari, 1995, p. 20). E, mesmo nos bandos animais, a liderança é percebida como um mecanismo complexo, que não promove o mais forte, porém antes inibe a instauração de poderes estáveis, em favor de um tecido de relações imanentes (Deleuze & Guattari, 1995, p. 21).

Os filósofos destacam que seria possível opor, entre os homens mais evoluídos, a forma de “mundanidade” à “sociabilidade”: os grupos mundanos estariam próximos dos bandos e procedem por difusão de prestígio, mais do que por referência a centros de poder,

como sucede nos grupos sociais (Deleuze & Guattari, 1995, p. 21). Os bandos remetem à multidão, conceito caro no Tratado Político de Espinosa, quando a força exerce sua potência máxima. Exercício do direito coletivo, ou seja, a composição das potências individuais em acordos comuns. Ao poder do Estado, Espinosa opõe a potência da multidão.

Deleuze e Guattari consideram que as maltas, os bandos são grupos do tipo rizoma que se opõem ao tipo arborescente que se concentra em órgãos de poder. É por isso que os bandos em geral, mesmo de bandidagem, ou de mundanidade, são metamorfoses de uma máquina de guerra, que difere formalmente de qualquer aparelho de Estado, ou equivalente, o qual, ao contrário, estrutura as sociedades centralizadas (Deleuze & Guattari, 1995, p. 22).

Tais processos metamórficos são também as armas de guerra dos grupos marginalizados, enquanto potência externa aos centros de referência e controle. Aspecto característico nos grupos de dança formados no decorrer dessa pesquisa que construiu um campo de combate sem alvo externo, senão, a inércia do movimento e do pensamento rígido. Arrastando as margens e transbordando os contornos previsíveis corporais e incorporais em favor de acontecimentos reais estilizados conforme o plano de imanência atual.

As regras concretas e máquinas abstratas seriam estratos e estratificações. Fenômenos de espessamento no corpo da terra, ao mesmo tempo moleculares e molares: acumulações, coagulações, sedimentações, dobramentos, cintas, pinças ou articulações. Modos de interações entre estratos físico-químico, orgânico, antropomórfico (Deleuze & Guattari, 1995, p. 230).

Um jogo de forças operantes a serem dobradas em deslizamentos desterritorializados e desestratificações. Para entender os estratos, os autores mostram sua composição enquanto articulação de meios codificados e substâncias formadas. Não havendo distinção entre formas e substâncias, códigos e meios, mas formas de organização e desenvolvimento de componentes abstratos de qualquer articulação (Deleuze & Guattari, 1995, p. 230).

Os estratos têm uma grande mobilidade, sendo capazes de servir de substrato a outros. Sem se submeter a uma ordem evolutiva. As próprias teorias constituem os estratos para pensar a evolução do conhecimento científico, os questionamentos filosóficos. Divisões de estratos produzem fenômenos interestratos: transcodificações, misturas. Os ritmos remetem a esses movimentos interestráticos, que seriam, igualmente, atos de estratificação, passagem de uma teoria a outra e ultrapassagem e criação de uma terceira teoria do encontro de quaisquer duas (Deleuze & Guattari, 1995, p. 230). Os autores pensam o ritmo como um aspecto que remete aos atos de estratificação, da mesma forma que o estilo pode ser pensado e produzido nesses movimentos de passagem, sendo compreendido a partir de uma duração rítmica, uma improvisação indefinida e constante nos jogos espaço-temporais de diferenciação.

Os autores se perguntam ainda qual movimento, qual impulso conduz para fora dos estratos? Eles afirmam que não há razão para pensar que os estratos físico-químicos esgotem a matéria, pois existe uma matéria não formada, submolecular. E que tampouco os estratos orgânicos esgotam a vida pois, segundo eles, o organismo é, sobretudo, aquilo a que a vida se opõe para limitar-se. Afinal, para eles, existe vida tanto mais intensa, tanto mais poderosa quanto anorgânica. Eles traçam algumas linhas de fuga que constroem o plano de composição em que se permitem devires não humanos do homem, extravasando por todos os lados os estratos antropomórficos (Deleuze & Guattari, 1995, p. 231). Devires animais, minerais, artísticos, filosóficos, intuitivos e intelectuais.

Para responderem como a matéria não formada, a vida anorgânica e o devir não humano podem ser algo além de um puro e simples caos, Deleuze e Guattari afirmam que todos os empreendimentos de desestratificação, como extravasar o organismo, lançar-se num devir, devem primeiro observar regras concretas de uma prudência extrema (Deleuze & Guattari, 1995, p. 232). Contudo, sabe-se que tal extravasamento não se trata de uma ausência de território, senão, de sua desestabilização.

As regras concretas se dão em um território feito de fragmentos descodificados de todo tipo, extraídos dos meios, mas que adquirem um novo sentido. O território, para Deleuze e Guattari, cria o agenciamento e excede ao mesmo tempo o organismo e o meio, assim como a relação entre ambos por desterritorializações (Deleuze & Guattari, 1995, p. 232). Sendo que quanto maior a conexão nos planos físico e cognitivo, mais sofisticada sua configuração de guerra, permitindo a desrostificação, a descodificação, enquanto formas de combate entre outros modos de efetuação da potência territorial.

### 2.1.1 MÁQUINAS ABSTRATAS

A máquina abstrata não é uma máquina qualquer, suas combinações e conjugações não fazem de qualquer maneira (Deleuze & Guattari, 1995, p. 111). Segundo esses filósofos, um agenciamento não se reduz aos estratos, porque nele a expressão devém um regime de signos, um sistema pragmático, ações e paixões. Sendo dupla articulação rosto-mão, gesto-fala, e a pressuposição recíproca entre ambos. Por um lado, agenciamento maquínico, por outro, e ao mesmo tempo, agenciamento de enunciação (Deleuze & Guattari, 1995, p. 233). Assim, um corpo que dança pode agenciar afetos, estratos que tanto destroem formas prontas e símbolos universais enquanto propõe enunciados móveis duplamente compostos em suas multiplicidades maquínicas, plásticas, abstratas.

Os filósofos consideram que em cada caso é preciso encontrar um e outro: o que se faz e o que se diz. Eles afirmam que entre o conteúdo e a expressão se estabelece uma nova relação, que ainda não aparecia nos estratos: os enunciados ou as expressões. Estes exprimem transformações incorporais que se atribuem propriedades aos corpos e aos conteúdos (Deleuze & Guattari, 1995, p. 233). Atribuição presente que tanto aprofunda quanto distingue a conexão corpo-mente. Entre atravessamentos e movimentos desterritorializantes que se dão nos estratos, como no Laboratório de Dança, articulando estratégias de guerra e produção maquinica dos corpos e subjetividades.

Deleuze e Guattari definem que, nos estratos, nem as expressões formam signos, nem os conteúdos formam um sistema pragmático, razão pela qual não apareceria uma zona autônoma de transformações incorporais, exprimidas pelas primeiras, atribuídas aos segundos. Além disso, eles dizem que os regimes de signos só se desenvolvem nos estratos aloplásticos ou antropomórficos, mas, nem por isso deixam de atravessar todos os estratos e os transbordam (Deleuze & Guattari, 1995, p. 233). Os estratos, embora, limitados, compõem os processos de desenvolvimento desde a desestratificação.

Para eles, os agenciamentos pertencem aos estratos quando submetidos à distinção do conteúdo e da expressão. Os regimes de signos, os sistemas pragmáticos, constituem estratos, no sentido amplo. No entanto, quando se distingue conteúdo-expressão, já se encontraria, segundo os filósofos, em sentido estrito, num outro elemento que não o dos estratos se prolongando em linhas de desterritorialização (Deleuze & Guattari, 1995, p. 233). Estas seriam inseparáveis dos estratos e seus agenciamentos ao distinguir seus componentes e atingir outros territórios movediços nos próprios atos desterritorializantes.

As regras metodológicas desta pesquisa operaram tanto na produção prática quanto escrita, de modo que uma está conectada com a outra, mas ocorreram de modos distintos. Enquanto a escrita se moveu essencialmente por palavras, embora, também tenha envolvido a dimensão performativa, foi, por excelência, na dança que o corpo se tornou capaz de agir dentro de tais regras concretas, ao descodificar a linguagem sígnica criou signos novos, fragmentados. Foi ao mesmo tempo leitura e escrita do corpo e da realidade, sendo a dança a própria desterritorialização! A própria matéria em processo de formação, vetores e forças de desestratificação no movimento de territórios desertos.

A importância dada ao território nos agenciamentos maquinicos foi ainda maior em se tratando da dança. Esta não como abstração metafórica, mas os próprios devires de movimento nos jogos com a gravidade entre peso e leveza, oposição-composição de forças, a relação de um solo concreto e um corpo virtual em atualização incessante.

Os estratos e os agenciamentos são complexos de linhas molares e moleculares.

Diferentemente do rizoma, as linhas molares formam um sistema arborescente, binário, circular, segmentário. Uma espécie de linha subordinada ao ponto, diagonal subordinada à horizontal e à vertical, submetida ao uno (Deleuze & Guattari, 1995, p. 234). São as linhas molares de um espaço de estriamento como no xadrez. Na espécie molecular, rizomática, a diagonal se liberta e a linha já não faz contorno passando entre os pontos. Espaço liso como no “go”.

Do ponto de vista da teoria, segundo os autores, o estatuto das multiplicidades é correlativo ao dos espaços e inversamente: os espaços lisos do tipo deserto ou mar, não seriam despovoados, mas povoados por multiplicidades de segunda espécie. Não bastando substituir a oposição entre o uno e o múltiplo por uma distinção entre os dois tipos de multiplicidade (Deleuze & Guattari, 1995, p. 235). Ou seja, se faz necessária a criação de uma terceira modalidade, que se abre para outras composições e complexidades, partindo da própria origem se cria um novo modo anterior às divisões, inteiro e fragmentado.

Segundo os mesmos autores, as linhas de rizoma oscilam entre as linhas de árvore, que as segmentarizam e as estratificam, e as linhas de fuga ou de ruptura que as arrastam. E diferenciam três tipos de linhas, apontando seus riscos: linhas de segmentos que cortam, e impõem as estrias de um espaço homogêneo, linhas moleculares com seus micro buracos negros e linhas de fuga que sempre ameaçam abandonar suas potencialidades criadoras, para transformar-se em linha de morte. (Deleuze & Guattari, 1995, p. 236) As linhas de fuga facilmente se transformam em linhas de captura, por isso devem ser rigorosas quanto aos seus delineamentos. As oscilações são constitutivas das linhas envolvendo um campo de forças em variação contínua.

O plano de consistência ou de composição, para os filósofos, se opõe ao plano de organização e de desenvolvimento. A organização e o desenvolvimento dizem respeito à forma e substância: ao mesmo tempo desenvolvimento da forma, formação de substância ou de sujeito. Deixando claro que o plano de composição ignora a substância e a forma. As hecceidades, que se inscrevem no plano, são precisamente modos de individuação que não procedem pela forma nem pelo sujeito (Deleuze & Guattari, 1995, p. 236). E sim pelas forças expressivas criadas em sua operacionalidade.

Segundo Deleuze e Guattari (1995), o plano de consistência seria constituído nas relações de velocidade e lentidão entre elementos não formados, e nas composições dos afetos intensivos correspondentes, reunindo concretamente os heterogêneos e garantindo a consolidação das multiplicidades do tipo rizoma. A consistência necessariamente age no meio, pelo meio, e se opõe a todo plano de princípio ou finalidade (Deleuze & Guattari, 1995, p. 236).

Nesse sentido, concordam com Espinosa que, desde antes, eliminara qualquer necessidade teleológica da natureza, senão, a efetuação da própria potência de existir (apêndice da parte 1 da Ética). Tal modalidade rizomática se aplica tanto nos objetivos dessa pesquisa quanto em seus métodos que requerem técnicas que se instituem durante o percurso da escrita para compreender o instante intempestivo, tal como as experiências de um presente produzido na superfície da pele pela sensibilidade/sensualidade/sensorialidade do corpo que por si só se justifica, não buscando explicações de suas consequências, senão, causas individualizadas para os movimentos desejados. Desejo sem intenção, mas tensão provocada, intuição encorpada.

Considerando que o que compõe e o composto têm a mesma potência, os autores perguntam: como se dá a conexão entre as suas diversas partes? Em que medida os corpos sem órgãos se compõem juntos? Como se prolongam suas intensidades? (Deleuze & Guattari, 1995, p. 237). Em relação à forma como esses corpos se conectam e o prolongamento de suas intensidades entre os seus componentes, estas questões geram pensamentos sobre o método de funcionamento das composições, suas relações internas entre os componentes e seus modos de operar enquanto máquinas autopoieticas.

Aumenta-se o número de conexões a cada nível da divisão, da composição, por conseguinte, tanto na ordem decrescente como na crescente. O que não se divide sem mudar de natureza e não se compõe sem mudar de critério de comparação (Deleuze & Guattari, 1995, p. 238). Mudanças e transformações se dão em diferentes níveis e naturezas. Em Espinosa (2015), a natureza é a própria potência e uma força em certa direção que sempre pode ser superada por outra em igual intensidade e direção contrária. Ele propõe o maior número de conexões ativas, determinadas pela própria natureza, reconhecendo, porém, que apenas a natureza divina é capaz de ser a causa absoluta de si mesma. Aos modos humanos, cabe se aproximar o máximo das conexões que efetuam sua potência de agir, sua capacidade autopoietica. Pensada, especialmente, aqui, na dança contemporânea e improvisação.

## 2.1.2 DESTERRITORIALIZAÇÃO

A função da desterritorialização é, para Deleuze e Guattari, o movimento pelo qual “se” abandona o território. É a operação da linha de fuga (Deleuze & Guattari, 1995, p. 238). E o território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro, porque a territorialidade é flexível e “marginal” e o próprio agenciamento territorial se abre para outros tipos de agenciamentos (Deleuze & Guattari, 1995, p. 239).

Segundo Deleuze e Guattari (1995), a desterritorialização apresenta entre um momento e outro um “desterritorializado” e um “desterritorializante”, sendo inseparável de reterritorializações. Por seu turno, a reterritorialização como operação original não exprime um retorno ao território, mas essas relações diferenciais interiores à própria desterritorialização, essa multiplicidade interior à linha de fuga (Deleuze & Guattari, 1995, p. 239). Os territórios contêm estratos de formações minerais, energéticas, imateriais, biológicas, culturais operados por máquinas abstratas. Toda uma complexidade que envolve, então, a multiplicidade do trabalho da dança.

Para os mesmos autores, as máquinas abstratas são sempre singulares, criativas, imanentes e operam em agenciamentos concretos, pontas de descodificação e de desterritorialização. Deleuze e Guattari afirmam que tais máquinas traçam essas pontas e abrem o agenciamento para outros agenciamentos moleculares e devires, por isso são abstratas, sendo esse o sentido rigoroso do conceito de máquina. Excedem toda mecânica e opõem-se ao abstrato no seu sentido ordinário. Consistem em matérias não formadas e funções não formais (Deleuze & Guattari, 1995, p. 241).

A máquina abstrata, ao efetuar formas e substâncias, com estados de liberdade variáveis, se compõe e compõe um plano de consistência. Atual ainda que não efetuada. Datada e nomeada. Não que remeta a pessoas ou a momentos efetuantes, mas são os nomes e as datas que remetem às singularidades das máquinas, e a seu efetuado (Deleuze & Guattari, 1995, p. 242). As singularidades aqui são consideradas em seus processos autopoieticos estilizados, nas composições da máquina abstrata movida pelo corpo na dança. Sendo tais processos produzidos quando movimentos, pensamentos e desejos se encontram.

Segundo Deleuze e Guattari, a máquina abstrata ignora a forma e a substância, de modo que uma distinção entre conteúdo e expressão em relação a mesma, em certo sentido, deixa de ser pertinente. Justamente porque não tem mais formas e substâncias que condicionam tal distinção. Cada máquina abstrata pode ser considerada como um “platô” de variação que coloca em continuidade variáveis de conteúdo e de expressão, constituindo o plano de consistência, ou corpos-sem-órgãos em dimensões que se alternam nas hecceidades produzidas (Deleuze & Guattari, 1995, p. 242). Assim, o platô das oficinas de dança é a própria efetuação da máquina abstrata produzida no Laboratório de Dança.

Para Deleuze e Guattari, quando pensam no plano de variação contínua, o conteúdo e a expressão atingem o mais alto grau de relatividade, são materiais de uma mesma matéria. Porém, para os filósofos, existem traços de conteúdo (matérias não formadas ou intensidades) e traços de expressão (funções não formais, tensores). Nesta distinção concerne pontas de desterritorialização, implicando um “desterritorializante” e um “desterritorializado”,

um para a expressão, o outro para o conteúdo, ou inversamente, mas sempre de modo a veicular uma distinção relativa entre os dois (Deleuze & Guattari, 1995, p. 242).

Os autores afirmam que a variação contínua afeta necessariamente o conteúdo e a expressão conjuntamente, mas não deixa de distribuir dois papéis dissimétricos como elementos de um só e mesmo devir, ou como os quanta de um só e mesmo fluxo. Segundo Deleuze e Guattari, são polos relativos e móveis daquilo que se devém indiscernível. A partir de uma distinção relativa entre conteúdo e expressão, eles definem ao mesmo tempo traços ou intensidades de conteúdo e traços ou tensores de expressão. Artigo indefinido, nome próprio, infinitivo arrastando-se uns aos outros alternadamente, no plano de consistência (Deleuze & Guattari, 1995, p. 243). Da mesma forma, comprehende-se tais conceitos nas práticas corporais e de dança enquanto constituídas por distintos elementos inseparáveis de análise, apenas fluxos e ritmos multicomponenciais.

Deleuze e Guattari diferenciam a matéria não formada da função não formal. A primeira é uma matéria-movimento que comporta singularidades ou hecceidades, qualidades e mesmo operações. A segunda é uma expressividade-movimento que comporta uma língua estrangeira na língua, categorias não linguísticas na linguagem. Para eles, uma máquina revolucionária é tanto mais abstrata quanto real. Um regime que não passa mais pelo significante nem pelo subjetivo atravessa e tensiona a linguagem não formal em sua totalidade: um devir-animal (Deleuze & Guattari, 1995, p. 243).

A dança é um tipo de devir-animal, que compõe imagens e ritmos, tensionando a linguagem formal e atravessando os limites discursivos. As próprias balizas estão em movimento: só há pontos fixos por comodidade de linguagem (Deleuze & Guattari, 1995, p. 81). Forças virtuais interpelladas pelo pensamento, contextualizadas pelo movimento e inseridas em uma leitura histórica atual e de implicação corporal. Composições que não se sujeitam em categorizações preconcebidas de qualquer tipo, mas que são ativas ao improvisar um gesto, um movimento na dança, envolvendo a escuta do corpo para escrita de devires individuais e coletivos nos processos de subjetivação em curso.

## 2.2 O CUIDADO DE SI

Para Michel Foucault, somente certas práticas ascéticas estariam mais ligadas ao exercício de uma liberdade pessoal. Da antiguidade ao cristianismo, se passaria de uma moral que era essencialmente uma busca de uma ética pessoal para uma moral como obediência a um sistema de regras. Em “A Hermenêutica do Sujeito”, o filósofo pensa o desaparecimento

da ideia de uma moral como obediência a um código de regras e na sua ausência Foucault busca uma estética da existência. Um modo de vida que desse lugar a uma cultura e a uma ética por ele concebida enquanto obra de arte.

A fórmula “ocupar-se consigo” aparece nos textos platônicos com o *Alcibíades* (Foucault, 2006, p. 58). E posteriormente o imperativo “cuidar de si mesmo” em Platão e os diálogos socráticos em que jovens se ocupariam da vida social e política, almejando poder sobre os outros (Foucault, 2006, p. 55). A questão que o filósofo coloca é se a autoridade que os era concebida os dotaria de condições de fato para governar. Entendendo a capacidade de governar como a necessidade de ocupar-se consigo mesmo, na medida em que se teria que governar os outros. Foucault entende, ainda, a pedagogia sob duas formas distintas, a educação espartana e a inserção no interior de regras coletivas (Foucault, 2006, p. 56).

Ignorância, ao mesmo tempo, das coisas que se deveria saber e de si mesmo enquanto sequer se sabe que se as ignora são paisagens dos diálogos socráticos (Foucault, 2006, p. 57). Governar, ocupar-se consigo para poder governar os outros, e ocupar-se consigo na medida em que não se foi convenientemente governado. Foucault apresenta um conjunto destas práticas nas quais o cuidado de si manifesta-se enraizado em práticas muito antigas, maneiras de fazer que constituíram o seu suporte histórico, desde antes de Platão e Sócrates (Foucault, 2006, p. 59).

Segundo Foucault, a verdade não pode ser atingida sem certa prática ou certo conjunto de práticas totalmente especificadas, que transformam os modos de ser, modificando-os. Este é um tema pré-filosófico que teria dado lugar a numerosos procedimentos, havendo, muito antes de Platão, do texto do *Alcibíades*, de Sócrates, toda uma tecnologia de si que estaria em relação com o saber. A necessidade de pôr em exercício uma tecnologia de si, para se ter acesso à verdade, é uma ideia manifestada na Grécia arcaica, senão em todas as civilizações (Foucault, 2006, p. 59).

O filósofo apresenta a prática da purificação, enquanto rito necessário e prévio ao contato não apenas com os deuses, mas com aquilo que os deuses poderiam dizer como verdadeiro. Dentre as suas técnicas, ele aponta: escutar música, respirar perfumes e praticar o exame de consciência, reconstituir o dia todo, lembrar das faltas cometidas, expurgá-las e delas se purificar (Foucault, 2006, p. 60-61).

Outras técnicas, como as de concentração da alma, em que esta seria algo de móvel que poderia ser atingível pelo exterior. Sendo preciso evitar que ela se disperse e se exponha ao perigo. Um outro procedimento pertinente às tecnologias de si apresentado por Foucault seria a técnica do retiro, uma ausência visível, prática da resistência vinculada a concentração da alma que faria com que se conseguisse suportar as provações que pudessem advir

(Foucault, 2006, p. 60).

Todo este conjunto de práticas, além de outras, existia, segundo Foucault, na civilização grega e seus vestígios sendo ainda encontrados durante muito tempo integrados no interior do pitagorismo com seus componentes ascéticos (Foucault, 2006, p. 60). Dentre os numerosos exemplos de tecnologias e técnicas de si encontrados nos pitagóricos, Foucault destaca as técnicas de provação que consistiam em organizar em torno de si alguma situação que tivesse força de tentação e passasse pela prova para saber se seria capaz de resistir (Foucault, 2006, p. 61).

Uma série de técnicas que conduziriam ao cuidado de si. No contexto geral de tais técnicas, não se deve esquecer, defende Foucault, que até mesmo em Platão todo o cuidado de si seria reduzido à forma do conhecimento de si, sendo encontrados numerosos indícios destas técnicas. Como na técnica da concentração da alma. E da alma que se recolhe, que se reúne, entre outras. No interior do pensamento platônico, seria apenas o primeiro passo de todo um conjunto de deslocamentos destas técnicas na grande cultura de si na época helenística e romana (Foucault, 2006, p. 63).

Mas o que seria ocupar-se consigo mesmo? E este eu com que se deve ocupar-se? Qual seria a tua natureza e composição? E este elemento que seria o mesmo do lado do sujeito e do lado do objeto? No que deveria consistir esta ocupação, este cuidado? Que forma deve ter? O que significa aquilo que está designado pela forma reflexiva do verbo "ocupar-se consigo mesmo"? São algumas das interrogações que o filósofo faz. Em Sócrates e Alcibíades, "aquilo com que se deve ocupar é a alma, sua própria alma" (Foucault, 2006, p. 68). Ao levantar tais questões, o filósofo também afirma que seria necessário que o cuidado consigo fornecesse a arte, ou técnica, que permitiria bem governar os outros e reger a cidade (Foucault, 2006, p. 67).

O sujeito de todas estas ações corporais, instrumentais, e da linguagem seria a alma enquanto se serve da linguagem, dos instrumentos e do corpo (Foucault, 2006, p. 70). Não designando certa relação instrumental da alma com o corpo, o autor situa a posição de certo modo singular do sujeito em relação ao que o rodeia, como também aos outros com os quais se relaciona e a ele mesmo (Foucault, 2006, p. 71). Trata-se de uma liberdade na relação com a linguagem, com os instrumentos e com o próprio corpo enquanto modo singular de operar que não deve cessar, conquista contínua de si, alma que se faz corpo sem tê-lo a seu serviço, mas em uma conexão múltipla e particular.

Para Foucault, Platão teria se servido da noção de *krēsis* para entender qual seria o eu com que se deveria ocupar, não sendo, absolutamente, a alma-substância que ele descobriria, mas a alma-sujeito. No centro de toda a teoria e prática do cuidado de si em Epicteto, ocupar-

se consigo mesmo seria, para ele, enquanto "sujeito de", ação instrumental, das relações com o outro e da relação consigo mesmo, que se serviria e que se deveria estar atento a si mesmo (Foucault, 2006, p. 71).

Trata de ocupar-se consigo mesmo enquanto se é sujeito da *khrēsis*, ou seja, sujeito de relações. A alma como sujeito e de modo algum como substância, é nisto que desembocaria, na visão de Foucault, o desenvolvimento do Alcibíades sobre a pergunta: "o que é si mesmo, que sentido se deve dar a si mesmo, quando se diz que é preciso ocupar-se consigo?" (Foucault, 2006, p. 72). Nesse sentido, ao pensar nas relações dos sujeitos dançantes fica evidente o como a alma de quem dança é corpo, o quanto de corpo está presente em cada movimento, em cada intensidade, ritmo e instante em que se mantém.

### 2.2.1 TERAPÊUTICA E ESCUTA DO CORPO

Foucault fala de Alcebíades na tradição platônica, mostrando que mesmo na dissociação corpo e alma não se impediu que houvesse uma terapêutica que se opusesse às formas de negação do corpo. Ele, então, passa a uma categoria bem diferente da ascese em que o eixo principal não seria mais a escuta ou recepção de um discurso verdadeiro. Emprega o termo "ascética" para designar outro nível da *ascese*, do exercício (Foucault, 2006, p. 504). Assim, a escuta ativa do corpo, ou seja, pelo próprio exercício de si, pelo movimento na dança, pode ser pensada já não apenas enquanto uma técnica, mas uma terapêutica que se refere ao exercício de si, que não exclui ou se opõe ao corpo e, ainda, opera livre da linguagem formal, significante e dissociada.

Para o filósofo, ascética seria o conjunto mais ou menos coordenado de exercícios disponíveis, utilizáveis pelos indivíduos em um sistema moral, filosófico e religioso, a fim de atingirem um objetivo espiritual definido. Foucault, entende por "objetivo espiritual" uma certa mutação, uma certa transfiguração deles mesmos enquanto sujeitos de ação e de conhecimentos verdadeiros (Foucault, 2006, p. 505). Em certo sentido, a questão da ascética, do conjunto do sistema das *asceses*, para Foucault, seria essencialmente uma questão técnica, sendo que diferentes exercícios prescritos ou recomendados se diferenciariam uns dos outros, para cada qual as regras interiores deveriam conformar-se (Foucault, 2006, p. 505).

Seria, então, possível se pensar em uma ascese desenvolvida nas práticas em dança contemporânea, uma filosofia do corpo e da dança que se propõe ação e técnicas verdadeiras e capazes de produzir transfigurações, modificações? Fazer da própria vida objeto de uma técnica, uma obra de arte, implica, necessariamente, que o desejo e a escolha se conectem

para um encontro com a sua verdade, esta que é definida de acordo com o que se produz, de acordo com a criação das próprias técnicas e modos de efetuar-se no combate pela liberdade. Do mesmo modo que se dá na dança a apuração de uma técnica enquanto possibilidade de produzir diferença e estilizar-se.

Nessa direção transitória e sem fim rumo à liberdade, Espinosa (2015) desafia a sua conquista por efetuação da inteligência e produção de harmonia e clareza na adequação das ideias e conexão com o corpo. Ao inverter a lógica tradicional, Espinosa propõe que algo não seria naturalmente desejado por ser belo ou bom em si mesmo, mas, antes, seria considerado belo ou bom por ser desejado (escólio da proposição 9 da Ética III). E, assim como se pensou na antiguidade, o intelectual da intuição teria influenciado todo um pensamento em Foucault e Deleuze que fica evidenciado na filosofia destes. Uma filosofia que se constitui pela estilização dos desejos e pela capacidade crítica, racional e sensível, buscando sentir e entender as coisas de modo singular ao implicar-se no acontecimento, colocar-se em movimento.

Ao longo dessa escrita rizomática, fundamentada nos autores mencionados e suas interlocuções, são feitas transições, saltos, aproximações, distorções, torções e composições articuladas entre os mesmos e outros contemporâneos. Embora compreendam períodos históricos distintos, o que justifica o uso de determinados conceitos feito por cada um, eles permitem uma articulação entre si na medida em que propõem um pensamento que se institui na intensidade. Além de sua dupla capacidade, combativa-construtiva, entende-se uma linguagem comum que os perpassa quando se refere aos sentidos estruturantes de uma filosofia política imanente e convergência de conceitos fundamentais em movimentos contextuais, corporais, provisórios.

A tradução de *meletân* por *meditari* e de *meléte* por *medita tio* tanto em grego quanto em latim designa uma atividade real. Não se tratando, segundo Foucault, simplesmente de uma espécie de enclausuramento do pensamento lidando livremente consigo mesmo, mas de um exercício, um verdadeiro trabalho. Ele constata que em relação aos exercícios de si sobre si, a expressão *meletân* designa algo como a *meléte* dos retóricos, ou seja, um trabalho que o pensamento exerce sobre si mesmo e que teria por função preparar o indivíduo para aquilo que ele deve falar livremente, improvisando (Foucault, 2006, p. 515). Nesse sentido, pode-se pensar no trabalho que envolve a escuta do corpo, um pensamento ativo a ponto de improvisar ideias próprias e mobilizar gestos improváveis dotados de sentido singular. Improvisação de técnicas do corpo e geração de modos distintos de existir nas práticas de dança contemporânea.

Em seguida, Foucault, fala do *gymnázein* que indica o fato de se fazer ginástica para si

mesmo, significando propriamente "exercitar-se", "treinar-se" e que, segundo ele, reporta mais a uma prática em situação real. Estar efetivamente em presença de uma situação na qual se põe à prova aquilo que se "faz". Porém, ele considera que Plutarco emprega *meletân/gymnázein* sem diferença, mas que, em outros textos, fica claro que ela existe (Foucault, 2006, p. 515). Pôr-se à prova na dança é lançar-se no encontro com a gravidade.

Foucault comenta que, no seu *Florilégio*, Estobeu conservou um texto, parte do *Tratado de Musonius Rufus*, precisamente acerca dos exercícios, chamado *Peri Askéseos*. Nesse fragmento, o filósofo afirma que, nos exercícios, o corpo não deveria ser negligenciado, mesmo quando, diz ele, se tratasse de praticar a filosofia (Foucault, 2006, p. 516). Se a ideia de uma Filosofia prática foi defendida desde os estoicos, a sua exigência em termos de rigor avança cada vez mais no sentido de que na contemporaneidade, em especial, o corpo se torna a sua peça chave, e mesmo da Psicologia, enquanto campos disciplinares que operam na desestabilização do domínio dos poderes. Uma ciência política que se constitui na ruptura com a produção de subjetividade dentro das relações capitalísticas e da máquina do Estado, vinda de fora, instituindo outros processos de subjetivação autônomos, autopoéticos.

Foucault afirma que se é verdade que o corpo não é grande coisa ou nada mais que um instrumento, seria um instrumento cujas virtudes deveriam ser úteis às ações da vida. Para tornar-se ativa, a virtude deveria passar pelo corpo, sendo, portanto, preciso ocupar-se com o próprio corpo e a áskesis (ascética) deveria incluí-lo (Foucault, 2006, p. 517). Dessa forma, deixa claro na ascética a importância da participação do corpo, em que ocupar-se consigo envolve um exercício de instrumentalização de virtudes, criação de valores e técnicas alinhados. Trabalho extremamente poético e sensível quando se trata das próprias técnicas na dança. As técnicas do corpo são técnicas de si. Dançar de modo singular é ocupar-se consigo de uma maneira autopoética, estética e política.

## 2.2.2 EXERCÍCIOS DO CORPO E EXERCÍCIOS DA ALMA

Na passagem que se conservou do *Tratado de Musonius*, segundo Foucault, dos exercícios do corpo propriamente dito, tudo o que o interessa, do ponto de vista precisamente da filosofia e da *tékhne tou bíou*, seriam os exercícios da alma e os exercícios da alma e do corpo conjugados. Estes deveriam ter dois objetivos: formar e reforçar a coragem e formar e reforçar a capacidade de moderar a si mesmo (Foucault, 2006, p. 517). Entre a coragem e a moderação parece haver um certo equilíbrio de intensidade, que se movimenta na própria variação de forças em direção à sua formação e reforçamento segundo um imperativo próprio,

um exercício conectado, conjugado para a formação e reforçamento das próprias capacidades moderadoras, criadoras de forças.

Foucault reconhece que em Platão o que assegura a coragem em relação ao mundo exterior, domínio em relação a si mesmo, são exercícios físicos, de ginástica, literalmente. No entanto, para *Musonius*, o que está em questão nestes exercícios, segundo ele, não seria o corpo atlético, aplicação da *ascese* física ou psicomoral, mas um corpo de paciência e de resistência, como foi visto na maior parte dos textos estóicos e cínicos, ele conclui. (Foucault, 2006, p. 518). Ao se pensar nas virtudes em termos de disputa de forças contínuas e oscilantes, paciência e resistência agregam uma estabilidade no processo de aprimoramento do corpo. Movimento caótico de equilíbrio e desequilíbrio em direção crescente às intensidades variáveis de coragem e moderação, na medida em que estas se efetuam e se compõem quando os imprevistos se impõem.

Desde a época clássica, Foucault considera que o problema está em definir uma certa *tékhne touú bíou*, uma técnica de existência. Foi no interior desta questão geral de uma arte de viver que se formulou o princípio "ocupar-se consigo mesmo". Em sua visão, os seres humanos são tais que não podem viver sua vida sem referir-se a uma certa articulação racional e prescritiva que seria a da *tékhne*. Um dos principais núcleos da cultura, do pensamento e da moral gregas (Foucault, 2006, p. 542).

O filósofo afirma que a estrutura política, a forma da lei, ou o imperativo religioso nunca poderiam, para um romano e, sobretudo, para um grego, dizer o que se deveria concretamente fazer ao longo da vida. A *tékhne touú bíou* se inscreve na cultura grega no vazio deixado pela cidade e pela lei e religião e a liberdade humana encontra sua obrigação na *tékhne*, esta arte de si mesmo (Foucault, 2006, p. 543). O imperativo para tornar-se o que se é. No interior da *tékhne touú bíou* se formula o princípio, o preceito "ocupar-se consigo mesmo". Na necessidade da *tékhne* da existência inscreve-se o "cuidado de si", a *epiméleia heautoú*.

Finalmente, o filósofo afirma que para saber existir não basta saber cuidar de si, mas que é a técnica de vida que se inscreve por inteiro no quadro, que ele chama de autonomizado, em relação ao cuidado de si (Foucault, 2006, p. 543). A essa autonomização corresponde claramente um modo de funcionamento de produção de si, um modo de efetuação maquínico que se destaca pelo aspecto de autonomia na sua efetuação e que envolve uma técnica e uma arte de viver.

Segundo Foucault, deve-se viver a vida de maneira tal que a cada instante cuide de si mesmo e o que encontrar ao termo deve ser obtido por meio de toda a técnica que se aplica à própria vida, precisamente uma certa relação de si para consigo (Foucault, 2006, p. 544). No

momento histórico por ele analisado, pôr-se à prova envolve a completude e recompensa de uma vida vivida como prova. Opondo-se, assim, à questão de Alcibíades que teria por finalidade governar os outros, “ocupar-se consigo” assume os acontecimentos da vida inscrita em um cuidado de si que se torna geral e absoluto (Foucault, 2006, p. 544). Ou seja, a vida inteira como uma prova, um investimento, uma obra de arte em processo. A dança materializa essa obra que se estabelece tanto em um nível ontológico quanto artístico e geológico, uma verdadeira estética da existência, atravessando limiares territoriais e abstratos e desenhando imagens em movimento nos espaços de alisamento.

Foucault reconhece que a relação consigo, enquanto provas e exercícios para o próprio aperfeiçoamento, só acontece diante de si mesmo. A ordem do mundo, disposta com todos os elementos da racionalidade, também se trata de si mesmo. Relação que o filósofo considera ser um acontecimento relativamente importante na história da subjetividade ocidental (Foucault, 2006, p. 544). Para se pôr à prova, convém, por fim, lutar contra as sujeições da racionalidade e das técnicas. O que aciona processos de subjetivação autônomos, intensivos, rizomáticos, devires e novas formas de subjetividade autopoiéticas super conectadas na relação consigo e com uma exterioridade de fronteiras híbridas na composição das técnicas próprias, da obra própria que é existir de modo estilizado.

### 2.3 ESTILO EM GILLES DELEUZE

Não há nada para explicar, nada para compreender ou interpretar. É do tipo ligação elétrica, conexão rizomática, corpo-sem-órgãos, platôs, de Deleuze e Guattari, que não buscam significados ou significantes, senão, para diferenciá-los. A partir do entendimento e reconhecimento dos estratos, desterritorializa-se, tal como em um modo contemporâneo de operar, que não se identifica completamente com nenhum estrato, mas neles constitui territórios maquinícios abstratos.

O próprio método que os autores criam se aplica ao modo de leitura que propõem em seu trabalho, o qual se trata de uma outra maneira de ler o próprio livro, a qual Deleuze relaciona imediatamente com o Fora (Deleuze, 2008, p. 17). Ou seja, uma leitura não capturada, não arborizada, fechada em si mesma. Mas, o contrário disso, a escrita rizomática materializa nas palavras seu território movediço, aberto e dinâmico.

Para Deleuze, um livro seria uma pequena engrenagem numa maquinaria exterior muito mais complexa e escrever seria um fluxo entre outros. Ele pensa a escrita sem nenhum privilégio em relação aos demais fluxos, em relações de corrente, contracorrente, redemoinho

com eles (Deleuze, 2008, p. 17). Da mesma forma em que há uma continuidade/descontinuidade entre os fluxos de pensamentos, as artes, linguagens e linhagens técnicas, a complexidade dos objetos literários, científicos ou artísticos é ainda limitada pela capacidade de engrenagem e operação das próprias máquinas e nas suas relações com a exterioridade. A forma como se dá essas conexões com os outros fluxos, afetos e acontecimentos exteriores é que define relações estratificadas ou desterritorializantes. Se possuem um ritmo próprio e conectado com outros na mesma frequência ou não.

O problema, Deleuze aponta, nunca consistiu na natureza de um ou outro grupo exclusivo, mas nas relações transversais em que os efeitos produzidos por tal ou qual coisa sempre poderiam ser produzidos por outros meios (Deleuze, 2008, p. 21). Ou seja, há uma qualidade de valoração a partir da qual as escolhas são analisadas nas relações inter-estratos, os efeitos provocados entre os corpos e seus fluxos diversos e contínuos multiatravessados nas relações e modificações decorrentes das intensidades e potência variáveis de acordo com seus efeitos produzidos.

Sobre o devir inumano, devir animal, Deleuze coloca que o problema não é tornar-se um animal, mas desorganizar o corpo humano e atravessar suas zonas de intensidade singulares próprias de cada corpo ou grupo que o habita (Deleuze, 2008, p. 21). Não se trata, portanto, de ser isto ou aquilo no homem, mas da desterritorialização de um discurso arborescente, de um poder opressor, uma exploração limitante para manutenção do sistema, cujo corpo cansado em sua implicação é impedido de experimentar novos afetos, rompe-se com as regras injustas para constituir a potência das linhas de fuga e agenciamentos de composição imanentes.

Ao fascismo do poder, Deleuze e Guattari (1995) contrapõem as linhas de fuga ativas e positivas, que conduzem às máquinas e à organização de um campo social de desejo. Deleuze afirma que se trata de fazer fugir, como quando se arrebenta um cano, e fazer passar fluxos, sob os códigos sociais que os querem canalizar, barrar (Deleuze, 2008, p. 30).

O filósofo apresenta o desejo como alternativa ao fascismo, em que sua força seria anulada frente à afirmação da própria potência em intensidade oposta no ato de efetuar o desejo, desejar como potência em si. Trata-se de um desejo movido por forças em fluxos opondo-se a qualquer forma de captura ou passividade do desejo que o conduzisse para um buraco, espaço de estriamento, sem saída, mas o reencontro com uma superfície lisa, livre e movente.

Em seus platôs, os filósofos denunciam muitos temas da oposição homem-máquina, ou seja, do homem alienado pela máquina. Segundo Deleuze, nunca os interesses passariam para o lado da revolução, se as linhas de desejo não atingissem o ponto em que desejo e

máquina se transformam numa única e mesma coisa. Ao retirar o desejo do buraco, os filósofos constituem as máquinas desejantes contrárias à sociedade capitalista, o que implica todos os investimentos de um inconsciente maquínico (Deleuze, 2008, p. 31). Isto é, a efetuação da potência de uma máquina desejante. Seu desejo te aprisiona, paralisa? Ou te move por sobre a superfície lisa, variando a direção, ganhando profundidades?

O filósofo, então, pergunta: “o que são as tuas máquinas desejantes?” E, ainda: “qual é a tua maneira de delirar o campo social?” (Deleuze, 2008, p. 32). Ele afirma que o significante não serve para nada e que a oposição exclusiva e coercitiva entre significante e significado está tomada pelo domínio do significante, tal como ele emerge com a máquina de escrita, de modo que tudo passa a ser referido, de direito, à letra. O filósofo irá chamar da própria lei da sobrecodificação despótica (Deleuze, 2008, p. 33). Ou seja, quando a realidade está presa à linguagem em uma relação hierárquica e de eliminação de suas forças, impedindo o exercício de sua potência de criar. A dança é um espaço de problematização dessas linhas interpretativas e simbólicas, inaugurando um plano abstrato e de produção que se impõe aos signos dados.

Hjelmslev, segundo Deleuze, teria feito uma espécie de teoria espinosista da linguagem, onde os fluxos, de conteúdo e de expressão, prescindem de significante. Nesse caso, a linguagem, enquanto um sistema de fluxos contínuos, recortado por agenciamentos maquínicos, não estaria presa em si mesma, nem no inconsciente, e não quer dizer nada (Deleuze, 2008, p. 33). Não quer dizer nada além do que se diz dos afetos que se experimenta e da lógica de um pensamento construído em uma racionalidade sensível e um acontecimento atual, concreto, real, singular.

### 2.3.1 SISTEMA EM DESEQUILÍBRIO

A lógica de pensamento, para Deleuze, não é um sistema racional em equilíbrio, mas um vento que impele uma série de rajadas e de abalos. Mesmo a linguagem, segundo ele, parece a Foucault, um sistema longe de equilíbrio, ao inverso dos linguistas (Deleuze, 2008, p. 118). O autor percebe em Foucault um processo de subjetivação irredutível ao jogo simbólico, que se dá o tempo todo de um limiar ao outro enquanto um sistema oscilatório. Em variação contínua de transição de forças de sujeição a processos de subjetivação, ele percorreria da servidão para a liberdade sem nunca atingi-la completamente, mas buscando estar cada vez mais em sua direção.

Foucault seria certamente, com Heidegger, mas de uma maneira totalmente diferente,

segundo Deleuze, aquele que mais profundamente renovou a imagem do pensamento, a qual tem diferentes níveis, segundo as camadas ou os terrenos sucessivos de sua filosofia. Ao pensar a história, Foucault disse que ela cerca e delimita, mas não diz o que se é. Tratando-se daquilo de que se está em vias de diferir, a história, ele reconhece, não estabelece identidade, mas a dissipa em proveito do outro que se é (Deleuze, 2008, p. 119). A história, nesse sentido, permite atualizar o presente que está sempre em devir aberto e permeável às viabilizações do pensamento, desde as leituras e delimitações históricas até o seu processamento filosófico a partir da sua capacidade de pensar, entender e se colocar de modo distinto, com alteridade.

Segundo Deleuze, em Foucault, pensar é poder estender relações de força que constituem ações sobre ações, ou seja, atos, tais como “incitar, induzir, desviar, facilitar ou dificultar, ampliar ou limitar”. Em seus últimos livros, o filósofo descobre um pensamento como “processo de subjetivação”, que não seria um retorno ao sujeito, mas a própria constituição de modos de existência (Deleuze, 2008, p. 120).

Estes só poderiam ser percebidos em si mesmos como transições entre pensamentos e extensões em seu aprofundamento e inacabamento. Relação de duração e intensidades processuais tais como exploradas nas práticas corporais e de dança contemporânea realizadas nas oficinas do Laboratório de Dança. Quando um tema, um conceito, ou uma sensação se inscrevem na pele e inserem um movimento, uma presença, uma atuação performativa, um modo de existir em composição.

Para Deleuze, Foucault desenha os traços que constituem a passagem do que ele se refere como sendo um pensamento-artista na criação da existência enquanto obra de arte. Tratando-se de um autor a quem ele atribui possuir um estilo de escrita na fluidez criadora de seu pensamento. O enunciável numa época seria o regime de linguagem, e as variações inerentes pelas quais Foucault não cessa de passar, saltando de um sistema homogêneo a outro (Deleuze, 2008, p. 120). O pensamento do dançarino é o movimento sentido e apresentado em seu corpo, é o próprio corpo sensório-motor, fibras e músculos em tensionamento.

Para Deleuze, seria preciso rachar as palavras ou as frases para delas extrair os enunciados. Ele provoca: cada um, atualmente, o que é capaz de ver e dizer? Os filósofos geralmente têm sua filosofia por personalidade involuntária, a terceira pessoa. A recusa de toda uma personalologia linguística (Deleuze, 2008, p. 123). A mesma é uma característica evidente em Foucault e sua escrita impessoal. Pensando em como acontece na autopoiese maquínica enquanto autoprodução intensiva e de combate pelos corpos, a poiética da língua é a própria produção autônoma operante da linguagem e do pensamento, em relação aos poderes exteriores, nas suas relações de força materiais e imateriais.

Mas, como transpor a linha? Como ultrapassar as próprias relações de força? Transportar a linha de força, ultrapassar o poder, isto é, como que curvar a força, fazer com que ela mesma se afete, em vez de afetar outras forças: uma “dobra”, para Foucault, uma relação da força consigo (Deleuze, 2008, p. 123). Ora, essa dobra só seria possível completamente, em uma leitura espinosana, na natureza divina, sendo esta a expressão máxima de sua potência. A natureza humana deveria combater sua servidão com o conhecimento científico, das coisas comuns às coisas singulares, para maior razão e liberdade nos modos de agir em relação às forças externas. Seria a possibilidade de efetuar forças ativas, resistências e dobras ao máximo. Fazer a máquina de guerra operar.

Segundo Deleuze, em Foucault, os gregos teriam inventado a “duplicação” da relação de forças, de uma relação consigo que permitisse resistir, furtar, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder. Não se tratando mais de formas determinadas, como no saber por oposição simplesmente, nem de regras coercitivas, como no poder coercitivo, de dominação, mas de regras facultativas que produzem a existência como obra de arte. Referindo-se a regras ao mesmo tempo éticas e estéticas, que constituem modos ou estilos de vida (Deleuze, 2008, p. 123).

Para Foucault, um processo de subjetivação, uma produção de modo de existência, não poderia se confundir com um sujeito, a menos que se destituísse este de toda interioridade e mesmo de toda identidade (Deleuze, 2008, p.123). Um modo intensivo e não pessoal, dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder. Uma individuação, particular ou coletiva, que caracterizaria um acontecimento, um rio, um vento, uma vida (Deleuze, 2008, p. 124).

Quais seriam os modos de existência, as possibilidades de vida ou os processos de subjetivação? Será que temos maneira de se constituir como “sí”? (Deleuze, 2008, p. 124). A questão do estilo ou a constituição dos modos de existência não é somente estética, mas o que Foucault chama de uma ética, um conjunto de regras facultativas avaliativas em função do modo de existência que isso implica (Deleuze, 2008, p. 125). Tal é a estilização ética dos modos de existir produzida pela experiência política.

Constituindo antes uma lógica no modo como se operam tais regras e destacando-se em função da existência como máquina criadora das próprias técnicas. Em Espinosa (2015), uma ética de singularização dos modos humanos que compõem de maneiras distintas, segundo sua potência, sua força para efetuar individualmente em termos de fronteiras corporais a serem transbordadas, sendo ainda mais potente no coletivo.

Que modos de existência implica dizer isso e fazer isso? Às vezes basta um gesto ou uma palavra. São, para Deleuze, os estilos de vida, sempre implicados, que os constituem de

um jeito ou de outro, assim como o estilo, em um grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência (Deleuze, 2008, p. 126). Modos de diferenciar-se, estilizar-se, e até, na linguagem espinosana, produzir eternidade. Ou seja, constituir-se em harmonia com o movimento na dança é harmonizar a própria existência, efetuando o máximo de sua potência enquanto causalidade própria.

A experiência do pensamento é inseparável dessa linha quebrada que passa pelas diferentes figuras do saber (Deleuze, 2008, p. 129). E seria justamente o que daria aos pensadores uma coerência superior, essa faculdade de partir a linha, de mudar a orientação, de se reencontrar em alto mar, de descobrir, de inventar (Deleuze, 2008, p. 130). O alto mar é uma imagem do plano de composição liso e estriado, território por excelência de operação da máquina abstrata. E dançar seria como surfar, a textura varia, mas o movimento ainda desliza no plano de forças imanentes, sobre o solo, sobre o mar. Sobre si mesmo na máxima potência territorial.

Ao dar suas impressões sobre Foucault, Deleuze, em vez de uma fenomenologia prefere uma epistemologia porque se trata da questão do saber. E se antes Foucault tinha analisado sobretudo formas, passaria às relações de força subjacentes às formas. Saltando para dentro de um informe que ele mesmo chamou de “microfísico” (Deleuze, 2008, p. 130). Sua micropolítica do poder seria tão múltipla quanto os saberes que produzira sobre tais relações com amplitudes que ultrapassariam os modelos categóricos e as dimensões acadêmicas provocando afetos e avanços profundos ao conhecimento da subjetividade humana no pensamento filosófico, científico, epistemológico, artístico e ontológico.

Os modos de subjetivação em Foucault não foram de maneira alguma um retorno ao sujeito, segundo Deleuze, mas uma nova criação, uma linha de ruptura, uma nova exploração, onde mudavam as relações precedentes com o saber e o poder, o que Deleuze chama de uma radicalização. Detalhe, mesmo seu estilo, ele observa que mudava. Assim, Foucault, na visão de Deleuze, descobrira uma linearidade cada vez mais sóbria e pura (Deleuze, 2008, p. 131).

Tudo isso não é só questão de teoria, pois, para ele, o pensamento jamais teria sido questão de teoria, senão problemas de vida. É a própria vida. As formações históricas só interessam, porque assinalam de onde saímos, o que nos cerca, aquilo com o que estamos em vias de romper para encontrar novas relações desejantes. Todavia, o que interessa a Foucault seria a própria relação com a subjetivação e as maneiras de se constituir sujeito (Deleuze, 2008, p. 131). Um modo de produzir um estilo na própria existência que recorda a história para proporcionar mudanças, dobras e devires. A criação de um estilo, para além das

dobras das forças e devires históricos, impõe um ritmo e uma ordem próprios, produzindo os processos de subjetivação.

### **2.3.2 EXPERIMENTAÇÃO FILOSÓFICA**

Para Deleuze e para Foucault sem a história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada. A experimentação não seria histórica, mas filosófica. Por sua vez, o pensar seria sempre experimentar, não interpretar e a experimentação sempre atual, nascente, que estaria em vias de se fazer (Deleuze, 2008, p. 131). A história constituiria-se pela própria experimentação filosófica e os modos de subjetivação decorrentes das ações políticas dos indivíduos e suas formas de pensar e analisar no tempo e no espaço. É desse modo que se passa essa escrita, quando se apresenta mais como um ensaio, um experimento atravessado de conceitos articulados com a prática.

Embora esta escrita circunscreva na análise-poiética das experiências do Laboratório de Dança, ou seja, em um tempo e espaço definidos, os jogos entre movimento e escrita que mobilizam esta tese acontecem incessantemente na pesquisa cartográfica de abordagem somático-performativa. Sempre há uma dança, uma investigação do corpo ligada ao movimento, uma busca por presença e aprimoramento das técnicas de escrever, de dançar, de pensar, modificando os modos de sentir.

Foucault se vale da história para atualizar sua teoria e experimentar o contemporâneo que se apresenta. Nesta pesquisa, da mesma forma, os processos historiográficos, para além de descrições, são construções subjetivas e pensamentos construídos por uma lógica própria. Extensões lógicas da mente da autora tanto quanto possível se articulam com a mente coletiva dos participantes das oficinas, dos filósofos e outros pesquisadores. Nos grupos analisados, desde as práticas de dança, nas quais a experiência estaria em vias de acontecer no corpo, a improvisação se coloca como um modo de experimentação dos movimentos gerando ideias imprevisíveis.

Deleuze defende que a subjetivação não teria sido, em Foucault, um retorno teórico ao sujeito, mas a sua busca prática de um outro modo de vida, de um novo estilo. O que, segundo Deleuze, não se faria somente dentro da cabeça, como visto em seu resgate histórico. Mas nas técnicas e exercícios corporais e nas suas práticas performativas, sociais e políticas cotidianas. Compreendendo, claramente, o estilo enquanto um modo de vida que estaria completamente livre de qualquer assujeitamento técnico-existencial.

Deleuze afirma que, em Foucault como em Blanchot, há o privilégio do “se”, a terceira pessoa, e que é ela que se deve analisar. Fala-se, vive-se, morre-se. Segundo Deleuze, os

sujeitos são os grãos dançantes na poeira do visível e lugares móveis em um murmúrio anônimo. O sujeito é sempre uma derivada que nasce e se esvai na espessura do que se diz, do que se vê. Deleuze questiona sobre como reconquistar o inesperado e pensa que este seria uma condição de trabalho. (Deleuze, 2008, p. 134) Como reconquistar as próprias forças frente aos poderes? Como vencer as forças exteriores? Como produzir estilo mutável na vida em suas relações? Como exercitar a escuta do corpo? Quais forças seriam necessárias investir em um exercício sobre si? Questionamentos que propõem forçar o pensamento e fazer frente à sua comodidade.

Deleuze supõe que Foucault tenha se deparado com a seguinte questão: não há nada além do poder? E, então, se questiona: ele não estaria se fechando nas relações de poder como num impasse? (Deleuze, 2008, p. 135) Para o filósofo, Foucault não poderia ficar encerrado no que descobriu. Foucault teria destacado pontos de resistência ao poder, porém, Deleuze, considera que sua origem permanecia vaga. Ele pensa que Foucault, talvez, tivesse o sentimento de que precisava transpor essa linha, ir mais além do saber-poder. Embora a linha não forme contorno ela não seria abstrata. E não estaria no pensamento mais do que nas coisas, mas em toda parte onde o pensamento enfrentasse algo como a loucura e a vida, algo, ainda, como a morte (Deleuze, 2008, p. 136).

Deleuze fala sobre cavalgar as linhas que estão para além do saber cada vez que se pensa com suficiente vertigem ou que vive com bastante força. A linha do Fora em Foucault seria o mais longínquo que qualquer mundo exterior, mas também o que estaria mais próximo de qualquer interior. Pois, para ele, o pensamento não vem de dentro, mas tampouco espera do mundo exterior a ocasião para acontecer. Ele vem desse Fora e a ele retorna consistindo em enfrentá-lo. A linha do Fora seria, exatamente, o duplo, com toda a sua alteridade. (Deleuze, 2008, p. 137) Ir além do saber e do poder envolve uma intensidade de ruptura no enfrentamento da superfície e dobraduras, transpondo a linha do Fora. Um devir-pensamento territorial vindo de outro lugar e retornando.

Deleuze destaca, como um tema frequente em Foucault, a necessidade de conseguir dobrar a linha onde seria possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar e pensar. Para enfrentá-la seria preciso ao mesmo tempo transpô-la e torná-la visível, praticável e pensável. Ou seja, fazer dela tanto quanto possível, e pelo tempo que fosse possível (Deleuze, 2008, p.137). Dobrar a linha e torná-la pensável a partir da escuta do próprio corpo é transbordá-lo em um trabalho de duplidade interior-exterior, pensamento-movimento, formando um campo de forças ativas. Pensar com mover. Dançar.

Dobras e desdobras é, sobretudo, o que Foucault descobriu em seus últimos livros como sendo a operação própria a uma arte de viver (subjetivação) (Deleuze, 2008, p. 138).

Para Foucault, segundo Deleuze, não existe experiência no sentido fenomenológico, mas sempre saberes e poderes que encontram ao mesmo tempo seu limite e seu desvanecimento na linha do Fora, na dobra da linha. Ele concebe a realidade humana como o ser do Fora (Deleuze, 2008, p. 139). O exercício de uma dobra praticável e pensável em devires animais e minerais.

Segundo Deleuze, essa dobradura da linha seria exatamente o que Foucault chama de “processo de subjetivação”. Foucault apresenta uma visão muito original sobre os gregos, que teriam inventado, em política e em outros campos, a relação de poder entre homens livres que governam homens livres. Contudo, para o filósofo, não basta que a força se exerça sobre outras forças, sendo preciso que ela se exerça sobre si mesma de modo que só seria digno de governar os outros aquele que tivesse adquirido domínio sobre si. Adquirir domínio próprio exigiria curvar sobre si a força numa relação consigo mesma. Pensando justamente nessa relação, os gregos teriam inventado a subjetivação (Deleuze, 2008, p. 140).

Da mesma forma, o que se propõe aqui é pensar os processos de subjetivação que compõem os ritmos individuais em uma linguagem política coletiva na dança, produzindo dobras na prática de escuta ativa do corpo no exercício de improvisar. Além da dança, pensamentos filosóficos a partir de leituras criaram exatamente um campo de efetuação de forças, na relação entre pensar e mover, de cada um consigo e nas relações entre todos. Assim sendo, as experiências propostas constituíram processos de subjetivação no decorrer das relações consigo e com os outros, traços de afirmação de hecceidades e diferenciações na produção de um modo de existir, uma arte de viver.

Por fim, em Foucault, a *ascese* trata-se de encontrar a si mesmo em um movimento cujo momento essencial não é a objetivação de si em um discurso verdadeiro, mas a subjetivação de um discurso verdadeiro em uma prática e em um exercício de si sobre si (Foucault, 2006, p. 296-297). Constituir para si mesmo um equipamento de defesa contra os acontecimentos possíveis da vida (Foucault, 2006, p. 296). Fazer uma dobra de arte de si, eis a proposição para uma existência ético-política desafiada no limite de suas constituições técnicas e estéticas.

Considerando que quanto mais forças curvadas sobre si, mais os processos de subjetivação possuem a potência do desejo, ao retornar sobre si a própria força, da mesma forma que os contornos aparecem mais fortes nas dobras do corpo, nos movimentos na dança que exprimem o enfrentamento da linha do Fora. Resgate da potência política do desejo. Ao se fundar no encontro com uma filosofia prática, sua força seria maior do que as forças externas ou poderes, embora o número de forças externas seja sempre muito maior do que as forças internas como um todo. O que evidencia claramente a imposição de que cada um deve

se preparar o máximo para os acontecimentos exteriores a fim de que possa efetuar maior potência para tornar-se quem se é e afirmar o próprio desejo.

### 3. CORPO E CONTEMPORANEIDADE

Neste capítulo é feita uma revisão das produções de autores contemporâneos. Psicólogos pesquisadores que pensaram o corpo em suas pesquisas mais recentes. São apresentadas três teses de doutoramento, selecionadas no catálogo da Capes, que discutem os processos de produção de subjetividade nas experiências corporais. Os autores fazem uso dos filósofos mais consolidados no último século apresentados anteriormente, incluindo outros autores importantes na história do corpo no campo da psicologia, como Sigmund Freud e Wilhelm Reich, que, embora, constituam uma linha diferente de pensamento em relação aos anteriores, aparecem em suas aplicações contemporâneas.

O primeiro psicólogo apresentado é Jardel Sander que defendeu sua Tese de Doutorado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, sob a orientação da Suely Rolnik, em 2006. A segunda psicóloga é Hélia Borges que defendeu sua Tese de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva da UERJ, sob a orientação do Joel Birman, em 2009. E o terceiro psicólogo é Thiago Lima que defendeu sua Tese de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFF, sob a orientação de Márcia Moraes, em 2020. Mantém-se a ordem cronológica das teses, construindo, contudo, pontos de ruptura com a linearidade para alcançar aspectos comuns e articulações rizomáticas entre os autores analisados.

#### 3.1 O TRABALHO NAS BORDAS

Sander escreveu que “a arte - quando exerce sua potência de criação – nos põe frente a esse caos-composto, ou compositor: caos-germe” (Sander, 2006, p. 18). E que “no caso das artes do corpo, elas podem indicar pontos de encontro e de desencontro entre pensamento e corpo, e dessa forma nos auxiliarem a problematizar a dimensão intensiva de nossos corpos-subjetividades” (Sander, 2006, p 18).

Podem as práticas artísticas nos conduzirem a outras corporeidades? Haveria algo nas experimentações em dança contemporânea que poderia fazer emergir um incorpóreo, isto é, o acontecimento a partir do corpo? Poderiam ser produzidas aí linhas de fuga capazes de nos arrancar do óbvio? Ou ainda: como a dança nos auxiliaria a experimentar um

corpo-sem-órgãos a partir do corpo e do movimento? E como isso poderia operar uma abertura ao intempestivo na cultura, a afirmação da processualidade imanente aos corpos-subjetividades, e à acolhida ao paradoxo? (SANDER, 2006, p. 19)

Os questionamentos apresentados por Sander fazem provocações no sentido de sair das previsibilidades e obviedades, promovendo a dimensão política dos corpos no acontecimento intensivo. Seu pensamento, que também aponta em direção às experimentações do corpo-sem-órgãos, converge com a proposta da dança contemporânea, especialmente, do improviso, enquanto prática que se coloca de modo intempestivo.

O movimento proposto não é para alcançar padrões determinados, mas que se põe a criar, que se deixa atravessar pelas alterações do presente, que prioriza os sentidos, as sensações, interage com os conceitos e conduz os paradoxos do movimento para fazer pensar nos modos de existir. E que busca alimentar as perguntas mais do que encontrar as respostas. Também as práticas do Laboratório de Dança direcionadas por esta pesquisa se constituem no campo estético-político do corpo que busca novos modos de subjetivação.

Borges trata do corpo e a clínica pelo movimento e em sua pesquisa se refere ao processo histórico que, segundo ela, convencionou-se chamar de “pós-moderno” quando os dispositivos de poder incidem sobre os corpos. Em seu olhar crítico histórico para pensar o contemporâneo Borges recorre à literatura foucaultiana e deleuziana, afirmando os atravessamentos pelo pensamento acerca das formas de controle sobre os corpos. A autora encontra fundamentos em Foucault com respeito ao biopoder e à sociedade de controle (Borges, 2009, p. 11). E dá especial atenção ao corpo para pensar em uma clínica contemporânea, entendendo a importância do reconhecimento dos dispositivos de controle e encontrando no movimento uma possibilidade de rompimento e transgressão das formas de captura das subjetividades.

Compreender a dança contemporânea enquanto movimento do corpo e assim dos processos de subjetivação é fundamental para reconhecer a sua amplitude e importância nos modos de produzir uma clínica que se constitui pelo encontro com as artes e se protagoniza pela potência de criar e se criar dos corpos. Borges aprofunda sua compreensão do movimento no estudo da metodologia dos Vianna, Klauss Vianna e Angel Vianna, grandes precursores da dança contemporânea no Brasil, os quais bebem de diversas fontes de educação somática, enfatizando a atenção e consciência pelo movimento. Angel Vianna em entrevista disponível no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=PyT4lDwe3S0>) disse “trabalhar de maneiras diferentes para chegar em qualquer lugar do corpo, para lembrar ‘aquilo é o corpo’”.

Lima afirma que seu trabalho “propõe-se a disputar por um sentido de formação na educação em que nossos corpos possam ocupar espaços para escuta, ampliação e partilha de

movimentos” (Lima, 2020, p. 10). Segundo ele, trata-se da possibilidade de novas formas de experimentar o espaço ao mover-se e perceber-se nele. O autor defende “uma formação sensível às expressões de nossos corpos a partir de uma política de aproximação dos gestos” (Lima, 2020, p. 10). E reconhece o aspecto político do gesto ao abrir esse campo de possibilidades para experimentação de sensibilidades no movimento, no contato, em sua partilha e escuta.

Sander, Borges e Lima convergem em suas pesquisas, juntamente com a presente, na ênfase que é dada ao corpo e ao movimento, incluindo o olhar para sua dimensão singular, política e sensível. O corpo, tão negligenciado nas Escolas de Psicologia, nas abordagens clínicas, este mesmo, que é o maior alvo de controle e onde se inscrevem as subjetividades. Nesse sentido é que esta pesquisa se une a estes autores para construir e sedimentar um conhecimento que não se pretende dogmático, autoritário, mas rizomático e localizado em cada corpo que se propõe a dançar, se mover, se perceber e construir uma imagem além das formas exteriores. E através das sensações do corpo traz à tona palavras sinestésicas, próprias das vivências singulares de cada um, na relação com os outros corpos.

Assim como nas investigações de Sander, esta pesquisa, movida por questões que atravessam os corpos-subjetividades nos processos de experimentação na dança contemporânea, se alimenta das perguntas, evidenciando o diálogo e movimento entre as mesmas. Questionamentos e investigações que se propõem ao intempestivo, ao imprevisível e ao corpo sensível no tempo do acontecimento, problematizando o contemporâneo para atualizar o momento presente.

Efetuações da potência do corpo de produzir movimentos e ações que são estéticas e políticas ao mesmo tempo, na medida em que os corpos se abrem e deixam se afetar pelas intensidades e ritmos na dança e na vida. Para Sander, “é a descoberta de novos possíveis. Ou ainda, limiares. Pois as artes nos dão pistas das zonas limítrofes, das bordas” (Sander, 2006, p. 18). Se o trabalho com as artes opera sobre as bordas, no caso das artes do corpo, em especial, essa borda se apresenta desde a superfície da pele, no limite das sensações.

Sander, quando escolhe falar do corpo, da cultura e subjetividade através das artes, considera seu caráter provisório e afirma que, talvez por isso, em sua Tese “esteja muito presente a sensação de re-início, uma reincidente iniciação a cada momento, um começar no meio” (Sander, 2006, p. 19). O trabalho nas bordas se define também pela intensidade característica dos transbordamentos de modo que o re-início pode se confundir com o fim, já que é provisório, efêmero, meio de pura exterioridade e velocidade, especialmente na arte contemporânea.

Essa multiplicação de inícios é como a multiplicação de centros, desvios da margem,

dobras do Fora e transbordamento das bordas. Em termos metodológicos é um rizoma, não se sustenta por linearidades ou temporalidades predefinidas, podendo alcançar zonas limítrofes, intensivas em instantes inesperados, antecedentes e não ordinários. Desse modo, a própria forma de escrita de Sander e desta pesquisa apresentam em si mesmas, cada uma ao seu modo, um processo de intensidade e experimentação do corpo-sem-órgãos pelo rompimento com as linhas duras.

Esse campo intensivo onde se produz o corpo-sem-órgãos, que se forma no espaço caótico, em que os conceitos não definem modelos, mas formas de fazer pensar e sentir, envolve, por outro lado, o rigor da atenção e da presença do corpo no acontecimento, nos movimentos e pensamentos. Nesse sentido, todo o recurso da educação somática em sua diversidade de referências e da reeducação corporal em sua potencialidade de criação constituem um território de acesso aos corpos e às suas ideias na mente. Envolvendo ao mesmo tempo um deslocamento e uma multiplicidade, quando o corpo individual passa a ser o corpo multitudinal.

### **3.1.1 ANESTESIAMENTO E SUPEREXCITAÇÃO**

Ora destituídos de suas capacidades de sentir, ora superestimulados e superexcitados em favor de forças exteriores, objetos de desejos que não são os seus, os corpos-subjetividades podem, ainda, encontrar meios de acessar suas capacidades próprias de criar e experimentar. Conforme se aproximam do conhecimento de si, do exercício de si, na percepção e produção dos próprios desejos e das imagens, enquanto corpos que se afirmam em suas complexidades, assumindo um lugar político.

Para Borges, “o campo visado de problematização se refere à corporeidade, ou seja, sobre questões referidas às propriedades ou qualidades do que é corpóreo na constituição do sujeito contemporâneo” (Borges, 2009, p. 10). Esse domínio que “têm como cenário o corpo e a vida”, “visando à exploração do corpo e sua consequente valorização” são formas de configurações contemporâneas e proposições que falam no exercício realizado pelos seus saberes e poderes (Borges, 2009, p. 11).

Por isso a importância de pesquisas que se inserem nos campos de forças moleculares e micropolíticas em que as práticas sensíveis do corpo surgem como potências. A criação de outros cenários de exploração do corpo em direções contrárias aos seus aprisionamentos, adquirindo outros saberes capazes de alcançar a multiplicidade da vida no corpo e assim das subjetividades contemporâneas, compreendendo sua distinção e pressuposição recíproca.

Para Sander, “pode-se dizer que o corpo nos permite visualizar um campo de forças, e que, tal qual é próprio aos dispositivos, a ele pertencemos e nele agimos” (Sander, 2006, p. 23). Assim, ao atravessar o campo político, ou seja, dos dispositivos e das forças, o uso da linguagem, da razão, dos saberes científico-filosóficos, o entendimento dos processos históricos, das ações presentes se fazem necessários para compor o pensamento do corpo enquanto operante de sua própria corporeidade, mentalidade, subjetividade.

Corpo enquanto máquina abstrata produtora de si mesma, corpo intensivo, corpo-sem-órgãos, que acontece no caos, se deixa atravessar pelos afetos na composição de diferentes tempos que permeiam o instante sensorial. É na transição entre movimento e pensamento no espaço que o corpo compõe suas camadas, ultrapassa os estratos, adentra campos micromoleculares, ultrassensíveis que constituem lugares políticos através das ações estéticas. E é justamente nesse jogo do contemporâneo que Sander situa a sua discussão em suas implicações com a história e com a atualidade. (Sander, 2006, p. 23)

Para Borges, os investimentos no excesso de cuidados com o corpo individual se assemelham aos massacres realizados aos que não se adequam às exigências do mercado globalizado. Nesse sentido fica evidenciado um olhar direcionado para uma imagem superficial do corpo, ou completamente exterior a este, movimentos reativos, apenas padrões impostos por saberes que atravessam e produzem as subjetividades de grupos e populações inteiras, eliminando suas diferenças, reduzindo respostas ativas aos poderes.

A autora afirma que as novas tecnologias vêm superestimulando o corpo em duas direções: “tanto na expansão externa realizada no corpo através das redes globais, quanto nas extensões internas nas investigações que incitam um voltar-se para si mesmo, transformando o corpo próprio em fetiches” (Borges, 2009, p. 11). Pode-se observar o como esses modos extensivos do corpo estão interligados, enfatizando o quanto desse narcisismo é produzido pelos processos culturais, sociais e coletivos. E o quanto dessa imagem fixa e narcísica vai em direção oposta às possibilidades de singularidade e multiplicidades dos corpos. Enrijecidos na superficialidade e aparência os corpos se afastam das suas forças presos nas formas fechadas.

Sander, assim como Borges, comprehende o corpo enquanto um dispositivo e em suas palavras diz que ele (corpo) “serve de superfície de inscrição histórica, pois a visibilidade que dele temos é composta de inúmeros estratos, sendo os mais recentes e presentes os que se referem às estratégias disciplinares e de controle” (Sander, 2006, p. 22). Da mesma forma, situa os corpos como “processualidade aberta, como corporeidades exercidas através dos modos de experimentação” (Sander, 2006, p. 22). Ou seja, o campo de combate está dado, é necessário que se mobilizem forças de guerrilha.

Fica claro que o diálogo que os autores fazem com Michel Foucault foi fundamental

para se construir uma leitura crítica das experiências em nível corporal atravessadas pelos campos histórico, social e político. Pensar a história não para narrar um passado, mas para compreender o quanto desse passado ainda se faz presente e que o tempo se constrói também de memórias, objetivas e subjetivas, afetivas, mutáveis e potencializadoras de devires, virtualidades, um campo aberto de possibilidades. Como construir uma história diferente daquela que está prevista possibilitando o protagonismo dos corpos que a escrevem?

O corpo, em sua processualidade aberta e multiplicidade, compõe-se por estratos que devem ser reconhecidos para serem destruídos e ultrapassados, entre os quais destaca-se, em Foucault, aqueles que se referem aos modos disciplinares e de controle exercidos sobre o mesmo. Desse modo, observa-se o duplo caráter do corpo, especialmente na contemporaneidade, quando este se encontra como principal alvo de controle e, da mesma forma, a razão de uma maior resistência a esses controles.

Oferece, assim, a possibilidade de combate e gera potência para experimentação e criação de outras formas de existir. É por isso que se reconhece que somente a partir do encontro com o campo de combate que o aspecto ou dimensão produtiva, nos modos de abordar o corpo e suas forças, efetua suas possibilidades de atualização nas bordas. Sander percebe que “há algo de inquietante no corpo, que inviabiliza seu fechamento numa unidade, que o atravessa e o singulariza, tornando-o processual – corporeidades” (Sander, 2006, p. 22). E esclarece que se há alguma “partida do corpo-identitário é para chegar às corporeidades, como processualidades corporais, e potências nos processos de subjetivação” (Sander, 2006, p. 22).

Para definir os processos de subjetivação, Sander recorre à Deleuze e Guattari, para quem, segundo ele, o conceito se refere “ao aspecto amplo e processual das subjetividades, abertas ao devir, aos agenciamentos coletivos, e aos movimentos de des e reterritorialização próprios da vida” (Sander, 2006, p. 22). Sander acrescenta, ainda, que tais processos referem-se à amplitude da subjetividade enquanto processo inventivo e criativo (Sander, 2006, p. 22). As corporeidades-subjetividades, processualidades abertas, tal como abordadas também por Borges são justamente os processos de subjetivação em que Foucault propõe como alternativa às subjetividades produzidas pelos saberes instituídos e controles dos corpos.

Segundo Sander, a subjetividade identitária é o “fechamento das subjetividades sobre algum território, estancamento do processo vital no plano atual e visível, e denegação da processualidade” (Sander, 2006, p. 22). Ele complementa que o corpo-sem-órgãos “nomeia uma processualidade corporal, em que os fluxos circulam, em que se resgatam as intensidades em detrimento da organização” (Sander, 2006, p.22).

A partir da ênfase ao caráter de abertura processual é possível perceber uma correlação no uso dos conceitos identificados com uma filosofia prática, que pensa o corpo na imanência

dos acontecimentos. O que torna imprescindível um olhar dinâmico histórico, social, político, interdisciplinar para o rompimento com as cristalizações das ideias e identidades. A própria linguagem precisa funcionar como dispositivo capaz de pensar tantas particularidades em curso.

### **3.1.2 A ESPETACULARIZAÇÃO DO CORPO**

Assim como Borges aponta para o massacre dos corpos pelo mercado globalizado e suas exigências, Sander também coloca o problema da “espetacularização do corpo”, sobretudo, na sua exposição e idealização através da mídia, enquanto “cristalizações do dispositivo corporal contemporâneo, centradas” (Sander, 2006, p. 22). Centramento esse que vai de encontro ao processo narcísico e de interiorização apontado por Borges na medida de um centramento cristalizado e externo de si. Para Sander, “o corpo é um dispositivo e como tal deve ser entendido em suas linhas de estratificação e sedimentação (sua história) e em suas linhas de atualização e criatividade” (Sander, 2006, p.22).

Os estudos foucaultianos em ambas pesquisas, bem como, nesta, enquanto conhecimento que atravessa os corpos, ampliam as possibilidades de pensamento ao mesmo tempo em que proporcionam o encontro com a obra do autor, ainda que pelas brechas. Pelas margens. Pelos afetos. Foucault, ao ser analisado por Deleuze, é considerado pelo mesmo como um autor que possui estilo, ritmo, em sua escrita. O filósofo mergulha na historicidade, pensa pelas suas brechas e produz distintamente, instituindo a potência de pensar, um pensamento-corpo.

Segundo Borges, “as pesquisas sobre os danos subjetivos causados pelo mal-estar contemporâneo, que torna o sujeito, ao se fechar em sua dor, ‘incapaz de transformar a dor em sofrimento’” (Borges, 2009, p. 12), estas últimas nas palavras de Birman (2006), “apontam em direção às subjetividades que em suas manifestações sintomáticas nos têm aproximado, na clínica cotidiana, dos estados-limites” (Borges, 2009, p. 12). Borges desenvolve o pensamento de Birman que, segundo ela, “diferenciando a experiência do sofrimento da dor, que é vista como sintoma, nos assinala que” (Borges, 2009, p. 12):

No silêncio da dor e na impossibilidade de comunicá-la se presentificam os atravessamentos das interdições ao outro, resultando em paralisações e enquistamentos que são expressivos dos estados paroxísticos de apatia, enquanto que, no sofrimento, de forma diversa, contemplar-se-ia a presença alteritária em sua dimensão constituinte (BORGES, 2009, p. 11).

A pesquisadora afirma que Agamben “nos permite uma reflexão sobre a condição do

homem hoje, na busca frenética por modelos glamourizados de existência” nos quais ela defende que “as subjetividades na sua ausência, colocam-se no limite de sua condição humana” e que, “deste modo, a questão de continuar sendo ou não humano se interpõe como perspectiva.” A autora, então, recorre ao “conjunto de ideias em Agamben, Deleuze e Foucault” para pensar “a dimensão ética da existência, na constatação do desaparecimento do outro, do constituir-se na alteridade, no cenário político contemporâneo” (Borges, 2009, p. 12). A dimensão alteritária se apresenta como ausência, confirmado o próprio desaparecimento das diferenças.

Atualizar as virtualidades singulares para efetuação das potencialidades subjetivas é um desafio dado. Assim, destaca-se a importância de um olhar ético-político nas experiências estéticas e em qualquer discussão ou prática que se proponha agir e pensar a existência em nível clínico, analítico e poético que alcance a potência dos corpos e subjetividades contemporâneos.

Borges levanta o questionamento diante da “violência das formas de manipulação que resultam dos dispositivos atuais de controle”: “como realizar uma resistência ou como criar linhas de fuga para estes jogos de poder e seus resultantes”? (Borges, 2009, p. 12). Segundo ela, para Pelbart (2007), “o enfrentamento das intervenções no corpo, na vida, na ‘vida nua’, pode ser efetivado através do que denomina biopotência que caracteriza como a capacidade do vivo em afirmar-se como existente” (Borges, 2009, p. 12).

Pelbart, segundo ela, “relata que essa força de resistência emerge nos dias atuais em diversas manifestações nas ‘subjetividades comprometidas em seus modos singulares’” (Pelbart apud Borges, 2009, p. 12). A biopotência, ou, simplesmente, potência da vida, como bem destaca o filósofo, é o que possibilita a afirmação de um modo singular de existir. Daí a necessidade do comprometimento dos corpos frente aos biopoderes, ou poderes que eliminam as diferenças e alimentam os jogos de controle.

Lima, em sua pesquisa, pensa em modos políticos de existir e se diferenciar pela sutileza dos gestos e define gesto como “todo movimento capaz de contar uma história”. Em sua tese explicita que o que ele busca na produção acadêmica “é o movimento de partilha de histórias herdadas e a possibilidade de composição e construção de outras versões” (Lima, 2020, p. 10). Assim, também, a presente tese, que busca na dança e no movimento corporal através das experiências sensíveis coletivas das oficinas a produção de diferenças de si e do outro, intensidades. É justamente nessa direção que Lima também define o aspecto político de sua narrativa acerca do movimento e sua gestualidade. Sem desconsiderar que “trata-se da gestação de histórias coletivas” (Lima, 2020, p. 10).

Lima aponta os seguintes questionamentos: “Como é estar junto de algo para você? Para você, o que pode um encontro?” (Lima, 2020, p. 13). Perguntas que levam a pensar sobre a

experiência coletiva enquanto um modo de estar junto e os afetos desse encontro. Dessa forma, o autor provoca a imaginação do leitor por uma perspectiva que se deixa atravessar pelo próprio desejo. Assim, pode-se acrescentar: quais encontros podem mais? O que se espera de um encontro? Como produzir encontros potentes?

Lima afirma que em seu trabalho “tenta dar conta de um regime de afetos que circulou no espaço universitário da Universidade Federal Fluminense, entre 2016 e 2018 a partir de experiências cultivadas em sala de aula e com grupos de movimento corporal feitos com estudantes de graduação” (Lima, 2020, p. 13). É nessa mesma direção que nos propomos a apresentar no capítulo seguinte desta tese, de modo mais detalhado e fragmentado, os fluxos de intensidade das práticas realizadas no Laboratório de Dança da presente pesquisa realizado na UFRRJ em 2019.

Outro ponto de convergência com a pesquisa de Lima, além do fato de que esta também se refere às experiências singulares e sensíveis através do movimento corporal é que tais acontecimentos tenham se dado em ambiente universitário. Espaço que nos últimos três anos, praticamente, se tornou alvo de isolamento e passou a se adaptar ao contexto pandêmico por meio de encontros remotos.

Apesar das semelhanças mencionadas com a pesquisa de Lima, esta se diferencia pelo fato de não restringir sua prática ao grupo exclusivo de universitários, mas principalmente, por incluir moradores de Seropédica e outras regiões próximas da Universidade. Ganhando, portanto, um caráter extensionista. Especialmente, aproximando a universidade dos moradores locais e rompendo limites e distâncias que não são apenas geográficos, mas sociais, institucionais e culturais entre a UFRRJ e os territórios ao seu entorno.

Lima localiza sua pesquisa a partir da perspectiva do método PesquisarCOM, de autoria da psicóloga e professora do departamento de psicologia da Universidade Federal Fluminense, Marcia Oliveira Moraes, que, segundo ele, visa afirmar “a pesquisa como uma construção nos modos de lidar e estar com outros, com determinada maneira de compor o mundo em que vivemos e de engajar-se em certa composição de mundo que inclua surpresas, mal-entendidos e coletividades” (Caitité apud Lima, 2020, p. 13). Ele afirma se tratar de “uma prática performativa que se faz com o outro e não sobre o outro” (Lima, 2020, p. 13).

Segundo Lima, “a expressão ‘pesquisar com’, sintetizada na grafia PesquisarCOM, tem a dimensão de um verbo mais do que de um substantivo” (Lima, 2020, p. 13). Ao destacar o verbo fica evidente sua (rel)ação com a ação que o sustenta, além de relacionar seu aspecto coletivo na composição referida. Trata-se, portanto, de uma metodologia afim às metodologias desta pesquisa que também promove as ações corporais coletivas ao se embasar nas experiências cartográfico-somático-performativas do Laboratório de Dança.

O pesquisador, ao destacar o verbo, acrescenta que este “indica que pesquisar e intervir são inseparáveis e a pesquisa, além de representar o mundo, é uma ação que produz um mundo” (Lima, 2020, p. 13). Representar não no sentido de reproduzir, mas de produzir, criar mapas de rizomas, devires territoriais nômades. Além de considerar a dimensão política da ação que não se propõe neutra. Lima reconhece, ainda, a necessidade de “acompanhar os processos em ação, fazendo-se na prática cotidiana daquelas pessoas que o vivenciam, entendendo que todo sujeito/objeto tem sua *expertise*” (Lima, 2020, p. 13).

O pesquisar com o outro implica uma concepção de pesquisa que é engajada, situada, e a cada encontro demanda uma lógica de cuidado que se interesse em delinear, problematizar, mover e alargar as fronteiras do pensamento em parceria com os humanos e não humanos que encontramos no processo (LIMA, 2020, p. 13).

O autor afirma que um gesto sutil, em conexão com outros corpos, encontra composições possíveis para uma estética do ato (Lima. 2020, p. 14). E que um gesto se aproxima do campo estético quando apreendido como a intensificação do sentimento imediato de vida (Leite apud Lima, 2020, p. 14). Lima define o conceito de gesto sutil como o que ele propõe investigar e afetar ao longo de sua tese e afirma que seria delineado pelos encontros estabelecidos nos percursos de formação do seu campo de pesquisa (Lima, 2020, p. 14). Assim como os movimentos vão dando forma aos corpos, os conceitos vão dando contornos aos pensamentos. Palavras que afetam, movem e movimentos que fazem pensar, sentir.

A sutileza de um gesto na conexão sensível entre os corpos, dando os contornos de seus encontros e suas escritas, aponta em direção à produção do corpo-sem-órgãos e intensidades rigorosamente efetuadas no entrecruzamento de uma ética-estético-política. Para Lima, “atingir a dimensão estética de um gesto sutil tem a potência de pôr em evidência o que de criativo perpassa as tecnociências, filosofias e artes” (Lima, 2020, p. 14). Ou ainda, de outra forma, “uma experiência que se produz no trânsito entre diversos campos de saber e fazer” (Lima, 2020, p. 14).

Segundo Lima, trata-se de “um processo que implica produzir um sentido, a partir da brecha daquilo que vem abalar nossas estruturas estabilizadas” (Lima, 2020, p. 14). Fica evidenciado pelo autor a constituição de diferentes campos disciplinares que perpassam tal experiência estética desde uma perspectiva sensível e também política, claramente, quando menciona o aspecto de abalo provocado nas estruturas para ir além dos seus limites. E ele então reconhece o quanto a prática proposta “aumenta nosso grau de comunicação e expressividade” (Lima, 2020, p. 14). Para Lima, “uma vez evidenciada nos espaços de convivência, as experiências estéticas podem anunciar uma transformação irreversível em

“nossos modos de produzir subjetividades” (Guattari apud Lima, 2020, p. 14).

### 3.1.3 DO CORPO COMUM AO CORPO SEM ÓRGÃOS

O psicólogo-pesquisador, Sander, da mesma forma que Borges, faz um diálogo com José Gil e afirma que “longe de qualquer evidência tranquilizadora, o corpo é paradoxal” (Sander, 2006, p. 23). Para em seguida dizer que “há, certamente, uma desfiguração própria ao corpo, e que Deleuze reportará a sensação: ‘A sensação é a mão da deformação, o agente da deformação dos corpos’” (Sander, 2006, p. 72). Paradoxal e sensível às deformações. “Mas porque não podemos pensar também na experimentação dos corpos e em sua desfiguração? Se um corpo é afetado pelas forças do mundo - o corpo vibrátil, segundo Rolnik – não seria justamente pela ativação de suas sensações?” (Sander, 2006, p. 72).

É justamente nessa epistemologia do sensível, que vai ao alcance de uma ontologia geológica, que esta pesquisa se desenvolve e assim como Sander pensa o Fora a partir de Foucault. Sander, por sua vez, encontra também em Tatiana Salem Levy, a questão do Fora (*dehors*) na aproximação que Deleuze realiza em relação à obra de Foucault. Afirmando que “este fora não é necessariamente um lugar, ou um espaço-tempo; é ele justamente aquilo que nos arranca dos lugares: desterritorialização” (Sander, 2006, p. 72). Especialmente quando se pensa na coletividade desse processo de encontro entre corpos distintos e nas distinções dos próprios corpos que experimentam a intensidade de um tempo e espaço em devir variável e múltiplo.

Talvez a experimentação do corpo nas franjas deste fora nos abra para um além-corpo, ou melhor, talvez um além-corpo passe por uma abertura porosa do corpo ao Fora e pela invenção de estratégias de não-enlouquecimento e não-morte. E a tentativa deste exercício não pode cair na reatividade que se manifesta na negação do corpo; o além-corpo é um desdobramento em relação à sua estratificação atual. O procedimento implica o inabitual, uma busca pelo não familiar no corpo: ampliação, mas também desfiguração. (SANDER, 2006, p. 73)

Daí a importância do protagonismo e da presença do corpo no decorrer dos processos de pesquisa da subjetividade-corporeidade, afinal, não se trata de negar o corpo, esta seria sua maior anulação, mas, afirmá-lo, contudo, de outro modo! Sander, então, defende que este procedimento, enquanto experimentação, demanda uma outra qualidade de movimento, talvez mesmo uma outra velocidade e supõe que a lentificação, ou desaceleração reintroduz o corpo no intensivo. Ressalvando, porém, que não há solução fácil entre aceleração e lentidão, “pois é

disso que se trata: a aceleração vai aproximando o corpo dos seus limiares a partir do caráter provisório experimentado no movimento, e apresenta possibilidades de se romper com alguns automatismos corporais” (Sander, 2006, p. 73).

Destaca-se que nas experimentações do corpo e no corpo, bem como, em seu processo de variação temporal na velocidade acelerada versus lentidão do movimento, o ritmo é o aspecto estruturante do corpo que dança, mantendo a variação e compõe o território insurgente, intensivo, presente e se atualizando infinitamente. Como não reconhecer a dança como um dispositivo de potência para produzir diferença se nada a define tão bem quanto o movimento do corpo? Ao se mover o corpo acessa sua amplitude, percebe sua extensão, reconhece sensações, escolhe direções, comprehende, pensa de outro modo enquanto experimenta outras formas e assim constitui forças próprias, comuns capazes de romper os limites e agressões vindas de invasões indesejadas. O corpo que dança deseja! O corpo é potência.

Sander propõe que “podemos pensar que lentificação e aceleração operam juntas na potencialização do corpo, na medida em que representam diferenças na sua atualização através do movimento”. O pesquisador também destaca que o movimento de que ele trata não seria “qualquer movimento, mas do movimento dançado, mais especificamente, do contato improvisação” (Sander, 2006, p. 74). Segundo ele, “é a partir deste movimento que se pode falar em uma outra qualidade da relação pensamento-corpo: um corpo pensante, ou um pensamento em corpo” (Sander, 2006, p. 74).

Para dar conta dessa realidade sinestésica Sander propõe pensar no conceito de adensamento, pois, para ele, “é como se o corpo numa determinada experimentação fosse imerso nalguma substância mais densa, que retardasse os movimentos, intensificando-se através da desaceleração” (Sander, 2006, p. 76). É disso que se trata uma atenção na duração, uma transmutação da sensação em percepção no instante em que a subjetividade pode ser capaz de estabelecer um plano de consistência na duração do corpo no espaço. “Ou mesmo como se o próprio corpo se adensasse, instaurando uma outra qualidade de relação entre movimento e corpo. Porque, afinal, o que se adensa é a sensação neste corpo” (Sander, 2008, p. 76).

Sander afirma, inclusive, que “o adensamento se refere especialmente ao movimento corporal, ao seu devir, e de abertura a uma relação entre pensamento e corpo, que estabelece uma zona de trânsito” (Sander, 2008, p. 76). Segundo ele, este procedimento, que marca a consistência das sensações no corpo é o adensamento. E o adensamento “visa, por um lado, fazer frente à extrema fluidez dos processos de subjetivação contemporâneos; e, por outro, dar uma alternativa não cristalizadora aos processos, como uma forma de territorialização porosa” (Sander, 2008, p. 76). E ele vai mais além ao atravessar tais territórios porosos para pensar os processos de subjetivação contemporâneos, levantando as seguintes questões.

Não será necessário arrancar da carne qualquer coisa de inaudível, impronunciável? O que nos aguarda para além do corpo? Há ainda carne, ossos, pele, etc.? Para qual nova fronteira estamos sendo arrastados? E como não cair na tentação de desencarnar para liberar os fluxos, na utópica tentativa, por exemplo, de erigir um corpo informático, de pura informação. (SANDER, 2008, p. 71)

Eis o grito silencioso do corpo! Passagem para uma zona de experimentação e transversalidade de fronteiras híbridas, físicas, biológicas, geológicas. Assim, também, afastando-se do excesso de palavras fixas, a investigação aqui proposta, não descreve uma realidade, preocupando-se mais com a desestabilização dos códigos de linguagem operantes. Nos encontros com a filosofia busca-se compreender e criar os conceitos que dão conta das intensidades não pronunciáveis das experiências do campo afetivo, especialmente nos adensamentos, sensações fluidas jamais interpretadas.

Mas como criar sentidos e dar conta das experiências impronunciáveis sem diminuir sua importância no registro teórico? Tal como uma filosofia prática, o pensamento, a corporeidade, bem como, a subjetividade processual, recorrem ao processo de produção de novos territórios conceituais dinâmicos que se alimentam dos fluxos da carne, do vento, do tempo em seus distintos olhares e profundidades.

Sander chama a atenção para o quanto “a experiência do corpo comum ou trivial aponta, contemporaneamente, a uma incapacidade de encarnar certas qualidades de forças”, como se o corpo estivesse “tão achatado e reduzido que não suportaria mais certas intensidades, não suportaria a desfiguração” (Sander, 2006, p. 72).

Para o pesquisador, no entanto, “a questão deve ser deslocada de um problema referente à velocidade, para outro, referente à densidade”, pois, segundo ele, “na extrema fluidez exigida – e oferecida – aos corpos, falta-lhes consistência” (Sander, 2006, p. 72). Achatamento e redução visíveis a olho nu, encouraçamentos e enrijecimentos musculares são suas desfigurações de defesa, encolhimento, encurvamento. Por isso a necessidade de um movimento de não submissão, de linhas de ataque e produção de novas configurações do corpo, desfigurações. Corpos desorganizados e intensivos.

### 3.1.4 VIRTUALIDADES DOS CORPOS

Nas linhas que se seguem fica evidente a dimensão virtual desses corpos. Sander destaca que “é um incorporal que atravessa o que se constituía como corpo” (Sander, 2006, p. 77). Nesse sentido é possível pensar em modos distintos de afetação e porosidade entre as possibilidades de acontecimentos e suas conexões incorporais e atemporais encarnadas nos

campos de força e de atualização dessas virtualidades. Jardel Sander defende que “quando um acontecimento toca o corpo, expõe-no na sua processualidade: é um corpo em devir, um corporar” (Sander, 2006, p. 77). O autor cria, então, esse conceito de corporar propondo uma operacionalidade ativa e aberta a partir dos deslocamentos referentes à densidade para compreender esses campos de afetação.

Para Sander “pode se dizer que para além do movimento e do pensamento, há uma linhatransversal que singra o corpo, a linha do acontecimento” e que este não é o que acontece comoacidente, mas o que acontece “o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (Sander, 2006, p. 77). Nesse tempo de espera, de respiro, de uma atenção diferencial na duração, na sutileza das escolhas, dos gestos, das palavras se produzem heterogenias, acontecimentos movidos por agenciamentos, canais incorporais e corporais. Buscando dar conta desse movimento no corpoe no pensamento, Sander define que:

Corporar é um processo que arrasta pensamento e corpo a uma relação em que ambos se abrem às forças, ao intensivo, a partir de seus encontros e através de seus agenciamentos. Essa relação envolve um extra-ordinário corporal – e talvez o corpo não sustente mais seu nome, não consiga perpetuar nenhuma continuidade simples, torne-se denso. O adensamento é o método (a operação) para se corporar. (SANDER, 2006, p. 77)

O autor situa o adensamento como sendo a operação pela qual se abrem as forças que efetuam o processamento do “corporar” a partir dos encontros entre pensamento e corpo. Ele destaca que corporar seria “um devir corpo que só se torna possível quando as formas do agir e do pensar compactuam, e isso se produz através de uma densidade experimentada no movimento”(Sander, 2006, p. 77). Para Sander, não é o corpo que é adensado, mas o próprio movimento em seus agenciamentos corpo-mente. O corpo em movimento experimentando devires ativos, contínuos e processuais.

Sander afirma que o contato-improvisação se trata de uma “técnica de dança contemporânea, em que os movimentos, a dança, originam-se de pontos de contato: improvisase a partir do contato” (Sander, 2006, p. 74). Nas práticas do Laboratório de Dança, tanto o contato quanto a improvisação foram explorados de diversos modos variáveis, passando por processos de investigação tanto individualmente, pelo contato com o próprio corpo, improvisos individuais, quanto através do toque do outro e práticas de improvisação coletivas.

O surgimento do contato-improvisação se deu no começo dos anos 1970, nos EUA, a partir das experimentações de um grupo de dançarinos liderados por Steve Paxton e Nancy Stark Smith (Sander, 2006, p. 74). Para Sander, seu funcionamento se dá “segundo uma lógica física de ação-reação, através dos movimentos que exploram transferência de peso, rolamentos, quedas, suspensões, etc.” Além desses aspectos, outras qualidades da pele, também, foram

exploradas nas oficinas, como as suas possibilidades de atrito, fricção, intensidade e pontos de contato, impulsos, saltos e giros nas trocas gravitárias. Tanto nos espaços internos e externos ocupados pelos corpos. Ao buscar uma potência pela atenção no movimento improvisado, produziram-se imagens em um instante movente.

Esse aspecto de mutabilidade é o que Sander destaca no acontecimento, pois considera que é justamente ele que “nos coloca frente ao esplendor das impermanências, jogando-nos num lacinante paradoxo, pois se deseja o acontecimento-esplendor, mas quase nunca aquilo que nos escapa”. Nesse ponto paradoxal mais uma vez ele problematiza as totalidades e reconhece as limitações dos desejos capturados pelas formas. E em contraposição chama a atenção para o que é próprio do acontecimento, ou seja, essa “dupla estrutura”: um presente de efetuação; e um passado-futuro, impessoal e pré-individual (Sander, 2006, p.79).

Acontecer seria, então, jogar com o corpo, com o espaço e com o tempo no imprevisível, na impermanência. Aspectos ético-políticos formam agenciamentos impessoais e afirmativos, individuações por hecceidades que constituem na continuidade passado-futuro ao se mover e efetuar uma durabilidade no presente, pelos próprios movimentos temporários. A provisoriação dos acontecimentos situada em um olhar crítico para a história escrita e com desejo de criar linhas ativas, ações que escreverão o intempestivo, o contemporâneo. Mas “o que seria este impessoal, isso que nos escapa, este infinitivo que nos age, que atravessa o corpo?” (Sander, 2006, p. 79)

“Talvez uma rajada de tempo, mas principalmente o silêncio. O silêncio do corpo, seu ócio, seu vagar” (Sander, 2006, p. 79). E mais uma vez a pausa, o respiro, o silêncio, o vazio como aberturas, brechas para o novo, linhas de fuga onde pode se encontrar ideias singulares, verdadeiras e adequadas (Espinosa, 2015). Sander é claro ao afirmar: “não se suporta um corpo que não se evidencia, que não se comunica, que não se fala: tagarelice do corpo” (Sander, 2006, p. 79). A não comunicação do corpo em sua tagarelice, seu fechamento em identidades fixas, sua categorização e classificação dentro de um sistema de linguagem e sua incapacidade de alcançar o impessoal e aquilo que escapa é insuportável!

Sander conclui que adensar surge como uma possibilidade de uma experimentação do corporar. E “o adensar como modo do corporar, como um silêncio falado, uma pausa atuada, agida”. Outra vez o paradoxismo do corpo neste trabalho do autor e que certamente converge com o atual que se evidencia justamente na variabilidade do movimento e suas qualidades percebidas. Na parte segunda, da natureza e origem da mente, na Ética em Espinosa, o lema I diz que “os corpos se distinguem uns dos outros em razão do movimento e do repouso, da rapidez e da lentidão, e não em razão da substância”.

Mas adensar, para Jardel Sander, “é um trabalho paciente: ‘Não se atinge o CsO e seu

plano de consistência desestratificando grosseiramente”” (Deleuze & Guattari apud Sander, 2020, p. 79). “Adensar envolve prudência em toda experimentação” (Sander, 2006, p. 79). Nas últimas linhas da V parte da Ética Espinosa vai dizer: “mas tudo que é notável, é tão difícil quanto raro” (Espinosa, 2015, p. 577). Todo esse atravessamento de ideias densas pretende dar a robustez necessária à sustentação das intensidades constituintes de um trabalho nesse nível de aprofundamento e transbordamento das bordas do corpo. Considerando que o corpo é o alvo dos dispositivos de poder contemporâneos. Sander, então, reflete:

Se, para Deleuze e Guattari, o CsO é um meio pelo qual os fluxos podem se escoar, em que as intensidades circulam, é o indeterminado, em relação à determinação dos órgãos (sua organização); o que temos em nossa contemporaneidade assemelha-se mais ao contrário, ao corpo-com-órgãos (SANDER, 2006, p. 82).

O corpo-com-órgãos estaria menos apto a efetuar suas potências e multiplicidades. Sander constata que mais de quatro séculos “nos separam de Espinosa”, e defende que “na verdade, há algo de inquietante desde lá” (Sander, 2006, p. 82). Sander afirma que “a pergunta espinosista volta transmutada: o que pode um corpo - o que pede um corpo... quem pede um corpo?” Sendo que “o quem não é uma simples ironia de ocasião, jogo de palavras” (Sander, 2006, p. 82).

O quem “responde por uma identificação: eu sou meu corpo”. Para ele se trata de “uma tentativa de apropriação de si através do corpo identificado, com seus índices de adequação (o prazer, a saúde, etc.)” (Sander, 2006, p. 82). “Todos os possessivos que costumamos usar (meu corpo, meu sexo, minha vida etc.) não marcam supostos territórios que colonizamos e que nos pertencem, pois, o corpo-imagem só existe no ato de sua exteriorização visível” (Sander, 2006, p. 83). O corpo imagem é a atualização de um campo indefinido de virtualidades que podem muito mais do que suposições tagarelas e invisíveis.

### 3.1.5 CORPO MARCA - REGISTRO

É possível alcançar uma finalidade ou um fim para o desejo? Sander destaca: “o meu corpo é primeiramente a marca de uma (eterna) busca, mas também é o indicativo de adequação, em que ‘corpo’ é o modo de exibição; e ‘meu’ é o que me identifica a ele, me subjetiva nele” (Sander, 2006, p. 83). O autor afirma que se trata de uma busca eterna, explicitando seu caráter provisório. É, neste momento, então, que complementa “daí que o que pedimos é o nosso corpo” e que “por isso que falar em corpo sem órgãos seja, amiúde, impensável, pois corpos e

órgãos viraram outra coisa” (Sander, 2006, p. 83). Admite, assim, da mesma forma, o caráter provisório da linguagem e o quanto este está relacionado aos modos e desafios de uma comunicação com objetivos ousados, não óbvios e arduamente conquistados e aperfeiçoados.

Para Sander, “a carne é um movimento que singra o corpo”. Trata-se, segundo ele, de um “atletismo da carne, a maneira que Artaud fala de um ‘atletismo afetivo’, isto é, ‘uma saída corporal para a alma’” (Sander, 2006, p. 83). Essa saída corporal para a alma que se refere à maneira de que Artaud fala remete ao pensamento proposto por Bonadia (2017) de uma “psicologia da alma mortal” que vai de encontro à filosofia do corpo.

A filosofia, por sua vez, enquanto campo de imanência do corpo, zona de perigo, movimento e desfiguração da carne em seu adensamento como o próprio Sander propõe. Ele vai dizer, ainda, “dor e mudez, evidência plácida e a falta de densidade, estes efeitos das estratificações mais frequentes que fazem corpo e que se podem visualizar na atualidade, são problematizadas pela carne” (Sander, 2006, p. 84).

Ao eleger a carne como lugar, por excelência, dos paradoxos do corpo, na medida em que, por mais que se tente fugir dele, a ele sempre retornará, enquanto modo de existir, de se comunicar, é possível reconhecer sua potência de (r)existir poeticamente. Para Sander, “não se deixa de falar, mesmo que estranhamente, ou de modo bizarro e muitas vezes grotesco; também não se deixa de conquistar consistência nalgumas experiências subjetivo-corpóreas” (Sander, 2006, p. 84). Esse olhar para o corpo a partir de suas brechas, estranhamentos, escapando do familiar e problematizando os códigos se evidencia quando o autor afirma a existência de uma “força vital” que “não deixa de pulsar nos corpos, desfigurando-os, contorcendo-os” (Sander, 2006, p. 84).

Quando essa reflexão é pensada a partir do encontro que se dá entre o movimento dançado e a filosofia do corpo algumas distintas possibilidades de condução de sentido vão delineando as escolhas e os caminhos traçados. Nesta pesquisa os contornos das ideias, seja na escrita ou na dança, os movimentos se pretendem bem definidos, sensíveis, indecifráveis. De modo que, também, as palavras ganham vitalidade no próprio sentido rizomático de uma escrita viva, fluida, performativa. Já que é sobre o corpo e sua potência, o mesmo que escreve e que vive as experiências às quais se refere, nas quais se afeta. Sander afirma que:

É através de uma outra qualidade de movimento, que consiga colocar em jogo outras potências do corpo, que o tire de seu particularismo e de sua pertença a este território das puras imagens que encontraremos linhas de fuga que estejam à altura dos fluxos vitais que pedem passagem (SANDER, 2006, p. 85).

O autor afirma que “se há ainda alguma potência disruptiva no que se tem experimentado como corpo (que efetivamente são corporeidades), esta advém do mistério, da

surpresa, logo de uma forma de relação com o Fora, isto é, com o campo de forças” (Sander, 2006, p. 85). A aproximação do campo do Fora traz o corpo frente a um ato de coragem, um trânsito pela zona de perigo, justamente por não alcançar os signos e suas formas de controle e previsibilidade. Segundo Sander, “se quisermos ativar esta potência (disruptiva) temos que correr o risco de desfigurar o corpo: levá-lo a seus limiares, expô-lo às forças, ao intensivo, mesmo porque, talvez, seja essa sua – do corpo – insuportável vocação” (Sander, 2006, p.85). A experimentação do corpo proposta no contexto das intensidades provoca também movimentos conceituais, requer outros significados fora dos sentidos habituais.

Nesse aspecto, o autor define que expressar assume outro sentido: “para além de alguma imagem confortável, tornar visível no corpo o registro das processualidades que o riscam, que o marcam”. Ou seja, “a expressão do intensivo” (Sander, 2006, p. 85). Sander menciona também sobre as marcas e os riscos tornados visíveis no corpo ao mesmo tempo em que este é levado para um campo de intensidades. A captura de um gesto, de um desejo de movimento, significada em palavras seria possível? Como representar os símbolos sem descrevê-los? Eis o inapreensível, apesar de qualquer proximidade, um testemunho da sensação de se fazer junto com as imagens em movimento, corporeidades abertas.

### 3.1.6 CORPOREIDADE PERFORMATIVA

“A corporeidade que se abre às passagens não se sustenta mais como corpo (identificado), pois é deformativa” (Sander, 2006, p. 86). É, também, performativa, desestabilizadora dos códigos e organizações, passagens através dos planos, agenciamentos. O corpo está, assim, apto para o maior número de relações possíveis, tendo, ainda, o desejo como ponto de partida, movimento político dos corpos. A partir do desejo se produzem os registros desses contornos do corpo enquanto assinaturas, registros das singularidades nos campos de afecções, multiplicidades e heterogeneidades sensoriais, incorporais. “Como se o mais superficial, a pele, fosse duplicado e ganhasse outros contornos nessa exteriorização instável, remetendo-nos a profundidades até então inaudíveis e inexpressáveis. E eis que a máxima de Valery ganha sentido: o mais profundo é a pele” (Sander, 2006, p. 86).

No entanto, Jardel ressalva, “não há densidade na sombra; é um corpo chapado num anteparo qualquer” (Sander, 2006, p. 86). É por isso que, segundo ele, “se por um lado a sombra é uma linha de fuga para o corpo, uma dobra que libera os fluxos na carne; por outro, ela não é uma solução, uma garantia, nem uma fórmula, ou um ponto de chegada” (Sander, 2006, p. 86). Não há ponto de chegada, há o caminho do movimento, sua percepção, suas extensões, imagens

refletidas, sentidas ou ditas, porém, sempre distintas, seja por nenhuma vez ser como a outra, seja por nenhum modo ser igual ao outro. Na parte segunda da Ética espinosana se diz na Proposição XXIV que “a Mente humana não envolve o conhecimento adequado das partes que compõem o Corpo humano” (Espinosa, 2015, p. 177).

O corpo é que possibilita o pensamento na mente que está tão ligada ao corpo como a si própria. Na Proposição XXI, Espinosa vai dizer que “essa ideia da mente está unida a mente da mesma maneira que a própria Mente está unida ao Corpo” (Espinosa, 2015, p. 175). Para Sander, a sombra “é uma pista para pensarmos uma exteriorização instável e informe, que sublinha a prevalência do movimento. A sombra nos recoloca no mistério, como forma de expressão; e o movimento nos abre ao adensamento e ao corporar” (Sander, 2006, p. 86).

Lima não resiste à filosofia espinosana e recorre ao “grande”: “para explicar a triangulação afeto, limite e segurança, temos o afeto como o grau de variabilidade de um corpo pelo qual sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada” (Spinoza apud Lima, 2020, p. 131). O autor faz referência aos afetos enquanto “impulsionadores da ação”, considerando que “toda ação se depara com um limite” (Lima, 2020, p. 131). Dessa forma, ele reconhece que “é por esses limites que podemos dar contorno à experiência” (Lima, 2020, p. 131). Seria um limite de permeabilidade? Uma economia dos afetos? O autor conclui, “o limite existe, então, para que possamos viver ainda melhor os afetos” (Lima, 2020, p. 131). Limites são contornos, escolhas provisórias.

A desrostificação é proposta por Deleuze e Guattari nos processos nômades e de desterritorialização, nos seus desertos, no deserto de Zaratustra, nos camelos de Sander, que se pergunta: “Como pensar a desfiguração no próprio corpo, não como falência, mas como ampliação, como um mais além, um passo à frente? Em que o movimento se diferencia da expressão?” (Sander, 2006, p. 86-87).

No desejo pelo desconhecido, pelo irreconhecível e sempre mutável, territórios movediços e rostos indefinidos, corpos moventes que se diferenciam pelo movimento ou sua eventual ausência, desvios, pausas e ritmos individuais e coletivos. “O movimento, antes de ser o que move o corpo, é algo que se move *no* corpo. Nesse procedimento, o corpo é a forma que se presta e que se empresta ao movimento, sendo que este, uma vez tomado pelo movimento, faz-se corpo em ação” (Sander, 2006, p. 87).

Segundo Sander, o corpo em ação é um processo em que o intensivo percorre o corpo, evidenciando nesta (ação) a passagem dos fluxos. “É corporar, que em muito se diferencia das formas de identificação (ser-corpo)” (Sander, 2006, p. 87). Fluidez ativa e disruptiva, velocidade e lentidão, sensibilidade intensiva, intensificação das sensações e afecções em suas composições distintas definem os contornos do processo, dos corpos. Afinal, Sander vai dizer:

“o movimento aqui referido não é qualquer um, e sim um movimento de agenciar: compor, conectar. E se pode falar em corpo - como um corpo intensivo – é no sentido de uma composição” (Sander, 2006, p. 87). A experiência de compor o (com) próprio corpo na dança é matéria extremamente sensível e ético-política, inclusive enquanto processo clínico, analítico e terapêutico.

A composição, para Jardel Sander, “deve funcionar como um dispositivo, de modo a pôr em relação interior e exterior, superfície e profundidade. Compõe-se no, pelo e para o movimento, e daí pode-se dizer que se expressa” (Sander, 2006, p. 87). Nesse aspecto o pesquisador considera, ainda, que não é disso que se trata, de “um corpo expressivo, cuja inelutável vocação seria a de se evidenciar, e que objetivaria se desvelar, revelar-se ou algo parecido; mas como corpo intensivo que se faz forma, que encontra uma forma” (Sander, 2006, p. 87). Através do aprimoramento na repetição sempre diferencial e minuciosa das técnicas, trata-se da criação de formas, mais do que sua revelação e fixação.

O que se expressa, para Sander, e também no entendimento desta pesquisa, “é o movimento das forças, das intensidades encarnadas no corpo, ou seja, os mapas traçados pelo intensivo” (Sander, 2006, p. 87). Esse campo intensivo de forças é também o campo de combate, onde a máquina de guerra se efetua, quando o corpo “põe-se à prova” (Foucault, 2006, p. 61). Funcionando como um dispositivo em uma relação interior e exterior, pele, osso e carne se lançam nos acontecimentos.

“Em muitos exercícios de dança contemporânea focaliza-se muito a coluna vertebral, bem como os próprios ossos: a coluna com seus movimentos ondulatórios, serpenteantes; os ossos em suas relações de aproximação e afastamento entre si” (Sander, 2006, p. 88). Sander dá dois exemplos neste sentido: “a coluna é evocada para se experimentar o movimento reptiliano, é ela que deve conduzi-lo, a partir de sua potência ondulatória” (Sander, 2006, p. 88). E “os ossos são presentificados, por exemplo, num exercício em que se experimentam linhas imaginárias ligando diversos ossos do corpo (occipital-cóccix, ísquios-calcanhares etc.), seus afastamentos e aproximações” (Sander, 2006, p. 88).

“Esqueleto-carne-pele são postos em relação, no movimento dançado, para que a vida pulse, ou atualize-se” (Sander, 2006, p. 88). Além disso, “se há um corpo virtual que se atualiza no movimento dançado, como coloca Gil, é porque esta qualidade de movimento permite a construção do corpo-sem-órgãos” (Sander, 2006, p. 88). E a dança é o lugar, por excelência do corpo virtual, do devir movimento atual e infinito. Segundo Sander, o corpo-sem-órgãos “‘esvazia o corpo dos seus órgãos desestruturando o organismo’, instaurando nele uma nova relação com o vazio” (Sander, 2006, p. 88). Sander chama de “nossa deserto” essa relação.

E é justamente nesse vazio, nesse fora é que vão surgir os personagens, devires que compõem o deserto, tornando possível, para o autor, “desertar um corpo excitado e dolorido, que não encontra espaço para um corporar que se torna, ele próprio, espaço de experimentação, de intensidade, de fluxos, de vida” (Sander, 2006, p. 89). Desertar é estar à beira de se mover, de se levar pelo ritmo de uma música, de uma história sentida, criada por gestos, sensações, ou mesmo pausas, silêncios, vazios. Desertar é um conceito criado pelo autor que pode ser compreendido nas práticas do Laboratório de Dança.

### 3.1.7 DESEJO E POTÊNCIA

Sander pensa na afirmação de uma criança que diz sim. “E de suas bocas se ouve: Eu quero!” E considera: “esse Eu não é um nome próprio; é uma ‘cápsula protetora’, o que nomeia um espaço mínimo de proteção contra a dor” (Sander, 2006, p. 95). Para ele, “O Eu é um escudo, e é por isso que os verbos conjugados em sua pessoa são protegidos, e são conjugados segundo a gramática do consumo que lhe dá a cor da experimentação sem a dor do envolvimento com o processo” (Sander, 2006, p. 95). Nesse sentido Sander parece afirmar que não se trata simplesmente de afirmar um nome, um querer, pelo contrário, tais saídas seriam formas de se proteger, evitar real envolvimento com a experimentação e o processo. Na sequência ele admite que, “de modo semelhante, o *querer* é um verbo muito frágil em suas bocas” (das crianças) e o “eu-quero acaba não sendo bem uma afirmação” (Sander, 2006, p. 95).

Como se houvesse uma separação do desejo, daquele que o deseja, um querer que não é corpo em potência, mas que busca a potência a partir de uma imagem exterior. Segundo Sander, “o querer, neste modo de subjetivação, traça rotas e roteiros na procura de imagens a serem encarnadas. É ainda um movimento, é ainda um querer, mas que não abre as subjetividades, não as retira da imagética” (Sander, 2006, p. 95). Não constitui uma materialidade composta de interações moleculares.

Além disso, para Sander, citando Espinosa, a alegria é o aumento da potência de agir, porém, o que ele observa nesses casos é a “infundável dinâmica do divertimento sem a alegria”, e “um aumento da potência de consumir, um pedir sempre por imagens, um caminhar rumo ao próximo estofo a preencher o vazio que o deserto faz proliferar nos corpos” (Sander, 2006, p. 95). Sobre esse vazio o autor afirma uma certa dor comparada à ausência de soluções. E acrescenta-se, aqui, a dor de estar vivo, na pele que se expõe e expõe a carne, no risco sempre real de variações contínuas de forças, afecções e pensamentos em distintas direções, a dor das contradições paradigmáticas do indefinido. Dor, porém, que não imobiliza, mas que possibilita

as transmutações e movimentos potentes desejáveis.

Descobrir-se no deserto é de uma angústia indizível, é de uma solidão imensa. É uma dor própria a ausência das soluções finais: promessas, utopias, paraísos perdidos ou renovados. É uma relação com o vazio que deve ser apreendida. Não se desesperar com o vazio, amar o deserto. Afinal, o deserto é justamente o espaço em que não há territórios delimitados. Está prenhe de linhas possíveis: há uma potência no vazio (SANDER, 2006, p. 95).

Nesse ponto, então, Sander irá defender que “é preciso qualificar as formas, fazê-las servir, encontrar dispositivos outros que não a pura e simples imagética das formas” (Sander, 2006, p. 96). Tal dimensão qualitativa alcança o campo das formas que se modelam a partir de forças micropolíticas e sua variação de potência. Sendo, esta, efetuada através do movimento no corpo, do desejo, naquilo que se compõe anteriormente às formas definidas.

Segundo Jardel Sander, o movimento “nos importa” porque ele é a própria afirmação do processo. “Ao movimento importa mover-se, não seu produto. É o movimento que problematiza a suportação do camelo, o riso débil e cínico da hiena, e que provoca rachaduras nessa cápsula do Eu-leonino, abrindo a possibilidade ao querer” (Sander, 2006, p. 96). Eis o que importa para se produzir corpos-sem-órgãos, devires corporais ativos e processos de subjetivação estilizados, potentes.

Há, então, para o autor, um desafio: “querer o movimento, querer *no* movimento” (Sander, 2006, p. 96). Esse se colocar a beira de acontecer ou de não acontecer nada, abertura sempre imprevisível, provocada, produzida no corpo que se lança no espaço vazio, criando os espaços efêmeros, provisórios e eternos, se adequados, ao mesmo tempo. A dança é, dessa forma, audaciosamente, pensada como a efetuação máxima do pensamento e do corpo quando estes se encontram em um terceiro gênero do conhecimento tal como compreendido por Espinosa em sua Ética, ou seja, é um modo singular que passa pela razão e a ultrapassa.

### 3.2 RELAÇÕES DE FORÇA

Segundo Borges, “Foucault faz surgir a existência de conexões em um domínio epistemológico onde coisas possam ser ditas e outras não, onde certos enunciados sejam possíveis e outros não” (Borges, 2009, p. 80). Para ela, a partir de Foucault, o discurso não mais seria o lugar da verdade que aparece em um sujeito que fala. O importante, para ele, é “descrever as regras de formação ou as condições de possibilidades dos enunciados” (Borges, 2009, p. 80). Para pensar a respeito da fundação, nos territórios dinâmicos conceituais e

materiais entrelaçados nos agenciamentos coletivos, a autora, a partir de Foucault, comprehende os campos de força desde um domínio epistemológico, bem como, as forças que o operam.

Borges propõe que as relações de forças que habitam o “espaço do murmúrio do discurso” são compostas em espaços não-estratificados, móveis. E que “não se colocam, não estão do lado de fora dos estratos ou formações históricas, pois como campo intensivo difuso, são o lado de fora” (Borges, 2009, p. 80). Segundo a autora, tais relações “não são nem o subjetivo nem o objetivo, mas o puro acontecimento inscrito que está na temporalização” (Borges, 2009, p. 80). É o percurso da margem, as transversalidades rizomáticas que atualizam transições imanentes, intempestivas.

Dessa forma, Hélia retoma à duração em sua dimensão filosófica e ontológico-geológica remetendo ao acontecimento e à própria inscrição temporal nos espaços estético-políticos para então ser capturada, ou não. Borges pensa o visível e o enunciável enquanto espaços estratificados onde as formas já objetivadas emergem (Borges, 2009, p. 80). Mas e o visível que não se encontra estratificado? Espaço liso da visão singular, do ritmo marcado pelos movimentos criados, visíveis pela mão. Esculpidos. Desrostificados.

A análise do discurso de Foucault nos remete às condições de sua possibilidade, às suas vinculações históricas e sociais e à sua materialidade, realizada através da análise das epistemes, ou seja, do conjunto de regras que determinam o aparecimento ou o desaparecimento de enunciados num dado momento histórico, numa dada idade histórico-cultural, configurando campos particulares dos saberes (BORGES, 2009, p. 80).

Borges, assim como Foucault está interessada em pensar os processos histórico-sociais e a materialidade como condições analíticas dos discursos, suas enunciações e silenciamentos, inclusive, culturais e políticos em distintos campos. Dentro dessas possibilidades, a autora reconhece os campos de saber que operam suas forças, autoridades e silenciamentos. Segundo ela, a face positiva do plano de enunciação aparecerá no que Foucault vai denominar “arquivo”. Este seria como “o conjunto de regras e leis que demarcam tanto os limites e formas do que pode ser dito quanto os enunciados que permanecerão ou desaparecerão em um dado momento histórico” (Borges, 2009, p. 80).

Para Borges, o Fora se apresenta no fato de que o sujeito da enunciação está sempre na ausência, pois que no mesmo momento em que enuncia já se coloca a possibilidade de ser outro. Ou seja, segundo a autora, é nesse lugar de ausência que se pauta, nas subjetividades, a dobra do fora, justamente no vazio. Borges, então, retoma Foucault, para quem, segundo a mesma, “na literatura Artaud faz ver esta função de ruptura, pois perfura com seus poemas os organismos que sustentam a condição humana do homem moderno, no desabamento

recorrente das organizações formalizadas pela lógica discursiva” (Borges, 2009, p. 81). Como se percebe, a ausência do discurso é a própria fundante do sujeito da enunciação, pelos processos desestruturantes e desabamento das estruturas instituídas, das regras, das epistemes.

### 3.2.1 A DOBRA DAS FORÇAS

Agamben pergunta para Foucault: “o que acontece no indivíduo vivente quando ocupa o lugar vazio?” (Agamben apud Borges, 2009, p. 81). Hélia Borges chama de genial esta virada realizada pela conceituação foucaultiana proposta em tal teoria dos enunciados. “Reclamando o vazio da língua como um possível, não produziria processos de dessubjetivação – ao se desconcertar o sujeito – que findariam por levar a um apagamento na condição de ‘subjetivar-se em resistência’” (Borges, 2009, p. 81). Aqui a autora chama a atenção para o aspecto da resistência, ou seja, o vazio que se instaura no apagamento das produções subjetivas programadas promovendo a dobra das forças no campo de combate.

Trata-se de *A vida dos homens infames*, concebido originalmente como prefácio de uma antologia de documentos de arquivo, registros de internamento, ou *lettres de cachet*, em que o encontro com o poder, no mesmo momento em que as deixa marcadas de infâmia, arrancada noite e do silêncio existências humanas que do contrário, não teriam deixado nenhum sinal de si. O que por um instante brilha através destes lacônicos enunciados não são – como gostaria a ênfase patética de certa história oral – os eventos biográficos de uma história pessoal, mas o rastro luminoso de outra história; não a memória de uma existência oprimida, e sim uma ardência muda de um ethos memorável; não a figura de um sujeito, e sim a desconexão entre ser vivo e o ser que fala, que assinala seu lugar vazio (AGAMBEN apud BORGES, 2009, p. 82).

Assim como à Hélia, é nesta perspectiva, da curva-enunciado, que interessa a esta pesquisa “poder realizar uma aproximação, a partir da ideia trazida por Foucault sobre o vazio da língua, com a potência do gesto dançado enquanto movimento assignificante” (Borges, 2009, p. 82). Este movimento, para a autora, em sua expressão, tem a possibilidade de revelar modos de constrangimentos realizados pelos jogos de verdade e poder, através do discurso ordenado do logos. E, então, propõe pensar em uma “estilística dos movimentos” que se coloca como “campo no qual operariam forças em suas formas, oferecendo novos planos de afetação, tornando possível então, a partir de formulações críticas aos processos de subjetivação, inventar desvios viabilizando novas conexões existenciais” (Borges, 2009, p. 82).

Sander se refere ao que segundo ele, “Deleuze e Guattari chamam de ‘abrir passagem aos fluxos’” (Sander, 2006, p. 97). Mais uma vez resgatando a necessidade do Fora, de outros

territórios desertores, Sander, constata que “em nosso deserto contemporâneo, o exercício das linhas de fuga pede por uma atitude de fuga” (Sander, 2006, p. 97). A linha do Fora, linhas de fuga no próprio alisamento do espaço, do corpo e do pensamento, no movimento. “É preciso desertar, isto é, fugir no interior mesmo do deserto, em processos de diferenciação sutis a partir do vazio. Amar o deserto, exercer o vazio. Deserção” (Sander, 2006, p. 97).

Ao associar o desertor, o corpo e o movimento, Sander, afirma que “não mais se tratam de *personas*, de personificações”, de modo que “a experimentação de um corpo que (se) cria através do movimento na dança permite não mais falar de personagens” (Sander, 2006, p. 100). Mas os personagens podem ser criados como ele próprio faz em alguns momentos e através deles abre passagem. Um personagem é como um conceito, só tem sentido se compreendido a partir de uma experiência no corpo, um pensamento ou uma composição corporificada. Imaginação que requer rigor, esforço no investimento do próprio movimento seja na improvisação na dança ou nas ideias a partir dos movimentos. O desertor é o próprio personagem em devir, pois este precisa ser criado se não o próprio mundo cria outros. Daí o campo de combate, espaço de potência, território de imanência.

“A dança, enquanto afirmação do movimento como processo de subjetivação, opera recortes que tornam visíveis zonas de intensificação. Nesse sentido, o que ressalta, em último caso, não são desertores, mas movimentos de deserção e sua potência” (Sander, 2006, p. 100). Dessa forma, o autor afirma uma constante desterritorialização no instante em que se territorializa, pois inscreve uma subjetividade nas zonas de intensificação na própria afirmação do movimento de deserção. O que ele defende como: “qualidades de corporar que aí aparecem, através das experimentações” (Sander, 2006, p. 100).

Segundo Sander, o Desertor, seu personagem, “é um índice da concretização dessa potência, o seu protagonista. Ele a experimenta, experimentando-se” (Sander, 2006, p. 100). E, então, se questiona: “Mas o que é essa experimentação? Para que se experimenta? Por que?” e ele próprio irá responder: “Experimenta-se a deserção, a traição. Experimenta-se, primeiramente, no interior da fuga, através dos agenciamentos. São os encontros que viabilizam as experimentações, pois não se deserta só” (Sander, 2006, p. 100).

O autor conclui que é no próprio encontro com o deserto, e, aqui, acrescenta-se, com a filosofia, com as imagens, com a dança, com os aliados humanos e não humanos é que se experimenta e compõe. “Experimenta-se para ampliar a vida, para potencializá-la. Afinal, a própria vida pede por experimentação: de suas potências, de seu movimento. É próprio ao curso da vida mover-se. E ao corpo cabe encarná-la” (Sander, 2006, p. 100).

O ator-performer como aquele que carrega a ambivalência, pulsante tensão entre uma potência exercida (sua pesquisa sobre o que pode um corpo) e o desconhecido desse

mesmo corpo. Sua arte como a efetuação de uma potência do corpo, e a correlativa abertura ao desconhecido. Enfim, o trabalho do ator-performer aparece-lhe como uma incessante busca por sua gramática própria, mesmo porque incessantemente cambiante (SANDER, 2006, p. 105).

Segundo Sander, “o desertor conclui que o que se está tentando é a desconstrução de um determinado corpo *no* ator, para a reconstrução de um corpo que, aparecia como um corpo cênico, poético, pré-expressivo, rítmico, pronto, orgânico, sincero, pulsante, disponível etc.” (Sander, 2006, p. 105), nas palavras dos artistas que promoveram e conduziram as oficinas analisadas por ele. Em seguida o autor propõe uma crítica à consciência, correlativa a essa busca, crítica no que se refere à consciência enquanto aquela que “só colhe efeitos da realidade, ou melhor, ‘o que acontece’ ao nosso corpo, ‘o que acontece’ à nossa alma” (Sander, 2006, p. 105). Em vez de pensar assim, Sander vai se referir “ao trabalho de preparação do ator, no teatro experimental”, que, segundo ele, “coloca uma necessidade que se aproxima das ideias de Espinosa: reativar o pensamento em detrimento da consciência” (Sander, 2006, p. 105).

Dessa forma, pensar vai além de se conscientizar porque envolve criar novos sentidos quando se busca compreender de forma adequada o sentido das coisas e experiências singulares. O que aproxima mais uma vez da filosofia espinosana e da capacidade infinita da mente de aprender e da necessidade do corpo de perceber o que acontece consigo. Sander aponta, também, para a “tarefa de fazer do corpo-e-alma um *work in process* em que não se tem um método em definitivo, apenas roteiros provisórios de vôos experimentais” (Sander, 2006, p. 105). Percursos que vão sendo trilhados na provisoriação do momento presente em um espaço composto e cambiante.

Jardel Sander aborda o fato de que: “as fronteiras entre teatro e dança mostram-se bastante tênuas, o que aparece, por exemplo, na caracterização do trabalho de Pina Bausch como sendo dança-teatro” (Sander, 2006, p. 106). Como é possível perceber, as fronteiras da dança contemporânea e das artes do corpo são um tanto híbridas, tão indefinidas quanto qualquer definição mais objetiva que se queira para aquilo que se passa na efetuação do incompreensível. Que atravessa as bordas da arte e da vida e provoca um corte em ato, uma “marca” (Foucault, 2006), fugaz e “eterna” (Espinosa, 2015).

Mas, para Sander, ainda restam algumas problemáticas específicas e, segundo ele, “para o Desertor, uma em especial: o que fazer com as palavras? Como encarná-las?” Sander, então, aponta assim como nessa pesquisa para as especificidades da dança em suas modalidades contemporâneas, especialmente, no seu caso, o contato improvisação, segundo ele, “vivido como uma experimentação corporal-criativa que dispensa palavras: uma maior expansão, maior leveza, uma despreocupação para com o texto” (Sander, 2006, p. 106). É quando o autor

percebe, pois, “uma diferença qualitativa entre o teatro e a dança, a despeito de suas aproximações, na forma de lidar com as palavras, com o texto” (Sander, 2006, p. 1006).

Tal como nas experiências e vivências em dança de Sander, nas práticas do Laboratório desta pesquisa e, segundo ele, “em muitos espetáculos contemporâneos de dança, mesmo que a palavra seja usada, esta é utilizada com muita economia, o que faz a experimentação recair sobre o movimento corporal” (Sander, 2006, p. 106). O que torna tudo mais interessante é que esse lugar de potência deslocado ao corpo enquanto se move passa por algumas escolhas sutis, pelo deslocamento de ideias, gestualidades estético-políticas. Problematizações da realidade nos próprios atos destrutivos dos signos que passam pelas experiências sensoriais. Sander nota que:

Há uma qualidade da relação pensamento-corpo que torna, na mesma operação, o pensamento em carne, e o corpo em memória sensitiva. Algo que se torna entre, que só no movimento faz sentido. O pensamento encarna e encontra a concretude, e a carne amplia-se (devém) a partir do registro sensível de seus possíveis (SANDER, 2006, p. 109).

Nessa direção, o pesquisador, Jardel Sander, aproxima poeticamente pensamento e corpo através da dança. Ele afirma que “a dança não é, então, a dança *do* corpo; mas uma dança *no* corpo” (Sander, 2006, p. 109). Da mesma forma em que cabe pensar na improvisação na dança, em vez de improvisação da dança enquanto forma de se referir às práticas realizadas na presente pesquisa. “O Desertor percebe que a dança convida a outro movimento, ao infinitivo, ao verbo: mover” (Sander, 2006, p. 109). Esse dispositivo que aciona ao mesmo tempo que pede uma pausa, um silenciamento da tagarelice do corpo é o que qualifica a dança em seu modo contemporâneo de efetuar e produzir a desestabilização dos códigos através da sensibilidade dos corpos ao atravessar o deserto, o vazio.

### **3.2.2 IMAGINAÇÃO E CONHECIMENTO**

Na proposição XXXI da Ética, Espinosa diz que: “Enquanto a Mente é eterna, o terceiro gênero do conhecimento depende da Mente como da causa formal” (Espinosa, 2018, p. 561). E na proposição XXXIV: “A mente não está submetida aos afetos que se referem às paixões a não ser enquanto dura o corpo” (Espinosa, 2018, p. 565). A imaginação ativa se torna possível quando originada pelo terceiro gênero do conhecimento. O amor intelectual de Deus, ou seja, o conhecimento de terceiro gênero, na linguagem espinosana, seria eterno. E “a imaginação é a ideia pela qual a Mente contempla alguma coisa como presente, ideia que, porém, indica mais a constituição presente do Corpo humano do que a natureza da coisa externa” (Espinosa, 2018, p. 565).

O afeto, para Espinosa, não se separa da imaginação! Sendo as afecções próprias ao corpo e sua capacidade de se deixar afetar e mover da mesma forma que o pensamento é próprio da efetuação da capacidade da mente de pensar. Para Sander, “é através do movimento, em sua singularização imanente, que uma violência risca o corpo daqueles que se põem a experimentar. Uma violência sutil, que arranca de sua anestesia e o faz reativar a sensação de outras violências menos sutis” (Sander, 2006, p. 109). Nesse sentido destaca-se o afeto enquanto intensificação das sensações e que produz deslocamentos, que provoca na pele, que convoca a experiência do corpo e é singular. Para tanto, só seria possível esta experiência ser conhecida pela mente a partir de um modo de comunicação que alcance tal necessidade.

O desafio é comunicar na linguagem formal aquilo que é próprio da linguagem menos estruturada que é a do corpo que improvisa, a própria desestruturação da língua, residindo aí sua potência singular de um instante movente nunca capturável ou totalmente apreendido. Sander afirma que “o corpo pode, na dança, porque conecta, joga com suas desterritorializações e reterritorializações no movimento do ritmo” (Sander, 2006, p. 123). E acrescenta que “o corpo pode”, “por não poder deixar de estar presente, pois afinal é dele que se trata o tempo todo, multiplica sua presença, mescla-a, acelera e paralisa, talvez para demonstrar que estar aí é um movimento metamórfico e pulsante que não se limita à evidência” (Sander, 2006, p. 123).

Não se limita a nada, por isso que o personagem dessa pesquisa é um gato, devir-animal, felino, é de um gato dançarino, ou gata, considerando que não é disso que se trata, motivo pela escolha de um animal, no mínimo inspiração e instinto. Desde a não inscrição a uma classificação de gênero, cada dançarino decide as categorias que se fazem necessárias para compor sua dança, caso o sejam. Bem como, acerca do próprio modo como se pensa sobre as danças conduzidas e improvisadas nos movimentos de pesquisa e treinamento do corpo até os encontros que produziram os mesmos em conduções compartilhadas.

Como se observa em um gato ao se espreguiçar, os alongamentos são partes fundamentais da experiência da dança e das possibilidades de aprimoramento da mesma. Além de outras características do animal que são atualizadas por conta dos devires provocados. Sander se refere a uma forma de reativar a carne no corpo, desafiando este a se reinventar. Para ele, o possível se alarga, e a pergunta que Espinosa se faz, segundo Deleuze – o que pode um corpo? – “retumba em nossos ouvidos como um delicioso convite” (Sander, 2006, p. 123).

O pesquisador toma, então, todo cuidado e questiona: “Como quebrar a expectativa sobre o corpo, fugir do glamour do seu espetáculo?”. E complementa com a sempre atual questão: “Corpo e pensamento, há encontro possível?” (Sander, 2006, p. 123-124). Ao que se

insinua, a solução não é simples, ele pondera: “Na sopa de palavras que inunda o pensamento, que alinhava o corpo, há mais estranhamento. Descompasso, disritmia. E é aí que o corpo começa a jogar e a traír. Atrair.” Porém, ele aponta um caminho, o do movimento. “E o pensamento, envolvido pela dança, deixa que se percam as palavras-costura, em proveito do movimento. O corpo pensa” (Sander, 2006, p. 124).

O corpo dança! E para dançar enquanto corpo-sem-órgãos, enquanto prática de si ou modo de efetuação a nível de terceiro gênero, cabe compreender as causas adequadas das coisas, sua historicidade política e sensorialidade animal. “Para além de uma suposta geração, mas sem negar sua época (seu presente), o movimento do corpo-em-dança é uma modalidade de se experimentar a vida em sua potência de invenção e resistência” (Sander, 2006, p. 124).

É cambaleando que aí se inventam territórios. E é por isso que nos importa o movimento, pois ele não pode ser rígido, sob pena de se estagnar, mas também não pode ser espasmódico, correndo-se o risco de se tornar mais uma imagem divertida e consumível. O movimento deve ser preciso, em sua alegria e em sua dor. Ele deve despertar, em vez de adormecer. Só que isso envolve algum risco, um arriscar-se (SANDER, 2006, p. 126).

Enfim, o autor comprehende as diferentes forças que atravessam a subjetividade e o corpo através de “certos modos de subjetivação – os mais difundidos – que advogam o contrário, ou seja, um ‘conservar-se’, re-editando nosso anseio em nos eternizar – agora, através do corpo”. Essa eternidade, obviamente, não é a mesma de que trata Espinosa. “Isso tem restringido a vida, estancando-a na medida em que gera um efeito que se poderia caracterizar como uma espécie de ‘fobia ao risco’” (Sander, 2006, p. 126). Essa falsa segurança é o que envolve uma paralisação do movimento, estagnação, repetição idêntica. Segundo Jardel, tais modos de subjetivação “se relacionam à perda de referências auto-identificatórias, isto é, um pavor em deixar de ser idêntico a uma determinada imagem de si mesmo. Ou melhor, às várias imagens que queremos ver igualadas a nós mesmos” (Sander, 2006, p. 127).

Ainda sobre a pesquisa de Sander, ele coloca como maior desafio, em termos de “política de subjetivação”, o de “desertarmos de nós mesmos”. E convoca a “habitar o deserto, nossos desertos”. Em suas palavras, “para lembrarmos Deleuze, ‘dizer algo em nome próprio’, requer, segundo este mesmo autor, um ‘severo exercício de despersonalização’” (Sander, 2006, p. 127). Eis o paradoxo do nome próprio e do impersonal.

Um desafio é posto: como produzir um registro próprio em meio a produção em massa e espetacularização da vida? Como se apresentar em uma linguagem comum e estrangeira ao mesmo tempo? Passageiros. Flutuantes. Este trabalho, assim como o de Jardel Sander, tem a dança contemporânea focalizada enquanto uma “possibilidade para se desertar, para despertar no corpo aquilo mesmo que se insiste em fazer dormir” (Sander, 2006, p. 127). Porque encontra

nessa prática e em todo o trabalho que incide sobre o corpo na dança um modo potente de efetuação, despersonalização e estilização de si.

### 3.2.3 O CORPO E A CLÍNICA - METODOLOGIAS COMUNS

A observação de Borges acerca da subjetividade contemporânea vai de encontro ao aspecto duplo que orienta o processo metodológico da presente pesquisa, ou seja, combativo-criativo, quando afirma: “podemos dizer que no processo de subjetivação contemporâneo, tanto a dimensão da sujeição como da resistência estão presentes” (Borges, 2009, p. 12). A partir desse entendimento pode-se pensar que para que haja resistência é preciso do campo de guerra, das forças a serem combatidas. Um combate pela libertação dos poderes e seus assujeitamentos em devir ativo.

Para Borges, Foucault não descreve os modos de realização do poder contemporâneo para forjar modos de salvação aos massacres engendrados. Ele o faz “para nos fazer perguntar, problematizar e pesquisar quais os meios que os poderes utilizam para o exercício de sua força” (Borges, 2009, p. 13). Assim, também interessa aqui pensar nos diferentes imperativos dos campos de forças operantes no presente das experiências. Nesse emaranhado de forças evidenciam-se as diferenças políticas, ideológicas, religiosas e outras onde se exercem as relações de poder. Segundo Foucault, essas forças biopolíticas estão o tempo todo operando em nossas subjetividades.

Onipresença do poder: não porque tenha o privilégio de agrupar tudo sob sua invencível unidade, mas porque se produz *a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro*. O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. E ‘o’ poder, no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de auto-reprodutor, é apenas efeito de conjunto, esboçado a partir de todas essas mobilidades, encadeamento que se apóia em cada uma delas e, em troca, procura fixá-las. Sem dúvida, devemos ser nominalista: o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada. (FOUCAULT, 1999, p. 89)

As modificações das experiências subjetivas, corporais na dança, contudo, se dão de um nível artístico para um nível existencial. A experiência ético-estético-política na dança constituiu ao longo das práticas no Laboratório desta pesquisa, ao mesmo tempo, uma transformação no plano subjetivo. Entendendo a subjetividade inscrita no corpo. E como um

campo de produção de sentido.

Como o prefixo bio salienta na palavra biopolítica o que está em causa é a ordem da vida num duplo registro de referência. Antes de mais nada, trata-se de uma nova forma de conceber a questão da vida. Em seguida, o que está em pauta é uma outra modalidade de controle e regulação social dos corpos. Se pelo primeiro registro o que visa efetivamente é a produção de riqueza, no segundo em contrapartida o que se pretende é a normalização das individualidades. Evidentemente esses registros são complementares não existindo nenhuma dissonância entre eles. (BIRMAN, 2003, p. 256)

A Biopolítica enquanto tal, com efeito, é constitutiva da nossa tradição social há pelo menos duzentos anos, sendo a matriz epistêmica e política que delineou todo o processo de medicalização do ocidente (Birman, 2003, p. 256). O que está sempre em pauta na biopolítica é o manejo insistente e infinito das fontes da vida, para a produção de riqueza material e para regulação dos laços sociais. (Birman, 2003, p. 257)

Diante da tentativa de normatização e normalização dos corpos, a presente pesquisa se situa enquanto um agenciamento disruptivo que buscou romper com as normas estabelecidas enquanto valorizou justamente o oposto, ou seja, as formas de singularização e de produção de diferenças, questionando e tensionando as forças que consistentemente se (re)criam. Resistindo e criando outras possibilidades de existir que escapam as previsibilidades de um sistema que se sustenta a partir de relações de poder.

Borges menciona que no campo, “denominado por Foucault de universo microfísico (cf. Microfísica do poder, 1982), as relações são estabelecidas a partir do confronto de forças longe das matérias formadas que pertencem ao campo do saber” (Borges, 2009 p. 20). Segundo a autora, para pensar o corpo em suas produções, como nos estudos de Foucault, “só se torna viável se nos aproximamos do horizonte histórico/político no qual este corpo se encontra inserido”, pois, segundo ela, a partir de Deleuze e Guattari (1997), “a materialidade corpórea carrega na sua própria substância, como campo virtual, a expressão do conjunto de forças do coletivo” (Borges, 2019, p. 36).

Borges também conclui que “é sobre os mecanismos de poder que estaremos trabalhando ao refletir acerca do singular em suas manifestações particulares, através do que pode ser apreendido pelos movimentos e ritmos dos corpos” (Borges, 2009, p. 40). E para pensar em termos de potência e biopotência (Pelbart, 2003), refere-se à “capacidade da vida para confrontar as forças de captura, isto é, a capacidade da vida para constituir novos agenciamentos que viabilizem os desvios necessários à manutenção da existência em sua heterogeneidade, em sua multiplicidade” (Borges, 2009, p. 40).

Borges fala a respeito de uma “culpa de ser quem se é” e da “experiência sofrida

frequentemente pelo sujeito contemporâneo, que se regula pelo constrangimento das manifestações singulares, pela impossibilidade de ser um outro”. Para ela, “aí se encontra o território no qual se dobram as forças dos imperativos pós-modernos.” Por isso, Foucault propõe dobras dessas forças, mais fortes ainda, que voltem contra si mesmas. Segundo a autora, “anestesiado em seu corpo, regulado pelas lógicas de modelizações e esvaziamento das potências singulares, o sujeito na atualidade superinveste o corpo onde ‘cada um se submete a uma ascese seguindo um princípio científico ou estético’” (Pelbart apud Borges, p. 42).

E afirma que “nesta operação se fecha o corpo em sua capacidade receptiva do mundo, na medida em que os sujeitos se tornam referidos às produções desejantes decorrentes das bioaseses” (Pelbart apud Borges, 2009, p. 42). Borges, então, propõe pensar na direção contrária do que seria esse termo e se refere à “ideia trazida por Foucault (2004) nos seus estudos sobre o cuidado de si dos gregos, em que a ascese como prática de vida visava a uma estética da existência; tal prática restaurava para o cidadão grego a governabilidade de si” (Borges, p. 42).

A ascese de si enquanto uma prática de governabilidade de si, uma estética da existência é o modo também pensado filosoficamente nas práticas corporais contemporâneas propostas nas oficinas do Laboratório de Dança desta tese. Ou seja, dentro dessa leitura, as experiências realizadas nas oficinas se opõem ao fechamento do corpo, à sua regulação, e dessa forma, a qualquer afirmação de prática que se de nesse sentido fechado.

Borges acrescenta, para não deixar dúvidas, que a governabilidade de si não se trata da competência do Estado governar a vida privada dos indivíduos, mas se encontra na contramão desta proposição. A autora conclui que as bioaseses constroem uma prática que resulta no que Pelbart chama de um “corpo fascista” (Pelbart apud Borges, 2009, p. 42). Corpo que, “tomado pelos modelos de saúde e beleza dos modos de ser pós-moderno, se torna prisioneiro das idealizações, obturando, assim, as potências de afecção característica da corporeidade” (Borges, 2009, p. 42).

A biopotência, assim como a ascese, seriam, então, modos que se contrapõem à biopolítica e à bioascese. Que são conceitos criados para dar conta das transformações das experiências, do corpo, da filosofia, da ciência e do pensamento em terceiro gênero, para retomar a ambição espinosana que nunca se contenta em compreender as coisas de modo geral. Situando-se na base de uma epistemologia do devir, e de seus territórios imanentes, no entendimento das forças operantes em particular, bem como das formas de agir que compreendem uma corporeidade geológica.

### 3.2.4 CORPO CORAJOSO

“A coragem é sempre um corpo corajoso” (Foucault apud Borges, 2009, p. 54), é o que Foucault responde para Paul Veyne, quem, segundo Borges, através de suas ideias discorridas no livro *“Foucault: Sa pensée. Sa personne”*, “revela-nos seu apreço por Foucault e, ao identificá-lo como um guerreiro, o faz também para dizer que sua força de combate encontrava-se no próprio exercício de sua vida”. E que nesse exercício “ato e pensamento não estavam dissociados” (Borges, 2009, p. 54).

Borges cita Deleuze (2004 e 2005), quando este afirma que os textos teóricos de Foucault eram “modos de elaborar suas próprias questões em relação à vida, tratando-se, portanto, do enfrentamento com forças que produzem as formas de estar no mundo”. “Formas estas que se realizam nos processos de subjetivação” (Borges, 2009, p. 54).

“Por isso torna-se necessário, no combate pelas expressões singulares, fomentar guerrilhas contra si mesmo” (Borges, 2009, p. 54). Em relação as guerrilhas contra si retoma-se a questão principal da ascética em Foucault que é exatamente a relação de si para consigo mesmo. Chamando a atenção para a dimensão combativa e política da relação. Pode-se considerar que se trata do desafio necessário para o alcance de potências mais alegres, para o maior grau de liberdade a ser conquistada.

A partir dessa assertiva foucaultiana, acerca do corpo e da coragem, Borges afirma que “nos aproximamos da dimensão crítica envolvida nos estudos da corporeidade que se inserem tanto na perspectiva do gesto dançado, através do movimento e no ritmo, como de uma leitura da psicanálise”. A pesquisadora considera tal dimensão crítica, “desde a inscrição desses como elementos excluídos de certa proposição para o entendimento do sujeito”. “Pois tanto o movimento quanto o ritmo falam de um estado de existência que se aproxima da ideia de acontecimento” (Borges, 2009, p. 54). Segundo a autora, “ideia que em si desorganiza uma certa conjunção sínica que sustenta a lógica discursiva” (Borges, 2008, p. 54).

Pensar em termos de movimento e ritmo e, ainda, afirmar a libertação do acontecimento dos signos e discursos, dançar, improvisar o movimento político na dança e desejar no sentido mais íntimo e conectado do corpo. O movimento pode ser lento, ou descrito, mas não seria nem de longe decifrado. O objetivo nesta pesquisa é de decifrar o corpo somente por ele mesmo, cabendo ao pensamento desenvolver operações cognitivas.

Movidos pelo desejo. Ele que é provocante, produtor maquínico de movimentos e construção de sentidos conjuntos não idênticos, não fixados, encarnados e anteriores às causalidades, às delimitações. A própria sensação de harmonia com o ambiente, no presente, é potência de vida brotando pelos lugares percorridos, memórias corporais e histórias marcadas

na pele e nos sentidos nos encontros com os outros corpos e consigo.

Para pensar na experiência clínica, Borges destaca que Ferenczi e Reich tinham, na discussão clínica, afinidades em certas construções teóricas. “Encontramos, nos textos dos dois autores, referências a essa aproximação ao privilegiarem a transferência e a resistência como fenômenos fundamentais para se praticar esse ofício” (Borges, 2009, p. 56). A pesquisadora conclui que tais construções teóricas afins são “resultantes, evidentemente, da preocupação que tinham sobre a produção subjetiva em sua constante articulação aos contextos políticos e sociais vigentes” (Borges, 2009, p. 56). Nesse ponto a autora já aponta os caminhos críticos que tece em relação à psicanálise citada anteriormente e sua articulação com os movimentos do corpo e suas possibilidades de afetação sensível como na dança. Que interessa tanto ao seu trabalho como a este presente e em uma possível articulação de palavras acerca desses processos moventes do corpo e da subjetividade política.

Ao pensar em uma terapêutica ainda em termos de “transferência e resistência do paciente ao tratamento”, Borges destaca que de acordo com as suas construções teóricas, “os clínicos”, Ferenczi e Reich, “apontavam para um embate entre corpos imbricados” (Borges, 2009, p. 56). Considerando esse embate e imbricamento dos corpos mencionados pela autora como justamente os afetos, seja na clínica, na relação terapeuta-cliente, professor-aluno, dançarino-expectador, lugares híbridos e suas modificações.

Para Borges, a partir da compreensão teórica de Ferenczi e Reich estes corpos imbricados “se colocariam para além do corpo biológico e do corpo simbólico, portanto, no campo dos afetos inscritos no corpo através das formas de expressão e dos gestos como manifestações do campo das sensações” (Borges, 2009, p. 56). E, aqui, acrescenta-se o campo das intensidades, um imbricamento de corpos para a produção do corpo-sem-órgãos (Deleuze & Guattari). Enfim, ainda em termos analíticos, Borges salienta que transferência e resistência tomam novas configurações como, por exemplo, em Reich:

O que se deve entender como material analítico? [...] A concepção vulgar é: as comunicações, as associações, os lapsos do doente; é claro que se sabe teoricamente que o comportamento do doente tem importância analítica, mas experiências inequívocas no seminário mostram que o comportamento dos doentes, sua expressão, seu olhar, a sua linguagem, a sua mímica, o seu vestuário, a maneira de apertar sua mão, etc., não só é subestimado [...] mas completamente desprezado. No Congresso Internacional de Innsbruck, Ferenczi e eu, independentes um do outro, salientamos a importância terapêutica destes elementos formais. (REICH apud BORGES, 2009, p. 56)

Borges afirma que pelas elaborações realizadas, “Ferenczi e Reich tocavam em questões fundamentais que caracterizam um espaço terapêutico como um espaço analítico implicado e

privilegiado pela condição sensível dos corpos e suas misturas” (Borges, 2009, p. 57). Essa condição do material analítico a partir da sensibilidade corporal introduz um olhar diferenciado e exige práticas capazes de dialogar com os aspectos estético-políticos desse lugar sensível na clínica. A autora ressalta, ainda, “a importância do atravessamento da cultura nas produções subjetivas”, “como via de acesso ao inconsciente marcado pelo campo coletivo” (Borges, 2009, p. 57). É o surgimento de uma clínica do sensível na travessia da razão ao evidenciar a própria capacidade analítica nos processos autopoieticos.

Nesse sentido é possível pensar em uma terapêutica a partir da micropolítica da pele, porque toca em um campo de significados culturais, simbólicos, memórias corporais construídas nas experiências sociais, especialmente na dança, pensando em suas produções não interpretativas, mas sensoriais, na superfície da pele. Sentidos que ultrapassam os signos passando através deles, inscrevendo outros em uma continuidade não linear, múltipla, sensível e rizomática associada a uma busca pela razão adequada.

Borges questiona a formatação racional de Reich, o que torna possível pensar em uma provocação para o corpo-sem-órgãos e crítica ao corpo biologicista e organizado. Porém, a questão que interessa a esta pesquisa não se trata de uma negação de um paradigma mais científico, nem tampouco sua identificação plena, senão a transição de uma epistemologia para uma ontologia para se compreender os processos psicológicos a partir da filosofia do corpo.

Para Borges, “Reich, através do conceito de couraça, intui e ao mesmo tempo recalca a clareza repentina que a clínica lhe apontava, constituindo uma teoria que abrangia novos caminhos”. Porém, a autora discute em sua tese que Reich “ao pensar o corpo recorreu a um corpo biológico, classificando-o e ordenando-o em nosografias que visavam a um suporte científico formatado na racionalidade” e, então, ela considera que, assim, “amarrou as possibilidades de deslizamento e deslocamento oferecidas por esta perspectiva”. A perspectiva de análise sensível do corpo.

Borges afirma que “tal destino, por ele instalado, visava a dar sentido lógico ao que não se podia se ordenar nos esquemas de pensamento oficiais da época” (Borges, 2009, p. 57). Mais do que interpretar os pensamentos capturados, fixados, contudo, Borges apresenta que, embora, “oscilando entre um mundo ordenado e um mundo de intensidades”, “Reich comprehende as marcas do coletivo nas subjetividades, percebe um corpo que não se encaixa na biologia, ampliando possibilidades para intervenções clínicas” (Borges, 2009, p. 57). Ou seja, possibilidades de um inconsciente maquínico, produções subjetivas autopoieticas, despersonalizações e novos agenciamentos.

### 3.2.5 O INCONSCIENTE DO CORPO COMO PRODUÇÃO E CRÍTICA

A própria proposta de Freud da ideia de inconsciente realizava, segundo Borges, “uma leitura crítica do projeto racionalista da modernidade, apontando para o caso de uma lógica através da qual o homem seria capaz de alcançar o saber que poria fim ao sofrimento”. (Borges, 2009, p. 58) Para ela, tal acesso à verdade, mediado pela consciência a partir do conhecimento, é característico do modelo scientificista. E, “esta ilusão, o fim do sofrimento, um estado de permanente bem-estar”, seria posta em evidência, na medida em que Freud anunciasse, “com seu inconsciente, que este homem é um humano que se constrói nos desajustes de um processo sem origem nem finalidade” (Borges, 2009, p. 58). O inconsciente enquanto processualidade indefinida e inserida nas construções culturais através das quais opera suas transições subjetivas, mentais e corporais.

Borges destaca “um inconsciente marcado pela força da sexualidade, pela repressão, por um jogo de forças inscritas nos corpos, necessário, segundo Freud, para viabilizar a entrada do homem na cultura”. A sexualidade enquanto campo simbólico das forças que atravessam os corpos em suas relações, e que, paradoxalmente, segundo ela, “é justamente este mesmo jogo de forças que irá operar as condições exigíveis para a invenção de novos mundos possíveis” (Borges, 2009, p. 58).

A autora menciona, ainda, que, “desde o *quietismo* simulado nas paralisações até as trôpegas investidas na busca de novas vias para o prazer, o desejo capturado revelará sua existência e resistência” (Borges, 2009, p. 58). Para além do desejo inscrito dentro dessa leitura psicanalítica freudiana ou, mesmo, reichiana, inseridas nas críticas e problematizações trazidas por Borges, nesta pesquisa o desejo ganha um sentido singular no seu entendimento filosófico interligando-se ao corpo e suas produções subjetivas postas em evidencia ao longo de sua complexificação conceitual e nas próprias experiências do corpo em investigação no acontecimento.

Borges afirma que “é no livro Psicologia de Massas do Fascismo que Reich encontra a resposta para o êxito de um regime fascista, considerando a espasticidade de um corpo alienado de sua motilidade vegetativa, um corpo encouraçado, desviado de sua sexualidade natural” (Borges, 2009, p. 59-60). Livro no qual, segundo ela, ele escreve: “Só quando a estrutura de uma personalidade dominante corresponde às estruturas individuais de massa um ‘chefe’ pode fazer história” (Reich apud Borges, 2009, p. 60). A autora conclui a partir disso que “é pelo desejo de um povo em ser dominado que um tirano pode exercer seu poder. Voltamos à antiga/actual questão trazida por Reich: por que desejamos o fascismo?” (Borges, 2009, p. 60).

A economia sexual é tema de pesquisa de Reich, “uma pesquisa científica

empiricamente estabelecida” (Borges, 2009, p. 60). Segundo Borges, Wilhelm Reich, esteve, entre 1919 e 1923, ao lado de Freud, voltado para as “discussões relativas ao ponto de vista econômico”, mas entre os anos de 1928 a 1934 “perdeu-se deste foco, afastando-se gradualmente da psicanálise para buscar nas expressões da motilidade do corpo o que denomina correntes vegetativas” (Borges, 2009, p. 61). Em sua pesquisa, Borges observa o processo de transição na pesquisa de Reich e considera sua grande influência por Freud, contudo, Reich abria novos caminhos para o conhecimento, com destaque especial para o corpo e seus processos energéticos.

Para a autora, “a lógica científica e o método funcional” orientaram as pesquisas reichianas no que se refere à “potência orgástica” que descobre em 1922 e, posteriormente, em 1935, o que irá denominar de “reflexo orgástico” e, em 1939, de “radiação orgonal” (Borges, 2009, p. 61). A partir das suas novas descobertas no campo científico Reich cria novos conceitos para pensar a subjetividade se orientando sempre por uma lógica racional objetivada para o próprio entendimento do corpo através de seu conhecimento transdisciplinar e de forte base biológica e fisiológica, além de política, social, filosófica e cultural.

Através de sua busca, considerada por Borges, por uma “psicologia científica”, por uma “verdade”, Reich elabora, segundo ela, uma “base biofísica para o entendimento das dores humanas construindo um modelo para o entendimento das patologias físicas e psíquicas, afastando-se da psicanálise” (Borges, 2009, p. 61). Um modelo, contudo, a autora irá ponderar, “que abraçava seu método no propósito de entender a subjetividade como algo em permanente mudança” (Borges, 2009, p. 61).

Ora, um modelo, ou, um método, em permanente mudança! Ainda, assim, recebe críticas, embora estivesse buscando se aproximar o máximo possível da psicologia científica. Na visão de Borges, as investidas de Freud em um entendimento científico da Psicanálise a partir do método seria menos passível de críticas do que o uso feito por Reich (modelo). Para Borges, ele estava “promovendo uma fixação do conhecimento” (Borges, 2009, p. 61). Porém, segundo a autora, “a psicanálise clássica passa também a seguir este caminho do modelo, mas em direção oposta ao pensamento reichiano, pois se apoiará no aspecto dinâmico do inconsciente abandonando de forma pouco explícita o campo econômico” (Borges, 2009, p. 61).

Borges afirma que “apesar das críticas e rejeições, Reich levou à frente seu projeto com determinação: a investigação da energia biopsíquica” (Borges, 2009, p. 62). Segundo a autora, “o câncer e a *chaga emocional*”, para Reich, “estão atrelados à ditadura, ao totalitarismo”. E “o *socius* seria, então, em última instância, determinante do *bios*” (Borges, 2009, p. 62). Ele considera, ainda, segundo Borges, que “as doenças psíquicas são resultantes do caos sexual da

sociedade”. E que “as formas de governo que sujeitaram as populações, através de relações verticalizadas dos sistemas totalitários, produziram uma interiorização da dinâmica externa”. Borges afirma que “isto concorre para efetuar uma ancoragem psíquica em uma sociedade mecanizada e autoritária, impossibilitando o homem a agir independentemente” (Borges, 2009, p. 62).

Segundo a autora, Reich “identifica o processo sexual ao processo vital, definindo com clareza a função sexual como natural” (Borges, 2009, p. 62). Para Reich, “a saúde psíquica depende da potência orgástica e esta se caracteriza pelo ponto até o qual o indivíduo pode entregar-se, e experimentar o clímax de excitação no ato sexual natural”. (Borges, 2009, p. 62). Reich, segundo Borges, julga que as enfermidades psíquicas resultam de uma perturbação na capacidade natural de amar, bloqueando a energia biológica que resulta em fonte de ações irracionais. E esta capacidade de amar depende tanto de condições sociais quanto psíquicas e que elas estão ligadas incondicionalmente uma à outra (Borges, 2009, p. 62).

Nunca Reich mostrou ser um tão grande pensador como quando se recusa a invocar o desconhecimento ou uma ilusão das massas ao explicar o fascismo, e pede uma explicação pelo desejo, em termos de desejo: não, as massas não foram enganadas, elas desejaram o fascismo num certo momento, em determinadas circunstâncias, e é isto que é preciso explicar, essa perversão do desejo gregário. (DELEUZE & GUATTARI apud BORGES, 2009, p. 63).

Borges afirma que, para discutir tal constatação, Reich parte da libido para mostrar como essa formação molecular irá se perpetuar em escala macroscópica nas formações molares das instituições sociais. A partir dessa compreensão, Borges retoma a grande questão reichiana e reformulada por tantos outros: “por que o homem desejaria sua servidão, como se fora sua libertação?” (Borges, 2009, p. 63). Segundo a autora, é na direção dos constrangimentos ao fluxo da energia vital e consequente fabricação de desejo que Reich irá buscar a resposta. “É esse autor que, pela primeira vez, colocará em cena um corpo estagnado, resultante do conflito implicado na constituição de um sujeito produzido pela repressão instalada no processo de recalque que se encontra enlaçado com o social” (Borges, 2009, p. 63).

Borges compartilha ainda que “nos embates realizados com a sociedade psicanalítica de Viena”, Reich “aponta especialmente o corpo encouraçado do infante como aquele que, em última instância, sustentará um fazer social”. E que o autor revelou também que “este corpo fabricado é produzido e perpetuado pela família nuclear, tornando a neurose uma epidemia” (Borges, 2009, p. 63-64). Para ela, “tal proposição, transgressiva aos ideais sociais, define os estados patológicos como decorrentes da forma verticalizada pela qual se organizam as sociedades”. Segundo a autora, “dispositivos de poder servem como obturadores das potências

inventivas da vida, ou seja, fecham a percepção aos encontros singulares favorecedores dos coletivos” (Borges, 2009, p. 64). Trata-se dos modos de produção de subjetividade cultivados dentro de um grupo social, de uma cultura, sentidos construídos coletivamente nas relações desiguais de forças, poderes e saberes.

### 3.2.6 PENSAMENTO INTUITIVO

Segundo Borges, “no princípio de hierarquia, das relações verticalizadas, os indivíduos são destituídos de sua capacidade crítica, de seu pensamento intuitivo”, isso se daria “na medida em que, regidos por um ideal igualitário, abandonam suas formas singulares de estar no mundo reproduzindo os padrões estabelecidos” (Borges, 2009, p. 64). Além disso, a autora afirma que, dessa forma, os indivíduos “parasitam-se no líder e perdem sua capacidade da escuta de si, pois referidos ao ideal do grupo margeiam seus modos de experimentação, sendo esvaziados de sua capacidade de buscar no mundo condições de afirmar a vida em seus desvios” (Borges, 2009, p. 64).

Borges afirma que conjugando os termos: “o desaparecimento do discurso”, “o corpo autoerótico” e “a dança”, em sua pesquisa pretendeu-se formar um diagrama visando à elaboração de elementos que, em sua proposição, participam da “constituição de subjetividades a partir de um processo de preensão realizado pela condição de sensibilidade dos corpos em seus modos de captação do mundo” (Borges, 2009, p. 78). Os termos analisados por Borges também atravessam esta pesquisa nas próprias práticas do Laboratório de Dança realizado enquanto experiências sensíveis do corpo na improvisação na dança contemporânea.

Segundo ela, se assim propõem, é porque “desejam ressaltar a condição de transdução operada pelo corpo, através da ativação dos órgãos dos sentidos de forma a permitir, pela alteridade, um ato de resistência às políticas homogeneizantes” (Borges, 2009, p. 78). Tal capacidade transdutiva envolve um processo de transformação das informações sensoriais em percepção. O ato perceptivo é o que permite a efetuação do aspecto político de tal processo, na medida em que escolhas vão se efetuando a partir da própria atenção sensível e motora ao instante presente.

Borges diz acreditar que “são pelas zonas de indiscernibilidade, criadas pela desconstrução do que se encontra já codificado, que se favorece a emergência de novos horizontes diferenciais” (Borges, 2009, p. 78). Para a autora, seria daí advinda a possibilidade em “sustentar o próprio paradoxo da existência” (Borges, 2009, p. 78). Uma “solução” proveniente do Fora do discurso, daquilo que escapa às interpretações. Borges considera que a

questão trazida por Foucault sobre a ordem discursiva e o vazio da língua permite o acesso ao fato de que o discurso, na sua produção discursiva, se deixa escapar nas bordas de sua própria constituição (Borges, 2009, p. 78).

Esse escape do discurso é como se fosse o escape do corpo, quando assume as escolhas atentas dos próprios movimentos a partir de um ponto de encontro entre desejo, corpo e pensamento. Borges se refere também que tal escape é o “ponto limite em que a linguagem emerge em sua potência de desconstrução, revelando-se corpo de sensação” (Borges, 2009, p.78). A sensação, assim como, sua intensificação é o material valioso da dança, é a sensibilidade da pele percebida antes da linguagem. Segundo Borges, a sensação é a linguagem poética dos ritmos que fazem deslizar os sentidos para novas composições sínscicas (Borges, 2009, p. 78).

[...] Esta unidade rítmica dos sentidos, só pode ser descoberta no ultrapassamento do organismo. A hipótese fenomenológica é talvez insuficiente, porque ela invoca somente o corpo vivido. Mas o corpo vivido é ainda pouca coisa em relação a uma Potência mais profunda, quase invivível. A unidade do ritmo, com efeito, só podemos encontrar lá onde o ritmo, ele mesmo, se submerge no caos [...] (DELEUZE apud BORGES, 2009, p. 79)

A dança ganha mais uma vez um lugar diferenciado para efetuação da potência do corpo quando se pensa que esta é definida por um ritmo no caos de onde se submerge um improviso. Envolve a complexidade da presença dos corpos, marcando uma temporalidade pelo movimento. Borges irá pensar em uma produção autoerótica implicada na fabricação de um corpo *vibrátil* (Rolnik apud Borges, 2009, p. 79). A autora pensa a produção autoerótica para além do organismo, nos espaços não-integrados, no plano intensivo das constituições subjetivas, nos ritmos, [...] no excesso, no gasto de um movimento incandescente do corpo-pensamento (Borges, 2009, p. 79).

A estilística dos movimentos, tal como Borges sugere, no surgimento de outros planos de afetação, resgata as dimensões sensível, sensorial e frágil em relação às estruturas da língua. Potentes para os encontros, enquanto espaço de abertura, tais dimensões são possibilidades não aleatórias, mas arduamente conquistadas no exercício do corpo no espaço. Convocação a um combate, pelo movimento na dança, produzindo um registro em um improviso.

Borges afirma que Foucault revela como a sociedade controla, seleciona, ordena, organiza e distribui os sentidos, de forma a retirar da visibilidade o que o filósofo chama de *temível materialidade* (Borges, 2009, p. 82). Esse eixo temático, segundo a autora, é por ele tratado a partir de três grandes sistemas de exclusão: o interdito, a loucura e a vontade de

verdade. Para ela, ele não fala apenas das questões relativas aos processos de exclusão e usa como exemplo *o interdito*, mas “fala também da possibilidade da existência de mundos que não se moldam a certos aspectos languageiros e, desta forma, facilita uma aproximação a planos que habitam outros modos de existência” (Borges, 2009, p. 82).

Segundo Borges, Deleuze e Guattari insistem por uma prática clínica onde a crítica, como um compromisso estético-ético, nos aponte para o trabalho de desapego ao código, de descoberta das “realidades fabricadas” (Blikstein apud Borges, 2009). Para a autora, se trata da “importância de se atentar para o não-encobrimento das interferências recorrentes nas modelizações impostas ao eu” (Borges, 2009, p. 89). Ou seja, faz-se necessário “explicitar, desde que possível, os meios e modos da constituição de subjetividades derivados das práticas histórico/sociais contemporâneas ao sujeito” (Borges, 2009, p. 89).

Essa explicitação mencionada por Borges traz a discussão mais uma vez para o campo da linguagem foucaultiana em seu jogo de forças, os enunciados implícitos precisam ser questionados, dobrados e compreendidos em sua temível materialidade histórica e dinâmica. O compromisso ético-estético envolve exatamente o alcance de quando as ações sensíveis correspondem aos aspectos individuais, sociais e políticos para que efetivamente possa se pensar em uma clínica do ponto de vista de uma ética positiva, potente e em constante construção.

Segundo Borges, Winnicott, em suas elaborações sobre a clínica psicanalítica, afirma a importância da experiência subjetiva do *existir em continuidade com o mundo*. Tarefa que, para a autora, é “arduamente construída na relação transubjetiva, composta de projeções e introjeções, nos espaços de transicionalidade, realizada desde os primeiros movimentos, como modo de se conquistar um existir” (Borges, 2009, p. 90). Ela se refere a “um existir que se compõe de um corpo vivo em intensa produção de sentidos, de movimentos que se fazem, desfazem e refazem, a cada experiência realizada nos encontros entre os corpos” (Borges, 2009, p. 90). A intensidade como uma maneira de manter um contato, um encontro, um modo de existir e se conectar com os outros modos em constante mutação.

A continuidade subjetiva em relação ao mundo e a possibilidade de compreensão da mesma em suas composições espaciais, com os outros corpos humanos e não humanos não é linear ou estável, mas se produz a cada instante por linhas distintas que surgem do Fora, que fogem das previsibilidades. Borges defende que os encontros entre os corpos “irão se constituir a partir da abertura necessária para ser afetado, da deiscência inaugural, e ao mesmo tempo, entendendo que esta abertura é o próprio ato de afetação” (Borges, 2009, p. 90). Assim, o ato de afetação é um escape, uma brecha, uma estrutura que rompe se abrindo, multiplicando os centros de referência e de potência.

Borges propõe um trajeto por ela denominado de corpo sensível, corpo das sensações, dos ritmos. Corpo que, segundo ela, se constitui por outros modos de afetação que não o conhecimento realizado através do que se institui como saber verdadeiro. A autora se posiciona “frente à posição clássica e dogmática tomada pelos pesquisadores em busca do conhecimento” e “frente à ideia de *verdade a ser revelada* como o objetivo do pensamento da razão-consciência, na perspectiva do corpo organizado”. Em vez do conhecimento fixado, Borges opta por uma via estética, que, segundo ela, se trata de um “corpo resultante do encontro entre as forças que atravessam os corpos, nos múltiplos campos que, em sua interação, ativam a experiência da sensação” (Borges, 2009, p. 90).

Borges reconhece que Freud, ao aproximar a histeria da arte, já indicava esta ponte possível entre o corpo sensível e a produção de uma experiência estética (Borges, 2009, p. 90). Permitindo, segundo ela, a partir daí, realizar uma crítica aos modelos da representação que sustentam o saber científico. Uma crítica “pela porosidade de uma matéria cujo destino são as turbulências” (Borges, 2009, p. 90). A histeria, em sua conclusão, “vem revelar algo que desorganiza uma concepção sustentada no pensamento da certeza e da verdade frente à angústia resultante do confronto com o fundo infinitamente extenso da existência, com a abertura desamparadora do incognoscível” (Borges, 2009, p. 90).

Dessa forma, para a autora, é no embate com as aberrações humanas que a tradição, pautada no pensamento marcado pelo racionalismo científico, procura uma saída para restaurar um homem limpo de tais impurezas. Segundo Borges, é neste embate que se busca “por uma verdade que assegure o destino conhecido, esperado e controlável”. No entanto, a autora considera que “a verdade, através do corpo do histérico, cede pelo desmoronamento implacável das certezas” (Borges, 2009, p. 90). Embora Borges ainda fale em uma sintomatologia para pensar a histeria ao mencionar que “seus sintomas não podem ser relacionados a um organismo referido a um órgão doente, a uma lesão, enfim, a uma objetividade”, a autora reconhece da mesma forma que “o corpo histérico é um corpo que se manifesta num corpo não-orgânico” (Borges, 2009, p. 90).

Para Borges, Freud (1893-1895) “reconhece na histeria a manifestação de um existente imaterial que se atualizava ali. A materialidade de um virtual atualizado revelando sua realidade imaterial” (Borges, 2009, p. 90). Nesse sentido, Freud já identificava a virtualidade como um campo de atualização material se efetuando no corpo histérico, ou seja, a presença de um componente imaterial interferindo nesse corpo. Esse corpo não se ajusta a nenhum modelo preestabelecido, além de derivar, afirma Borges, para um outro olhar que Freud aborda com seu projeto através de uma nova ótica. Segundo ela, “a sintomatologia histérica que, mesmo ainda referida, no começo do século XX, às pesquisas científicas, permite seu ultrapassamento com

sua proposição de universo psíquico”, pois, para ela, “sua manifestação sintomática remete ao inexistente no olhar científico” (Borges, 2009, p. 90-91).

### 3.2.7 CORPO SEM ÓRGÃOS E HISTERIA

Hélia Borges aproxima o sintoma histérico da ideia transmitida por Artaud e recuperada por Deleuze e Guattari, de corpo sem órgãos (CsO). O CsO, segundo a autora, “é um conceito que sustenta uma provocação à ideia de organismo, objetivando uma crítica ao pensamento da verdade, das instituições, da permanência” (Borges, 2009, p. 92). Para ela, “o CsO pretende explodir com o organismo petrificado na sua formatação serializante onde um remete a um, incessantemente, produzindo o mesmo sem diferença” (Borges, 2009, p. 92).

Borges afirma que o funcionamento do organismo “está garantido por sua lógica obturante de reprodução, de mimeses onde o jogo é abortado, constantemente, pela imposição de um pensamento norteado por uma série identitária que desliza na mesma direção sem poder opor desvios” (Borges, 2009, p. 92). Dessa forma, comprehende-se a histeria não enquanto estrutura rígida, mas pelo contrário, sua intensidade na ausência da estruturação em série, o desvio do organismo tanto quanto o corpo sem órgãos proposto pelos filósofos Deleuze e Guattari.

Pensando na ligação entre improvisação na dança e histeria seria, pois, o próprio CsO criando um território liso deslizando no solo. Em movimento sensual, sensorial e extremamente sensível alimentado por uma virtualidade infinita. Para pensar sobre as possibilidades de constituição do sujeito fora das ordenações representacionais lineares, Deleuze e Guattari, segundo Borges, partem da descoberta artaudiana, do corpo sem órgãos, empenhados no posicionamento decorrente desta constatação. O CsO não é um organismo, não se organiza, é um corpo intensivo efetivado em planos, em limiares, em zonas de indiferenciação, pelas ondas de sensação, pela vibração do corpo, um corpo inteiramente vivo “o corpo sem órgãos é carne enervos” (Deleuze apud Borges, 2009, p. 92).

Segundo Borges, Deleuze (2002) propõe o CsO para dar conta desse universo das sensações, visto que, para ele, “a fenomenologia em sua perspectiva da intencionalidade no ato perceptivo não consegue apreender as constantes transmutações e ambiguidades características do corpo histérico” (Borges, 2009, p. 92). Para a autora, “as constantes desconstruções oriundas da transitoriedade dos investimentos polivalentes nos órgãos revelam um corpo em deslocamento de forças, corpo intensivo, um coletivo, onde as formas se subjugam às forças” (Borges, 2009, p. 92). Onde se criam formas móveis movidas por forças virtuais.

Porque o CsO é tudo isto: necessariamente um Lugar, necessariamente um Plano, necessariamente um Coletivo (agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potencias, fragmentos de tudo isto) porque não existe “meu” corpo sem órgãos, mas “eu” sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiares (DELEUZE & GUATTARI apud BORGES, 2009, p. 92)

Borges, então, reconhece que nesse sentido do movimento, em sua dimensão espaço-temporal, nos ritmos, fluxos, pulsões, aproxima-se da ideia de corpo sem órgãos, que, para a autora, “comporta uma compreensão do corpo em uma reorganização constante e infinita, na incessante desconstrução e reconstrução de territórios” (Borges, 2009, p. 92). Destaca-se, aí o aspecto produtivo e criativo que envolve a dinâmica do corpo no presente, suas escolhas e movimentos que se atualizam, rompendo com as interpretações.

Borges propõe pensar “a histeria como um corpo deformador das formas em que o movimento e o ritmo são manifestações de um intervalo em que se revela o fora da lógica discursiva” (Borges, 2009, p. 93). Para a autora, o campo de afecções envolve o corpo sensível que “se compõe e se decompõe e se reordena frente aos acontecimentos nos seus descaminhos e assim, pode constituir, por seus fluxos, pontos de resistência que necessariamente se conjugam no espaço friccional do encontro com o outro” (Borges, 2009, p. 93).

Em relação ao trabalho dos Vianna, Borges destaca, junto a Deleuze, o aprendizado e a decorrente abertura do pensamento a partir do trabalho deles, visando à recuperação de um corpo intensivo (Borges, 2009, p. 161). A intensidade e também a processualidade aberta são pontos que a autora toca para apresentar o trabalho desse coletivo que compõe a família Vianna e toda sua marca e história na dança e no trabalho corporal. Borges cita o filósofo no trecho a seguir para se referir ao seu trabalho, afirmando o caráter físico do corpo movente e sensível.

Nossos únicos mestres são aqueles que os dizem “faça comigo” e que em vez de nos propor gestos a serem reproduzidos, sabem emitir signos a serem desenvolvidos no heterogêneo. Em outros termos, não há ideo-motricidade, mas somente sensório-motricidade. (DELEUZE apud BORGES, 2009, p. 161)

Segundo Borges, “na desconstrução do lugar de mestre, o trabalho dos Vianna nasce com o nome de Expressão Corporal e posteriormente passa a se denominar Conscientização do Movimento” (Borges, 2009, p. 161). Para a autora, revela que, “num primeiro momento, a questão em pauta se referia à expressividade, e já em um desdobramento, o trabalho de conscientização aponta para os avessos da consciência” (Gil apud Borges, 2009, p. 161). Borges aponta, ainda, para a definição do fora como algo que se coloca para além da leitura codificada da língua, pois, para ela, é na desconstrução dos automatismos, na abertura do corpo e na experimentação da pele como extensão que se inscreve a pesquisa de consciência do

movimento (Borges, 2009, p. 161).

A autora faz, então, uma pequena diferenciação no que tange ao trabalho realizado por Klauss Vianna e o de Angel Vianna. “O trabalho de Angel, também voltado para a preparação do corpo do ator, tomará um acento maior na sua qualidade terapêutica desenvolvida pelo método utilizado” (Teixeira *et al* apud Borges, 2009, p. 161). Além disso, Borges afirma que, “vale ainda dizer que o que se denomina preparação do corpo do ator, foi um certo lugar criado a partir do trabalho dos Vianna (Klauss, Angel e Rainer) que os tornou conhecidos” (Borges, 2009, p. 161). Contudo seu trabalho (dos Vianna), a autora considera, “não se dirigiu, nem só se dirige a atores e bailarinos, mas a todos que se interessam por suas proposições” (Borges, 2009, p. 161).

Como a própria autora afirma, seu trabalho “se coloca na direção do resgate e reapropriação do corpo em seus dispositivos afetivos e perceptuais através dos movimentos desencadeados por injunções” (Borges, 2009, p. 164). Isso envolve, segundo ela, “desde a investigação do corpo próprio até o corpo coletivo, ampliando os atributos para a interação com o outro” (Borges, 2009, p. 164). Hélia Borges admite que seu trabalho se realiza:

Por meio das relações estabelecidas nas ações comunitárias grupalizadas, pelo compartilhamento de experiências, considerando-se e respeitando-se a heterogeneidade em que se estabelecem as dinâmicas não só pelo reconhecimento das diferenças, mas utilizando-as como matéria de expressão. Essas condutas propiciam, na construção da vivencia participativa, a emergência de um sujeito ético. (Borges, 2009, p. 164)

Então, a autora retoma a concepção foucaultina de “governabilidade de si”, definindo-a como “capacidade inerente ao humano” e que “torna-se questionável em função da ausência do próprio homem do contato com suas forças que fazem parte do campo intensivo, espaço imanente caracterizado pelos atravessamentos de um coletivo” (Borges, 2009, p. 171). A autora menciona em seguida Reich (1975), que, segundo ela, “em suas construções teóricas, faz aparecer o que se mantém invisível” (Borges, 2009, p. 171). Para ela, pela noção de caráter, Reich “nos convoca a refletir sobre o medo de existir” (Borges, 2009, p. 171).

Borges aponta que, Reich referindo-se ao que denominou “homem *normalis*”, “nos defronta com a condição caracterial do homem contemporâneo” (Borges, 2009, p. 171). Para a autora, o homem contemporâneo, “ao não mais se colocar em desacordo com a violência instalada, permanece impossibilitado de se afetar em seus modos singulares de existência”, “a partir dos processos dessubjetivantes do biopoder” (Borges, 2009, p. 171). Ela conclui que como consequência, surge no homem a formação do que Reich denomina de uma segunda natureza. “Um corpo endurecido, contraído, que não se dá conta de sua própria imobilidade” (Borges, 2009, p. 171).

A autora aponta também que José Gil (2001), em seu texto “O corpo paradoxal”, “faz uma aproximação da dança como campo de sustentação de desejo” (Borges, 2009, p. 184). E, ainda, “na mesma direção de Reich, associa a ideia de força do movimento como estando relacionada à força de agenciamento do desejo”, sendo que “o desejo de agenciamentos seria o que resulta do fato de agenciar – ‘Porque o desejo não se esgota no prazer, mas, aumenta agenciando-se’” (Gil apud Borges, 2009, p. 184). Borges complementa que “deste modo a pressão que deságua em movimento se transforma em matéria do desejo: ‘dançar é agenciar os agenciamentos do corpo’” (Borges, 2009, p. 184).

Hélia Borges, afirma que, “embora em suas argumentações Gil convoque esta força como uma força dessexualizada (pois parece se apoiar na associação da erótica à genitalidade)”, em sua pesquisa, interessa a questão do movimento-desejo como agenciador traçada pelo autor. Movimento-desejo, este, segundo ela, “já apontado por Reich, e as marcas deixadas pela fricção estabelecida nos corpos a partir do consequente prazer do próprio ato em agenciar e dos desdobramentos deste” (Borges, 2009, p. 184).

Enfim, da mesma forma que para a pesquisa de Borges, no Laboratório de Dança, a concepção do desejo e este compreendido em sua relação com o movimento presente, em especial na dança e na improvisação dos corpos, foi um dos principais caminhos. E não apenas conceituais e teóricos, mas principalmente materiais e práticos percorridos. Desejo que moveu os corpos nos encontros e em seus questionamentos, paradoxos e ambiguidades na busca sempre atual por uma presença intensiva e sensível dos mesmos.

### 3.3 ANATOMIAS DO ENCONTRO

Thiago Lima também chama atenção para o ato de escrever, enquanto implicação corporal, independente do conteúdo, segundo ele, “etimologicamente, o ato de escrever carrega consigo o penetrar, o pressionar sobre algo, seja por arranhões em superfícies moles como a argila, seja pelo rastro que a ponta da caneta deixa ao passar pelo papel ou ainda pelo bater dos dedos em um teclado” (Lima, 2020, p. 15). Dessa forma, o autor percebe a qualidade performativa da escrita e esta, ainda, enquanto marca, rastro, modo de registro. Para ele, “o gesto de escrever marca; não passa, mas entra na superfície para expressar algo” (Flusser apud Lima, 2020, p. 15). O autor confirma a partir dessas colocações que é possível afirmar que se escreve a partir das marcas: “Aliás, só sai um texto com algum interesse quando é assim” (Rolnik apud Lima, 2020 p. 15).

As marcas registradas seja em um texto, seja em um gesto quando movidas por um

interesse, por um desejo, que é potência em si, podem remeter a ideia de estilo em Deleuze, quando se pensa em forças que se afirmam singularmente. Estilo que se apresenta em uma política de escrita a partir de um ritmo na forma de escrever, de se mover e entre movimento e pensamento. Considerando, contudo, a dimensão crítica necessária ao enfrentamento das forças que subtraem tal potência. Para Thiago Lima, “é preciso inventar palavras para lutar por si e assim encontrar a coragem de encarar nossas resistências e transformá-las em reticências” (Lima, 2020, p. 16).

Todo encontro é, assim, descostura de hábitos, desfiando corpos amarrados de passado para abrir brecha, alargando o possível e o pensável, costurando outros mundos e outros modos de estar junto, e, ao mesmo tempo em que rompe o passado e o futuro, ele inaugura o tempo do sentir (LIMA, 2020, p. 16).

O tempo do sentir a que o autor se refere retoma uma temporalidade do presente ligada à capacidade sensível do corpo em sua duração de um encontro inesperado, inabitual, para abertura de brechas, linhas de fuga, desamarradas. Thiago Lima associa, ainda, ao ato de “costurar as linhas do silêncio entre as palavras, para que este silêncio cosa a possibilidade de laços” (Lima, 2020, p. 16). O silêncio apontado pelo autor como esperado para a construção de um sentido entre as palavras, laços que aproximam as linhas sem amarrá-las ou dar nós, remete ao silêncio da tagarelice mental proposta por Sander, no vazio do deserto, bem como, no silenciamento do discurso imposto pelos signos, de Borges, em favor de um movimento no corpo, um gesto que fale por si sem a necessidade compulsiva de ser interpretado.

Lima fala de um nível de sensibilidade, profundidade e sutileza na sua pesquisa. Ele afirma: “Dos desmanches cotidianos podemos catar fragmentos, como uma fantasia de Arlequim, costurar os trapos de sensação e memória que deixamos no ar. Cuidar um pouco mais dos restos para inaugurar uma manufatura de vida e pele” (Lima, 2020, p. 16). Em sua tese, “encontrar” configura-se como método. No entanto, o autor esclarece que “não se trata de um método para decifrar nada, mas de um método que se interessa por cada acidente/encontro que possa ganhar textura de um tecido feito de acaso” (Lima, 2020, p. 16). Pensar em termos de texturas de um encontro na artesania da pele também compõe os percursos metodológicos da presente pesquisa de movimentos e sentidos no corpo.

Thiago Lima, em sua tese, comenta que a primeira orientação para a leitura da mesma talvez fosse um convite para costurar (Lima, 2020, p. 16). E afirma que assim como na costura, a pesquisa também tem seus acidentes de percurso, caminhos inusitados e escolhas de quem está tecendo. Essas acontecem e costumam ficar nos avessos das publicações (Despret apud

Lima, 2020, p. 16). O autor compartilha que, durante a sua pesquisa, percebeu que:

A sutileza do gesto se apresenta quando nossos sentidos desestabilizam-se e a forma vista não é a forma esperada. Nestes momentos, precisamos virar nossa visão ao avesso. Ou seja, quando os movimentos corporais deixam de ser previsíveis, nos deparamos com expressões que nos apresentam outros caminhos, escolhas, histórias, marcas que são forças produtoras de desvios. (LIMA, 2020, p. 17)

O autor faz uma diferenciação entre descrever e escrever. Considera que “pesquisas classificatórias tendem a *descrever* elementos de uma realidade” e que “essa ação força a que todos os elementos sejam encaixados em lugares, com base em características que lhes são intrínsecas, dadas de modo independente do contexto” (Lima, 2020, p. 18). E o “ato de *escrever*”, segundo Lima, “seria da ordem do contar histórias e expor as marcas”. Além disso, ele afirma que “é precisamente no contexto, nas relações estabelecidas entre cada elemento, e não em suas qualidades encaixotadas em categorias independentes e apartadas, que a escrita é identificada” (Lima, 2020, p. 18). E conclui que, “portanto, histórias, sempre e inevitavelmente, reúnem o que as classificações separam” (Ingold apud Lima, 2020, p. 18).

Segundo Lima, “toda pesquisa implica uma ação, um esforço para dizer algo em relação a uma realidade emaranhada de fios e conexões que se instaura no fazer-com (*making-with*)” (Lima, 2020, p. 18). Para o autor, se trata de “um exercício em produzir palavras e funções a partir de um sem fim de transformações e interações entre espécies, elementos e múltiplas escalas” (Haraway apud Lima, 2020, p. 18). A partir disso, ele afirma que “a presente ação da pesquisa não irá se qualificar por extrair dados de uma realidade dada, mas por se colocar em relação com os corpos que atravessaram seu decorrer” (Lima, 2020, p. 18).

Thiago Lima traz, então, o pensamento de Donna Haraway, para quem “tudo está em relação e relacionar é se responsabilizar” (Haraway apud Lima, 2020, p. 18). É ainda a partir da autora e da intervenção que a mesma realiza na palavra que Lima pensa a concepção de responsabilidade (Lima, 2020, p. 18). Segundo ele, “produzir uma multiplicação de sentidos quando da apresentação da proposição *response-ability*, isto é, responsabilidade como capacidade de responder” (Lima, 2020, p. 19). Explicita que é a partir desse conceito que começou a desenhar sua bussola ética para o desenvolvimento da sua escrita na pesquisa. Ele define, assim, uma “narrativa situada e sensível aos encontros, desvios, interpelações e produções coletivas que se constituíram no caminho” (Lima, 2020, p. 19).

O autor fala em uma estratégia narrativa que comprehende a habilidade em responder às intervenções e interações construídas ao longo do processo. E reconhece que pelo fato de sua pesquisa não estar sozinha no mundo, ela assumirá as relações que se constituíram ao longo do mesmo. Ainda acrescenta que suas ações tiveram “menos pretensão de manipulação a ‘leitura’

da realidade e mais voltada aos interesses que circularam e tensionaram suas ações para estratégias de intervenção e transformação coletiva do presente” (Lima, 2020, p. 19).

Da mesma forma que a pesquisa de Thiago Lima, aqui também interessam as relações criadas durante o processo em vez da extração de informações externas amarradas. O aspecto político das práticas estéticas propostas em ambas pesquisas, assim como na discussão apresentada por Hélia Borges, também se evidencia nas investigações e produções teóricas de Jardel Sander ao reforçar as tensões, criar intervenções conceituais ligadas a uma proposição aberta dos corpos.

Segundo Thiago, “esse modo de pensar/pesquisar considera as relações sempre localizadas e situadas, afirmando a importância da participação coletiva na construção dos problemas e resultados apresentados” (Lima, 2020, p. 19). Essa qualidade de uma pesquisa coletiva e localizada é o que afirma o encontro como modo de investigar definido seja na pesquisa do autor ou nesta própria. Ele afirma que “tal posicionamento aumenta a capacidade de ação e intervenção de todos os envolvidos, um compromisso em fazer jus aos encontros da pesquisa e aos mundos que se abriram a partir deles” (Lima, 2020, p. 19).

O autor defende que isso é “o que Donna Haraway chama de *worlding practice*” (Haraway apud Lima, 2020, p. 19), “uma operação de escrita imanente ao processo de pesquisa” (Lima, 2020, p. 19). Segundo Thiago, “as histórias narradas pelo pesquisador, então, performatizarão um conhecimento que se efetiva a partir de relações e produções coletivas” (Lima, 2020, p. 19). São as relações, ou conexões, na linguagem espinosana, que desenham e escrevem os traços e conceitos dos encontros na pesquisa. Thiago Lima obeserva que, conforme aponta Haraway, “trata-se da consolidação de uma *sympoiesis*, um modo de *fazer-junto* que dá mais visibilidade às direções de mundo que se criam a partir das relações, do que à criação de categorias invariáveis e generalizantes” (Lima, 2020, p. 19).

Lima afirma desviar, em sua pesquisa, de “concepções clássicas que assumem um olho que tudo vê, um olho estático e deslocado da realidade” (Haraway apud Lima, 2020, p. 20). Segundo ele, “observação implica movimento e a única condição de percepção é o envolvimento do corpo por inteiro, interagindo com as coisas que nos afetam e ‘oferecem’ aos nossos sistemas de captação de estímulos a continuação da atividade” (Ingold apud Lima, 2020, p. 20). E é, justamente, dessa forma que o autor entende o gesto. Ou seja, como um “estado de movimento em que a produção de algum sentido se organiza a partir de afetos, encontros e relações estabelecidas. Tal organização de sentido, ao colocar-se em movimento, carrega consigo marcas, histórias, contextos e gérmenes de criação” (Lima, 2020, p. 21).

Nesse sentido, o autor afirma que “um estudo interessado nos gestos só é possível quando situado, entendendo o máximo da objetividade como o máximo da localização”

(Haraway apud Lima, 2020, p. 22). Então, Thiago Lima situa sua pesquisa em um território localizado afirmando que estabeleceu na Universidade Federal Fluminense, segundo ele, “um *lugar* universitário, para acompanhar como o tema das gestualidades se opera entre os *espaços* de formação” (Lima, 2020, p. 22). O lugar universitário, como propõe o autor, também é identificado na presente pesquisa enquanto estabelecida na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro com o propósito comum de escuta do corpo. Compreende-se que é na duração dos encontros que se criam os espaços de interação, campos de afetação e os próprios territórios vivos dinâmicos.

Lima justifica sua escolha de colocar as palavras “lugar” e “espaço” na mesma oração como sendo para delas retirar algumas diferenciações. Por *lugar* ele entende “uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade” (Certeau apud Lima, 2020, p. 22). E ainda acrescenta sobre se tratar de “uma certa fixação dos elementos que nos rodeiam com formas e funções definidas” (Lima, 2020, p. 22). O autor afirma que no entendimento de *espaço* são levados em conta “outros vetores, variáveis de tempo e instantes que circulam num determinado local” (Lima, 2020, p. 22).

Para ele, “um espaço é o efeito das relações estabelecidas, sempre em constante apropriação e desapropriação singular do território” (Lima, 2020, p. 22). “O espaço é um lugar praticado” (Certeau apud Lima, 2020, p. 22). Sobre sua pesquisa Thiago Lima afirma que “nos espaços mesclam-se linguagens da urbe, do *campus* e do ser” (Lima, 2020, p. 22). E nesta pesquisa, ainda, do que vem a ser, dos devires gestuais, estilos singulares produzidos a partir de ritmos próprios em composição heterogênea ontológico-geológica.

Em sua pesquisa, Lima tenta “acompanhar universos gestuais únicos, a partir das relações que o corpo tece com a sala de aula, com o espaço, com o tempo, com o movimento, com os outros corpos, com a universidade pública, com os conteúdos de ementa” (Lima, 2020, p. 23). O autor entende que “não existirá uma sistematização de gestos sem que estes passem por discursos coletivos” (Lima, 2020, p. 23). Dessa forma, propõe “acompanhar movimentos localizados, encharcados de histórias e possibilidades” (Lima, 2020, p. 23). Trata-se, segundo ele, de “lidar com sutilezas e singularidades: um corpo como interface, afetando e sendo afetado. Um corpo se percebendo corpo. Assim entendemos a formação, como um campo de relação em constante transformação” (Lima, 2020, p 23).

Como se percebe em sua pesquisa os participantes são necessariamente estudantes da universidade, na medida em que o autor sempre associa aos aspectos acadêmicos ou faz relação com a formação deles. Já no caso da presente pesquisa, como já mencionado anteriormente, tem um caráter de incluir não só os universitários, mas, principalmente, moradores da região, estudantes das Escolas Públicas ou não que não frequentam a

universidade para ocupar aquele espaço e nele também criar territórios afetivos, políticos e artísticos nas oficinas de dança e em outros processos de inserção a partir dos atravessamentos causados por tais encontros e outros.

O autor fala que a escolha de escrever certo capítulo para a sua tese deu-se pela necessidade de recuar e começar a elaborar as relações de aproximação que foram desenhando o que ele chama de campo-tema da pesquisa (Lima, 2020, p. 24). Segundo ele, o entendimento de campo-tema se dá a partir da processualidade de temas situados. Thiago Lima afirma que se trata de um complexo de redes de sentidos que se interconectam:

Um espaço criado, herdado ou incorporado pelo pesquisador ou pesquisadora em constante negociação com outros atores, na medida em que busca inserir-se nas suas teias de ação. Um campo que não é criado voluntariamente, mas debatido, arguido, interpelado por encontros que também tem lugar e tempo. (SPINK apud LIMA, 2020, p. 24)

Lima explicita sobre ter “a intenção de pôr em movimento um exercício de re-parar na composição do cenário de abertura para o campo de pesquisa” (Lima, 2020, p. 24). Para tanto, em sua tese ele afirma que narrar “percursos de aproximação, em que convites e convocatórias por tomadas de posição puderam fazer ver um gesto gestar versões”. E que, para isso, a escrita se dedica em “apresentar partilhas sensório-narrativas sobre experimentos corporais em um espaço de formação” (Lima, 2020, p. 24). Nesse sentido, o autor destaca os aspectos sensíveis das experiências sensoriais em sua escrita ao narrar os percursos gestuais e suas gestações.

O pesquisador compartilha que com sua experiência, pôde “escutar e partilhar a espessura das histórias de vida que se condensam nos corpos dos estudantes, mas que parecem abafadas durante o cotidiano escolar” (Lima, 2020, p. 25). Nesta fala, o autor permite identificar parte de sua análise dessas experiências, constatando, a partir da escuta e partilha com os estudantes da UFF, dimensões que afetam seus corpos e suas impressões. Ele se refere a um tipo de “abafamento”. Essa sensação transmitida e percebida é bastante coerente com esse tipo de realidade institucional e das relações da sociedade em geral. Onde os campos são operados com forças modeladas em ideais, estratos duros que não se encaixam nas infinitas possibilidades de construção de corporeidades em seus diversos contextos de produção de subjetividades.

Sobre sua escrita, Thiago Lima considera que se trata de “uma escrita à espreita, em que é sempre outro quem vem dizer” (Lima, 2020, p. 28). “Esse outro é o que se deve saber ouvir para aquilo que se conta não seja mera informação, mas tenha a forma da experiência”

(Piglia apud Lima, 2020, p. 28). E se esse dizer for corporal, gestual não codificado? “Como saber ouvir o que não se diz por palavras e depois escrever” (Lima, 2020, p. 28)? O autor percebe que passados três anos após sua experiência, precisa lidar com o que ele chama de recém-companheiros de escrita: “coração palpitando e frio na barriga” (Lima, 2020, p. 28). Ele admite recuar novamente e que escrever sobre as experiências vividas na “fase das ocupações de 2016” teria se aproximado de “uma sensação de ir para a guerra”, e lembra-se de ter aprendido em algum lugar que “a guerra devora palavras” (Benjamin apud Lima, 2020, p. 28).

Segundo Lima, “assumir a precariedade de alguma forma é lidar com as ruínas da história e encontrar brechas e rachaduras por onde vemos que algumas paredes institucionais não se sustentam mais” (Lima, 2020, p. 30). Mais do que encontrar brechas, acrescenta-se a multiplicação de centros e transversalização das estruturas hierarquizantes e excludentes. “Será, então, pelos cacos que restaram de uma luta gigante que contaremos essas histórias” (Lima, 2020, p. 30). Os cacos, osrestos, aquilo que não tem importância, a margem, o fora é justamente o que o psicólogo e pesquisador se propõe a incluir em sua narrativa.

### 3.3.1 MANEJO DOS AFETOS

Thiago Lima desconfia de que “deve ser isso que chamam de ganhar um corpo”, “uma forma de conseguir manejá-lo com mais harmonia o trabalho que se oferece, com os afetos que se apresentam” (Lima, 2020, p. 42). Essa colocação do autor faz referência à dimensão corporal, aos afetos, no momento em que ele compartilha a experiência do grupo da ocupação a que se refere em sua pesquisa e a sua própria: “Acho que estamos mais robustos mesmo. Acabei de comentar como estou menos cansado, mesmo terminando mais tarde do que o previsto” (Lima, 2020, p. 42). Essa harmonia com as práticas referida pelo autor envolve uma continuidade entre pesquisa, vida, clínica e política.

Parece não se tratar mais de fazer massagem, chá e/ou atendimento *em* pessoas. As técnicas, conhecimentos, procedimentos, ao se encontrarem com os corpos ocupados, não conseguem ficar inabaláveis. Agora sinto que consigo fazer massagem, chá e/ou atendimento *com* pessoas. Essa palavrinha tão conhecida nos meios onde círculo realmente não é um detalhe, é um tipo de consciência, um tipo de presença que só se apresenta quando exercitamos uma forma de estar juntos. Isso só é possível com o corpo. Isso só é possível construindo um corpo que se contorna de entorno (LIMA, 2020, p. 42).

Como é possível identificar, Thiago Lima faz referência a um método de pesquisa que, segundo ele, é denominado PesquisarCOM (Lima, 2020, p. 42). E, como a artista-pesquisadora

Luciana Lyra (2020), pensa em termos de “f(r)icção”. O autor considera que tal método pode ajudar a expandir os olhos e poros ao que está chegando e “friccionar” estranhamentos, pois, “permitem-se encontros com o múltiplo, num emaranhado complexo de intensidades de vida, criando em ato ‘formas muito distintas de lidar com as questões da presença, ausência e alterização’”(Moraes apud Lima, 2020, p. 42). Trata-se de experiências e escritas performativas propostas nos encontros da pesquisa. Essa linha de continuidade não deve ser confundida com linearidade, mas pelo contrário, para a superação das falsas dualidades a linha composta é a do plano que produz rizomas. Tais linhas desamarradas interestratos não são apenas abstratas, sendo localizadas em universos materiais, corporais.

Lima compartilha que, “sem saber o porquê, quis fazer massagem nas costas”. E que só encontrou “costas duras, arqueadas, assustadas”. Ele descreve que seus dedos “iam se deixando tocar por um convite invisível”. E continua: “É como se meu dedão resolvesse desviar a rota por centímetros. Como se tivesse um ímã entre meus dedos e os pontos de bloqueio dos corpos. Eis que tocando escuto: ‘Nossa, está me dando vontade de chorar’”. (Lima, 2020, p. 46). Nesse trecho em que o autor narra a experiência do toque ao massagear os corpos com os quais movia sua experiência mostra a profundidade do alcance de certas práticas em sua dimensão sensível nos encontros.

Nas palavras do autor: “Tocamo-nos. (tocar, etimologicamente, remete à palavra acontecimento – será que é isso que estamos fazendo, produzindo acontecimentos com as mãos?)” (Lima, 2020, p. 46). O entendimento da etimologia da palavra acrescenta alguma pista acerca do que um toque pode provocar no outro, em si. O toque também remete aos conceitos de fricção e contato anteriormente mencionados. Nas experiências de contato nas oficinas do presente Laboratório de Dança foi possível perceber suas potencialidades e limites, na medida em que envolve as fronteiras do próprio corpo, além de definir contornos e espaços de cada um. A experiência do toque no contato com o outro é perpassada também pelas vias sensoriais definindo vetores estéticos e políticos.

O pesquisador prossegue em sua narrativa de forma um tanto sensível, poética: “Novamente deixo meus dedos serem levados pela intuição (é impressionante o mundo que se sente em baixo da pele, um mundo gigante, silencioso e invisível)” (Lima, 2020, p. 47). Mundo das sensações adormecidas, memórias esquecidas, pensamentos calados e movimentos enrijecidos, estes podendo ser provocados e atualizados em formas distintas, livres de qualquer interpretação ou aprisionamento. Território de imanência, lugar dos encontros, acontecimentos, afecções e agenciamentos capazes de transbordar superfícies que visibilizam os desejos e transbordá-las, considerando o máximo de conexões e correlações entre corpo e pensamento.

Lima compartilha a intimidade de seus encontros: “Escuto novamente: ‘Tá dando vontade de chorar’, mas desta vez ela acrescenta: ‘cada ponto que você toca dói e dá vontade de chorar’; ‘Ontem vocês não vieram e eu queria muito trocar ideia, fiquei muito tensa’” (Lima, 2020, p. 47). A partir dessa sua narrativa fica exemplificada a intensidade com que um corpo pode tocar o outro. E muitas vezes esse modo de se deixar afetar pode ser apenas através da presença do outro, do seu olhar. Ainda sobre a sua experiência com a massagem, o autor afirma que “ela entendeu que não fui eu quem colocou os sentimentos ali, eles apenas se manifestaram porque o corpo dela ainda os carrega” (Lima, 2020, p. 47).

Em relação à crueza, o autor conclui, “por pior que seja, é ela mesma a nossa potência, pois é isso que nos contém e com isso podemos manejá-la e sentir o mundo” (Lima, 2020, p. 47). Segundo o pesquisador, “uma anatomia dos encontros acontece à medida que nossas formas dialogam com as formas que nos cercam” (Lima, 2020, p. 82). Para ele, “este diálogo carrega consigo histórias desde a origem das espécies aos eventos cotidianos de nossas vidas” (Lima, 2020, p. 82). “O processo anatômico constitui uma sabedoria profunda e poderosa, que nos dá origem a imagens internas e sentimentos. Os sentimentos são a cola que nos mantém inteiros e se baseiam na anatomia.” (Keleman apud Lima, 2020, p. 82)

A depender de suas intensidades e durações, tais encontros influenciam diretamente na consolidação de estratos, texturas, fluxos, mais formas ou menos forma em nossa constituição corporal. Percebemos que tais processos de organização fazem emergir formas emocionais. Uma geometria viva da consciência somática (LIMA, 2020, p. 82).

Thiago Lima apresenta certos conceitos da Realidade Somática de Keleman fazendo conexões com outras abordagens conceituais e filosóficas, transitando tranquilamente entre elas. Dessa forma, o autor se permite não se prender em discursos hegemônicos e constrói diálogos e superfícies de alisamentos entre eles, estratos, fluxos geométricos pelo corpo. Pensando no movimento ele acrescenta: “Gesto é a gestão de um deslocamento, ou seja, um gesto faz algo acontecer, faz algo se articular. Assim, coloca-se em evidência seu plano relacional, produtor de sentido, a partir de vínculos e contextos possíveis” (Lima, 2020, p. 87).

Segundo o psicólogo-pesquisador, “o gesto carrega consigo direções, encaminhamentos, escolhas sobre o que expressar e o que conter” (Lima, 2020, p. 87). Por isso se trata de potências ao mesmo tempo ético-estético-políticas. O autor também define o gesto como uma “ação provisória, capaz de dar forma, transmitir histórias e afetações que atravessam um corpo” (Lima, 2020, p. 87). Além disso, ele afirma que “gesto é todo movimento que arrasta consigo mundos e histórias” (Lima, 2020, p. 87). No entanto, considera, “só existe história onde há um preço a pagar” (Certeau apud Lima, 2020, p. 87). Ele não estaria se

referindo ao risco, à zona de perigo, que envolve o caminho pelos movimentos e experiências entre os corpos e seus devires corporais?

No processo, o meio é intussuscepção e inscrito em nosso mecanismo vivo, gerando registros gestuais. Pode-se tomar, então, a memória como uma memória de gestos, uma memória motora do que foi vivido e encarnado para além de ideias como abstração ou instâncias metafísicas. (TROEL apud LIMA, 2020, p. 91)

O autor pensa, dessa forma, em termos de registros gestuais e memórias motoras. Todo esse processo de engajamento do corpo em seus movimentos e sua assimilação se dá a partir dos mesmos mecanismos que os geraram. Pensando nessa direção ainda é válido considerar a dimensão da temporalidade que envolve tais inscrições corporais abertas, em movimento.

### 3.3.2 TEMPORALIDADES DISTINTAS

Mas, afinal, qual a duração dessas formas? Quanto tempo dura a formação de um toque? E os afetos, têm prazo de validade? Segundo Lima, o "verbo *rejouer* na língua francesa refere-se a voltar a jogar depois de ter parado" (Lima, 2020, p. 91). Ele afirma que "esta significação parece muito relevante pois inclui um tempo de parada ao jogo" (Lima, 2020, p. 91). Para o autor, uma interrupção temporária possibilita que "o que temos de ritmo singular se manifeste" (Lima, 2020, p. 91).

Lima esclarece que se pode entender a parada como "uma espécie de alargamento da experiência, para que ela possa ser metabolizada; um tempo de composição entre os elementos que nos tocam e como podemos produzir escolhas e direções com estes elementos" (Lima, 2020, p. 91). Os ritmos particulares atravessados pelo compartilhamento de um tempo comum. Escolhas definidas a partir de sensações e elementos singulares, bem como, pela própria sensualidade dos movimentos compreendidos nos modos de sentir e se fazer presente. Aspectos que nos interessam, especialmente, quando se trata da escuta do corpo na dança, esta mobilizada transversalmente por conceitos biológicos, filosóficos, clínicos e políticos, tais como movimento, potência, desejo e estilo.

Lima exemplifica que seja executando um mesmo movimento de *ballet* em épocas diferentes ou observando o cumprimento de funções cotidianas por culturas diferentes, "a aprendizagem sobre os gestos e as técnicas do corpo variam de acordo com os ritmos de cada organização social" (Lima, 2020, p. 93). Ou seja, aquela "velha", porém, sempre atual, discussão acerca da problemática das técnicas e da sua não submissão aos processos

maquínicos, metodológicos ou culturais, como aborda o autor.

Lima acrescenta, ainda, sobre o ritmo, afirmando que este também “tem uma função estética vinculada ao prazer, gerando sensações de bem-estar ao confluir suas ondulações com as pulsações orgânicas dos nossos tecidos neuromusculares” (Bourdin apud Lima, 2020, p. 93). Thiago Lima confirma a partir disso que “podemos dizer que somos seres sensíveis e sensuais, capazes de nos unir, direcionar e manifestar com prazer, a partir de pulsos que compõem com nossas vidas” (Lima, 2020, p. 93).

Nesse sentido, em sua pesquisa, Lima se posiciona diante da história afastando-a da perspectiva de uma representação do passado como um bloco monolítico, uma linha do tempo lógica, linear e evolutiva, organizada por um olhar atrofiado da capacidade de se articular, que tudo vê, mas nada habita (Haraway apud Lima, 2020, p. 116). O autor entende, ainda, os rastros da história como pistas para *contemporaneizar* o presente (Lima, 2020, p. 116).

E, assim como Hélia Borges, Thiago Lima pensa o contemporâneo, em consonância com Agamben (2009). Como uma forma de tomada de posição em relação ao “nosso tempo”. “Ou seja, não se trata de coincidir perfeitamente com este, mas criar uma relação singular com os tempos que nos atravessam” (Lima, 2020, p. 116). Essa relação singular com o tempo proposta pelo filósofo, bem como, a necessidade de um olhar histórico e articulado para perceber o presente por um olhar dinâmico para o passado marca a aproximação também de Lima, como em Borges, de Michel Foucault e toda sua concepção de uma metodologia histórica viva e atual.

Thiago Lima se refere a determinado momento do texto de Agamben em que este define: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben apud Lima, 2020, p. 116). O pesquisador afirma que, para elucidar essa visão do escuro, Agamben faz uso da neurofisiologia da visão. O autor explica que “ao nos depararmos com ambientes privados de luz, células denominadas *off-cells* são acionadas e produzem aquela peculiar visão que nos faz ‘enxergar’ no/o escuro” (Lima, 2020, p. 116).

Lima acrescenta, baseado em Agamben que, “perceber o escuro, mais do que uma condição passiva de ausência de luz, trata-se de uma atividade, uma habilidade em construir outros modos de ver” (Lima, 2020, p. 116). E conclui que “ser contemporâneo, nesse sentido, significa voltar a um presente em que jamais estivemos” (Agamben apud Lima, 2020, p. 116). E que, em sua pesquisa, “o gesto” pode, portanto, “ser entendido como contemporâneo do corpo” (Lima, 2020, p. 116).

Então, seria o gesto capaz de autoproduzir-se, atualizar-se no presente singularmente? Seria o gesto capaz de criar sentidos mutáveis mantendo o olhar fixo no passado, distanciado

do presente, e com ele não identificado totalmente? A memória muscular seria esse passado que se atualiza no corpo no presente? Olhando para as sombras, para o escuro, para a ausência de movimentos, para os encouraçamentos do corpo com distanciamento e ao mesmo tempo condição ativa seria, dessa forma, possível criar outros modos de ver e se ver?

Thiago Lima compartilha o fato de que, “Le Breton (2011), ao apresentar os estudos de Maurice Leenhardt sobre a sociedade canaque, permite-nos perceber que nessa estrutura social não há uma palavra que designe corpo e este recebe suas características do reino vegetal” (Lima, 2020, p. 117). O autor também afirma que as características assumem uma subjetivação a partir de uma conexão com a natureza. E que “a ligação com o vegetal não é uma metáfora, mas uma identidade de substância” (Le Breton apud Lima, 2020, p. 117). Lima acrescenta, ainda, de modo, mais uma vez, um tanto poético, que “o corpo confunde-se com o mundo que o banha, ele não é a prova de individualidade, mas a efetivação de sua condição de permeabilidade” (Lima, 2020, p. 117).

Pensar em termos de permeabilidade alcança ainda mais a qualidade porosa constitutiva do corpo humano, animal, vegetal, vivo, intensivo. Não seria ao corpo-sem-órgãos a que se refere essa compreensão de uma corporeidade não nomeada, aberta, com características vegetais? Nesta pesquisa tal associação se materializa até mesmo nas oficinas de dança sendo conceitos, temas explorados nas próprias movimentações corporais e diálogos sobre as práticas experimentadas nos encontros. Devires-animais, devires-vegetais, devires-minerais, foram virtualidades atualizadas que tentaram e tentam ao mesmo tempo ilustrar os processos performativos inspirados, improvisos e criações no Laboratório de Dança. Da mesma forma, são conceitos e dispositivos de afetação nas próprias proposições conduzidas coletivamente.

Justamente na direção contrária ao corpo-sem-órgãos, o corpo desorganizado, vegetal, Thiago Lima menciona o corpo organizado, do nascimento da anatomia. “Percebemos um conhecimento sobre um corpo ensimesmado, que funciona por interpretações e representações das formas congeladas de um corpo morto” (Lima, 2020, p. 117). Para o autor, nesse tipo de conhecimento, “a observação se fixa em fronteiras bem estabelecidas, independente de contexto e isoladas de seu entorno” (Lima, 2020, p. 117). Não há porosidade, permeabilidade. O deslocamento histórico, político que se volta para uma auto centralização paradoxalmente produz o afastamento da própria corporeidade já que as representações fixas se referem ao apagamento do corpo, à sua ausência em favor de um controle exterior e limitante.

### 3.3.3 HABITAR O VAZIO

Thiago Lima observa que “a partir dessas correntes de pensamento, nos vemos herdeiros de um sistema de separação que gera um corpo único passível de observação e controle, sem possibilidade de expressões singulares” (Lima, 2020, p. 117). Tal constatação chama a atenção para os aspectos de controle e padronização dos corpos-subjetividades enquanto herança da própria negação de sua multiplicidade constitutiva.

O autor confirma, “tal é a lógica que herdamos dos saberes sobre o corpo e que nos convoca a abordar suas vias de expressão de outra forma” (Lima, 2020, p. 117). A partir dessas constatações o campo de combate fica evidenciado, requer a dobra da força, a experiência de alteridade, o exercício da própria potência de criar. Torna-se claro o entendimento dos vetores que atravessam os espaços permeáveis que atualizam as percepções, bem como, as possibilidades autopoéticas do corpo e da subjetividade. O pesquisador fala sobre “habitar um vazio”:

Uma re-tomada na formação que passe por nossas mãos, para que juntos pudéssemos nos ocupar voluntariamente de um espaço/tempo no qual as pessoas não precisam lutar de forma antagonista contra um determinado sistema, mas acessar o mais bonito que temos. Ou seja, habitar um vazio, uma ausência que permite que algo se manifeste através dela. (LIMA, 2020, p. 120-121)

Não se trata de um esvaziamento destituído de valor, de rigor, mas pela própria rigorosidade, em formas de potência, de resistência, cria os próprios valores. O vazio aponta ao mesmo tempo para uma necessidade de espaço. Um silenciamento que permite novas composições e sentidos. O autor se refere a um procedimento que “pretende ensinar como as emoções podem ser inibidas ou expressas, pensamentos tornam-se ações e os sentidos e significados vão se formando em nossos corpos” (Lima, 2020, p. 112).

Segundo o pesquisador, no sentido de suas práticas, “a proposta é ir além da contração e do relaxamento da musculatura, mas perceber que sentimentos, imagens, percepções também estão envolvidas nesse processo” (Lima, 2020, p. 122). Menciona sobre um exercício que “pretendia soar como um convite silencioso para a percepção de como os estados tónicos formam blocos de sensações e formas de estar no mundo” (Lima, 2020, p. 122). Trata-se de mudar a forma de caminhar e perceber que tal mudança muda a forma de sentir.

Segundo Lima: “É na distância entre aquilo que nos tira de nós mesmos e a força que empregamos para nos expressar que talvez o gesto sutil se manifeste. Um gesto cuja comunicação pode também ser entendida pelo encanto” (Lima, 2020, p. 128). Um encanto que

aqui se pretende entender justamente pela via da permeabilidade e da sensibilidade para um olhar capaz de se encantar pelo diferente, estranho e singular de si mesmo. Seria o encantamento da sutileza, ou seja, da capacidade de tornar incomum o corriqueiro, ou simplesmente percebê-lo, permeá-lo, senti-lo.

Considerando, além de tudo, uma estética que se constitui pela via da sensorialidade e não pela normatividade categórica. Um gesto capaz de tocar, ainda que sem o toque na pele, somente pelas formas que desenha, pelas sensações que provoca, memórias que recorda e recoloca em outros olhares, lugares do corpo. Esta seria a porosidade das células conduzindo movimentos e sentidos. Sobre sua última oficina, Thiago Lima compartilha que:

As imagens que ficaram comigo compunham duas paisagens que dividiam o grupo em corpos arrastando-se para caminhar, disparando sensações de desistência e ausência de ânimo, e corpos rígidos com costas e joelhos duros que pendulavam para se deslocar; sensações de hesitação e susto pairavam nestas últimas formas. Estas imagens convocaram-me a pensar em como provocar movimentos que permitissem maior mobilidade e diferenciação de graus em estados tão extremos de rigidez e colapso (LIMA, 2020, p. 129).

O autor afirma que as imagens narradas vieram de “arquiteturas musculares” que se formaram quando perguntou “como seria um corpo ao deparar-se com uma prova, um instrumento de avaliação pedagógico” (Lima, 2020, p. 129). Essa referência a uma rigidez, pouca mobilidade, tensão, por outro lado, pôde ganhar um outro contorno que, segundo Lima, a oficina disparou na palavra “prova”. A concepção de prova na sua pesquisa foi, então, “ganhando um caráter de experimentação, degustação” (Lima, 2020, p. 131).

Afinal, o pesquisador reconhece: “No espaço que construímos, não temos que provar algo *para* alguém – uma instituição de ensino, no caso. Provar, aqui, é um convite para provar os sentidos que nos atravessaram *a partir de nossas experiências*” (Lima, 2020, p. 131). Nesse sentido, o autor acrescenta que se trata de “uma qualidade que demanda outro tempo e movimento”. E de “um intervalo para que possamos metabolizar novas e mais interessantes formas de estar no mundo” (Lima, 2020, p. 131). Enfim, ele acrescenta, ainda, “a chance de degustar os sentidos nos aproxima, pouco a pouco, de um corpo que nos importa” (Despret apud Lima, 2020, p. 131).

O autor afirma que a percepção que os sensibiliza “não está na afirmação da observação à distância e reprodutibilidade do mundo, mas na exploração de um corpo sensível ao que o cerca, toca, dilata e contrai” (Lima, 2020, p. 134). Para Lima, esse é o motivo do interesse na experimentação de “um olhar ativo que considera, encontra, toca e é tocado por aquilo que vê. Um olhar aberto ao olhar do outro” (Lima, 2020, p. 134). Em especial no caso da dança, pensar

acerca das imagens produzidas, alimentadas pelos olhares dos outros e até por si mesmo refletido no espelho envolve não só os aspectos visuais, mas sensoriais em sua totalidade aberta e multissensorial.

A proposição do pesquisador é que quando uma troca de olhares se estabelecer, “que estes possam, em compromisso e companheirismo, criar autonomia para atender, cuidar e se importar” (Lima, 2020, p. 134). O autor faz uma analogia comparando que em determinado momento seu texto parece ter entrado em um vale. “Uma tromba d’água de autores, conceitos e teorias foram despejadas sobre a leitora ou leitor, afogando o relato das experiências que estávamos contando” (Lima, 2020, p. 134). Ele, então, justifica: “assim estava meu corpo quando parei para escutar o grupo após os exercícios: cheio de efervescência para despejar esses conceitos em quem supostamente os praticou” (Lima, 2020, p. 134).

O pesquisador admite, porém, que “a tromba d’água se inverteu”. “E as falas do grupo, como a força de uma enxurrada, arrastaram todos esses conceitos para outro lugar. Naquela sala, parece que não cabiam conceitos que não foram construídos juntos” (Lima, 2020, p. 134). Nesse sentido, ele reconhece a dimensão que envolve a já mencionada não separabilidade, neste caso, entre conceito e experiência, ou seja, combate às suas hierarquias e anterioridades em favor dos acontecimentos e seus encontros, seus sentidos territoriais.

Lima se refere, ainda, a “um corpo em cujo contorno também se desenham as nuances de todos os tipos ativos de olhar” (Haraway apud Lima, 2020, p. 137). Em relação a essa afirmação a respeito do corpo e seus contornos atravessados por olhares, o autor observa o aspecto político, de afetação dos mesmos. Qualidade de abertura de um corpo diante dos outros que o olham, interpenetram, remetendo também à dimensão sensível e performativa da ação estética. Segundo ele, uma vez compreendendo o conceito (prova), pode-se destacar que a constituição dessas relações é constantemente atravessada por relações de poder (Lima, 2020, p. 137). Daí a dimensão política e também ética do corpo compreendido nesse campo de controle, de forças autoritárias, invasivas, coercitivas, exteriores e hierárquicas que põe a experimentar outras formas de sentir e performar.

Thiago Lima retoma Michel Foucault para pensar acerca do poder e, nesse sentido, segundo ele, uma leitura possível a partir da obra do filósofo seria entender “como o poder se encontra exposto no corpo mesmo” (Lima, 2020, p. 137). Não é difícil perceber, em relação a isso, no contexto da dança contemporânea e de todo o trabalho corporal que a envolve, seja por meio da educação, em sua dimensão clínica e outros campos de atuação interdisciplinares, é possível identificar a partir de distintas leituras sobre o corpo a suas curvaturas, inibições e arrastos pendulares. Dobrando essas forças se vê os movimentos de liberação das tensões físicas e mentais.

Reich irá se referir às couraças musculares, enrijecimentos visíveis da musculatura envolvendo uma dinâmica de interação entre os processos corporais e mentais. Para Foucault, “o corpo é um efeito de luta” (Lima, 2020, p. 137). Segundo Lima, “o corpo é o resultado do jogo de forças, pelo qual a história se realiza, se manifesta e se desfaz” (Lima, 2020, p. 137). Além disso, ele acrescenta que, “dessa forma, podemos testemunhar como a história do patriarcado se articula fisiologicamente naqueles corpos, atualizando-se em contrações como agentes de agressão” (Lima, 2020, p. 137).

O pesquisador compartilha seu sentimento de distância em relação ao sentimento do outro no sentido de que sentir algo é muito particular para se compreender o que o outro sente, contudo, há um canal de comunicação, interação, afecção nos momentos de encontros, os quais ele se refere em relação à sua pesquisa. O autor afirma: “nunca vou sentir o que sentiram, mas exercitamos a possibilidade de uma partilha do sensível” (Lima, 2020, p. 137). E acrescenta que se pode “trazer à tona o conceito de partilha do sensível, proposto por Rancière, como a qualidade de dar forma à comunidade” (Lima, 2020, p. 137).

Lima exemplifica a partilha do sensível como “um sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* partilhado e partes exclusivas” (Rancière apud Lima, 2020, p. 138). Ou seja, a partir desse olhar o corpo ganha formas em relação ao coletivo mantendo “partes exclusivas”. Segundo Thiago Lima, “partilha, neste conceito, traz consigo a participação em um conjunto comum e a separação, a distribuição de afecções” (Lima, 2020, p. 138).

Outra contribuição da pesquisa de Lima é que ele reconhece que, em uma de suas experiências, o grupo de mulheres “deu conta de se apoiar” e o ensinaram, também, a “sair do lugar de ter que oferecer todas as entradas e saídas, sair do lugar de terapeuta, facilitador grupal perfeito e centralizador” (Lima, 2020, p. 138). Pois, justamente na possibilidade de romper com idealizações de categorias fixas e criar brechas é que se encontra o espaço para “o fora”, para o singular e autopoiético, ou seja, para a afirmação de devires ativos e formas autônomas de existir nas descobertas com os outros.

Admitir a própria fragilidade nesse sentido não tem a ver com impotência, pelo contrário, trata-se da constituição de um plano de imanência capaz de agenciar as virtualidades compostas por dispositivos metodológicos sensíveis, críticos e criativos. É também desse lugar de não saber que a presente pesquisa agenciou a potência metodológica construída nas oficinas de dança. Quando psicóloga, pesquisadora e dançarina transitaram entre lugares, ora de mestra, ora de aprendiz, se deixando misturar na relação com o grupo. Saindo do lugar de autoridade e prepotência, a pesquisadora propôs, através da própria alteridade, a viver a experiência coletiva de construir potência através da fragilidade e das margens.

Sander, Borges e Lima destacaram os encontros como um acontecimento da potência dos corpos e pensaram o corpo enquanto corporeidade. Ou seja, um espaço de movimento, inacabamento, abertura e devires. Eles discutem a produção de subjetividade contemporânea inserida em um campo de forças e apresentam alternativas que envolvem os processos de criação pelas linhas de fuga ou pelos desvios. E reconhecem, da mesma forma, a capacidade que os corpos têm de afetar e ser afetado. Lima sugere a criação de uma clínica dos gestos. Sander e Borges propõem criar um corpo-sem-órgãos. Os três autores direcionam seus olhares para o presente em sua intensidade. E levam em conta uma orientação ética do cuidado como regra ou bússola que possibilite aos corpos-subjetividades a produção de singularidades, apostando na máquina desejante que se instaura na superfície da pele, do toque ou da dança.

Diante do mergulho realizado nas teses apresentadas, pensamos ter alguma dimensão, ainda que parcial, do estado da arte da pesquisa acadêmica em psicologia com enfoque corporal. Ficando evidente o caráter provisório, estético e político tocado pelos autores em sua constante busca por desenvolver um olhar crítico e sensível para as experiências corporais. Ao mesmo tempo em que se colocam no exercício constante de superar o pensamento dicotômico acerca do corpo. Seja através de um retrospecto histórico, da construção de um suporte filosófico ou da própria implicação nas práticas investigativas. Do mesmo modo, no capítulo que se segue, apresentamos o mapeamento das práticas realizadas no âmbito da presente pesquisa.

#### 4. LABORATÓRIO DE DANÇA



A filósofa Marie Bardet se questiona: “Que posturas uma filosofia deve inventar para capturar os gestos?” (Bardet, 2014). E uma psicologia, que posturas deve inventar para analisar as subjetividades? Em qual lugar o psicólogo deve se colocar? De quem observa de longe ou de quem experimenta, tal qual o filósofo que se põe a dançar? Apreender os processos em jogo por meio de uma proximidade com a experiência envolve as fronteiras próprias com o campo do outro, com o corpo do outro, eliminando distâncias e hierarquias, tomando espaços e performando.

O corpo tanto quanto a dança não foi, nesta pesquisa, objeto sistemático de um estudo dos textos filosóficos, mas uma possibilidade de operar nos campos teórico-práticos, produzindo um cruzamento de práticas estéticas e políticas. Partindo dos estudos em filosofia e psicologia buscou-se estabelecer proximidade com as experiências do corpo na dança. Ao compreender a dança como uma prática de si aliada aos próprios desejos, realizamos operações transversais que possibilitaram incluir novas formas de sensibilidade da vida e modos de efetuação corporais e mentais.

As práticas enunciadoras do pensamento que aqui se desenvolve apontam para uma formação resultante dos chamados agenciamentos maquínicos autopoieticos. Trata-se dos sistemas desencadeados e desencadeadores dos processos de subjetivação produzidos nas oficinas de dança, na medida em que se deslocaram para instâncias coletivas, impessoais, corporais e incorporais intensivas. Dissolvendo os limites identitários, molares e estáticos, para produzir e pensar na complexidade dos territórios existenciais e em suas constituições micromoleculares e composições abstratas.

Como parte desse processo, enquanto traço os percursos das práticas do Laboratório de Dança, conto com imagens e memórias corporais, enquanto pesquisadora participante e condutora das oficinas. Além da minha própria subjetividade envolvida, compartilho pensamentos de outros participantes sobre as suas experiências com as oficinas. O que sentem quando improvisam, o porquê de dançarem, sua relação com o próprio corpo, como se sentem

em relação à sociedade, seus desejos relacionados às oficinas de dança. Dados coletados por meio de entrevistas realizadas no início e após um semestre ou um ano de sua participação.

Entretanto, não está garantido que o material a seguir descrito siga uma ordem cronológica, pelo contrário, o tempo a que me refiro possui desde, então, uma variação contínua, seja em velocidade, seja em intensidade, esta última, inclusive, especialmente nos interessa pensar. Considerando o campo intensivo como única meta a ser alcançada na produção do corpo sem órgãos, corpo de intensidades vividas e descritas em temporalidades particulares. Assim, é compreensível que não tenhamos um ponto de chegada e talvez nem um de partida, mas fluxos contínuos provocando descontinuidades.

Difícil precisar quando tudo começou, mas o percurso é evidente. Ao final da minha graduação em Psicologia, eu estava construindo vínculos afetivos com alunos da Escola Municipal Pastor Gerson Ferreira Costa, em meu estágio profissional. Esses vínculos foram, então, resgatados com o meu retorno à UFRRJ para realização da presente pesquisa de doutorado através do meu convite pessoal feito para alguns desses alunos, os primeiros integrantes do Laboratório de Dança.

No primeiro encontro do Laboratório nos reunimos na mesa das paineiras, próxima ao lago do Instituto de Biologia, da UFRRJ, onde pudemos conversar sobre o que aconteceu nos últimos anos (alguns se formaram no ensino médio, outros interromperam os estudos formais, se casaram, tiveram filhos, etc.). Falamos sobre a relação com o próprio corpo, nos alongamos, respiramos juntos e também dançamos encima da grande mesa. Pois esta era a única certeza que nos unia, a dança, além de que sempre dançaríamos. E assim o fizemos!

Daquele encontro em diante todos os outros dançantes se realizaram na sala de dança, na maioria das vezes, e alguns na sala de teatro, ambas no Centro de Arte e Cultura (CAC-UFRRJ). Também aconteceram grupos de estudos em filosofia do corpo que foram realizados na mesa do corredor do segundo andar do P1 (Prédio Central) da Universidade. Os encontros teóricos aconteceram pontualmente, mantendo o foco nas oficinas de dança, onde também se discutiam conceitos e teorias no decorrer das práticas corporais que tinham frequências semanais.

Alguns alunos se recordaram, em um desses estudos em grupo realizados no P1, ao passar em frente ao “Gustavão”, como é conhecido o teatro principal da UFRRJ, de quando participaram de uma oficina de teatro que promovi especialmente para eles, por meio de agendamento do espaço, ainda na época do referido estágio, em 2015. Essa oficina de teatro no “Gustavão” foi um acontecimento muito marcante para os alunos da Escola Municipal Pastor Gerson, pois eles sequer haviam entrado naquele espaço no qual puderam naquele momento estar sobre o palco.

Da mesma forma, em 2019, para a realização das oficinas de dança contemporânea, me articulei, então, com a coordenação do CAC e consegui a disponibilização da sala de dança duas vezes por semana por duas horas cada dia em dias alternados para a realização das oficinas enquanto prática do Laboratório de Dança realizado. Inicialmente o grupo se formou, como mencionado, pelos alunos da Escola Pastor Gerson que se vincularam a mim na época do estágio e por outras pessoas interessadas que chegaram de outras formas, a partir da divulgação dos próprios alunos e do CAC.

No início de cada semestre, o CAC, enquanto projeto de extensão da Universidade, abre para o público em geral, de Seropédica e região, inscrição em diversas oficinas ofertadas por bolsistas desse projeto da UFRRJ. Ao me vincular ao projeto pude ampliar a divulgação da oficina de dança contemporânea proposta, até então inédita no espaço, junto às outras já oferecidas, o que aumentou o alcance na divulgação para participação de outras pessoas que foram se somando.

Em um primeiro momento estipulei um número de vagas para quinze pessoas, mas chegamos a ultrapassar o número de inscrições e presenças em alguns encontros. Ao longo do ano de 2019, período de duração das oficinas, o número de participantes sofreu determinada diminuição mantendo uma média em torno de oito participantes. Quanto a essa diminuição ressalta-se o fato de que esta é uma realidade comum nesse tipo de aula em grupo. *“Foi muito interessante participar das oficinas de dança, cheguei pensando ser uma coisa e na verdade era outra; me surpreendeu.”*

Nem sempre o indivíduo irá encontrar o que estava buscando, talvez seja preciso participar algumas vezes para conhecer e perceber que não é aquilo que o interessa. E quanto a isso é totalmente pertinente em se tratando das escolhas políticas, dos desejos de cada um. Da mesma forma, existem aqueles que se identificam com o que encontram, a tal ponto de haver alunos que frequentavam as oficinas nos dois dias ofertados da semana. Às vezes é preciso negociar o desejo individual com o coletivo, desejar, antes de tudo, compartilhar um espaço-tempo, estar aberto para se deixar afetar.

*“A dança é algo novo para mim, algo que de alguma forma tem transformado um novo ser em mim que eu sinto como se estivesse adormecido. Apesar de nunca ter dançado e estar me aventurando pela primeira vez nesta imensidão que é a dança, a pergunta reflete em mim com clareza que é o amor que eu sinto pela arte, por cultura.”*

*“As aulas de dança me deram uma visão panorâmica e espectral sobre o poder da dança em nossas vidas, além de ativar pontos de contato com culturas outras, o que nos enriquece como seres de potenciais socialização com a diferença.”*

O grupo formado foi marcado por certa heterogeneidade constituinte de seus participantes. Composto por pessoas de idades muito diversas, de ambos os sexos, sendo majoritariamente meninas e mulheres negras.

*“A relação com o meu corpo é bem tranquila, eu tenho conseguido trabalhar bem. Só com minha mente que as vezes não corresponde, muitas das vezes me acho incapaz de tal passo. Mas sei que tenho possibilidade de qualquer passo, mas tendo a consciência de que tem limites do meu corpo que eu preciso respeitar e trabalhar mais”.*

A diversidade, entre os participantes, de idades, mas principalmente, de experiências criou um clima especialmente acolhedor às diferenças, bem como, uma potência de composições. Mais do que estar abertos às diferenças, provocamos movimentos, deslocando centros e destacando potencialidades ao explorar o espaço composto de trocas coletivas e sensíveis na produção de hecceidades. As quais se modificavam conforme as dimensões de conteúdo e expressão iam se alternando na criação dos corpos-sem-órgãos pelas máquinas abstratas constituintes das variações dos platôs do Laboratório de Dança.

*“Me sinto de diversas formas: me sinto uma mulher negra com toda sua complexidade, as vezes bandida e as vezes objeto sexual. As vezes não me sinto negra, pois pra alguns eu não sou, me falta tinta. Me sinto no limbo com minha cor amarela. Às vezes me sinto julgada por ser quem sou, sem freio na língua, sexualmente bem resolvida e as vezes me sinto cobrada pra ser algo, padronizada e rotinizada. Como mulher me sinto alvo o tempo todo, medo de ser violada. Mas me sinto grata também, todos os desafios de se viver em sociedade me inspiram de alguma forma na minha forma de fazer arte.”*

Os sistemas arborescentes, apresentados por Deleuze e Guattari, em oposição aos rizomáticos, ao se estruturarem hierarquicamente comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas. Segundo os autores, em tais modelos correspondentes, um elemento só recebe informações de uma unidade superior e uma atribuição subjetiva de ligações preestabelecidas (2011, p. 36). Essas formas enrijecidas que constituem os padrões corporais e subjetivos foram deslocadas pelas indiferenciações entre conteúdos e expressões, bem como, pelas distinções entre matérias não formais e formações inacabadas, pelas máquinas abstratas produtoras de rizomas e devires artísticos e animais.

#### **4.1 PROCESSOS SUBJETIVOS**

As oficinas de dança contemporânea começavam sempre pontualmente e os participantes chegavam no horário, havendo flexibilidade em ocasiões que se fizeram

necessárias. Quem precisasse se atrasar na chegada ou se antecipar ao término também possuía essa liberdade para transitar em seu tempo pela oficina. Havia quem frequentasse outras oficinas no local, aguardando seu horário no próprio CAC, espaço amistoso onde é comum se construírem laços de amizades entre os alunos, oficineiros e funcionários.

*“Tem sido muito proveitoso, conheço o CAC já há um bom tempo, e sempre que posso me envolvo em oficinas de teatro e dança, é um espaço lindo e super acolhedor, onde posso esquecer os problemas da semana pelo menos por duas horas e me reconnectar comigo, o que traz inúmeros benefícios no que diz respeito ao meu relacionamento com as pessoas, minha forma de olhar o mundo que fica mais positiva, e o equilíbrio mental que é essencial nessa rotina cansativa que é a Universidade.”*

É considerável pensar, contudo, nas sutilezas e nuances que constituem o trabalho sobre o corpo pelo viés da subjetividade, de modo que a cada entrada ou saída de um participante, momentânea ou duradoura, se produzia uma nova composição do ambiente, pois cada corpo é notado por todos e afeta cada outro ao seu modo. Antes de estar com o outro, a experiência de estar consigo, e ambos formando contornos, processos corporais, subjetivos. Reconhecer os corpos em suas diferenças e intensidades, intensificar a experiência pelas sensações, aplicar estímulos cognitivos, sensoriais nas relações coletivas foi o que nos propomos, realizando encontros de composições e desejos variáveis.

*“Bom, em relação aos meus desejos, em primeiro lugar, eu entrei para tentar manter uma constância no meu alongamento, porque antes eu estava parando cada vez mais de me alongar. Em segundo lugar eu queria, por mais estranho que pareça, algo que fizesse com que eu precisasse manter uma atenção ao meu corpo, como postura e etc., uma disciplina. E também, é claro, eu queria aprender a fazer os movimentos de forma que eu me sentisse satisfeita dançando, em conjunto ou não.”*

Os papéis foram variáveis, os meus, os dos participantes, e a minha presença física nos encontros foi a condição inicial para a formação e continuidade do grupo recém-formado. Um processo que foi ganhando ritmo e autonomia na frequência dos encontros, sendo essencial para estabelecer um vínculo com os participantes que posteriormente puderam formar outros espaços de dança para além da experiência proposta da pesquisa. A própria confirmação do processo autopoietico, operando nos planos micromoleculares e micropolíticos.

*“Ao longo das aulas de dança pude perceber a liberdade que meu corpo foi tomando nos movimentos. Percebi que aumentou a minha aceitação quanto as formas do meu corpo e aos seus movimentos. No início eu estava muito presa, fechada em mim, não me permitindo muito. E com o passar das aulas isso foi modificado. E pude fazer os movimentos com mais leveza e com mais entrega.”*

Devido às normas éticas de pesquisas com seres humanos, os alunos sabiam que as oficinas de dança se tratavam de uma prática de pesquisa de doutorado em psicologia. Eles compreenderam que as oficinas de dança contemporânea tinham uma abordagem diferente em relação às outras aulas de dança que frequentavam no CAC. Além disso, no decorrer das oficinas, os lugares de pesquisador e pesquisado foram se misturando e compondo intensidades. Os participantes da pesquisa constituíam não mais sujeitos, mas um campo de forças e um plano de consistência transversal e rizomático.

O plano consistência ou plano de composição ao se opor ao plano de organização e de desenvolvimento rompeu com as formas e substâncias ou formação de substâncias ou de sujeitos. Deleuze e Guattari afirmam que o que se inscreve em tal plano são modos de individuação que não procedem pela forma nem pelo sujeito (1995, p. 236). Como sabemos, trata-se, em sua perspectiva, de hecceidades. Estas, ao se produzirem, no Laboratório de Dança, da mesma forma, não se deram na construção de formas identitárias de sujeitos, mas por forças expressivas, intensivas e fragmentadas em operacionalidade caótica, múltipla, impessoal, singular e coletiva.

*“É muito libertador, pois é a primeira dança que faço e que me sinto realmente bem, ao invés de apenas seguir coreografias, a dança contemporânea me chamou atenção pra parte de entender o como se dá cada movimento, o processo disso no nosso corpo.”*

Além da dimensão educativa e artística, se apresentava de modo não tão evidente, porém, talvez, por isso mesmo, a dimensão clínica, com aplicações terapêuticas que partiam dos desejos individuais de compor a coletividade. Algumas vezes, não poucas, contudo, as demandas tendiam por uma atenção especial, olhar e espaço individualizados.

Em relação a isso posso citar, por parte dos alunos, relatos de depressão, automutilação, vontade e tentativa de suicídio no período em que frequentavam a oficina. Atribuíam, inclusive, grande importância à mesma no processo de enfrentamento das crises. *“Nunca havia feito dança contemporânea, foi minha primeira experiência! Saí da aula tão feliz! Me sentindo liberta. Tenho depressão e me forcei a ir, e estava tão chateada nesse dia! Mas quando saí pude contemplar a natureza.”*

*“Em relação à sociedade, talvez por causa de minha depressão eu me sinta excluída, não gosto muito de falar minha idade porque logo sou rotulada e já acham que não tenho capacidade!”* A realidade à margem de muitos deles envolve outras complexidades do contexto social, familiar associadas à ausência de recursos de acompanhamento médico e psicológico muitas vezes requeria maior atenção da minha parte e maior exploração da própria potência da parte deles.

*“Percebi que preciso experimentar mais possibilidades de movimentos, e a me permitir a viver outras experiências de vida. Refleti que em nossa cultura não valorizamos a dança em nosso ambiente escolar e na nossa cultura popular. Como não tive experiência formal de dança anteriormente, percebo que meu corpo não tem memória muscular sobre dança. E senti dificuldade nisso. Penso que se tivesse tido contato com dança, talvez no ambiente escolar ou escola de dança do bairro, esse processo hoje seria diferente. Penso o quanto menosprezamos o movimento da dança para o nosso desenvolvimento motor. Acredito que devo incentivar as crianças e os jovens do meu convívio a dançar mais. Para um melhor desenvolvimento deles.”*

Para além dos momentos das oficinas eu era requisitada pelos alunos, seja para ouvilos, seja para orientá-los, considerando os limites da relação proposta, muitas vezes eu me vi transbordando em lugares que escapavam os objetivos da pesquisa, mas que afirmavam a minha responsabilidade profissional e humanidade. Além disso, o lugar do psicólogo e do professor carregam consigo uma série de expectativas e idealizações que precisaram ser desconstruídas com cuidado.

Muitas vezes as intensidades transbordam abrindo espaço para afetos de alegria, amor, e até mesmo desejo sexual, seja por parte do aluno/paciente ou do professor/terapeuta. Questões que perpassam por limites éticos, mas que precisam ser discutidas e reconhecidas como componentes do processo. Especialmente nos contatos corporais, ou seja, quando há inclusão do toque, do contato com a pele, com o corpo do outro explorados ao longo das práticas experimentadas. Devido a uma maior intimidade nas trocas esse tipo de limite deve ser claramente definido e respeitado.

Segundo Foucault, não se pode cuidar de si sem passar por um mestre, porém, o que definiria a posição do mestre é que ele cuida do cuidado que aquele que ele guia poderia ter de si mesmo (Foucault, 2006, p. 73). Aquele que cuida do cuidado que o sujeito tem de si mesmo e que, no amor (desinteressado) que teria pelo seu discípulo, encontra a possibilidade de cuidar do cuidado que o discípulo tem de si próprio (Foucault, 2006, p. 74). O amor desinteressado pode ser entendido como uma alegria motivada por uma causa externa que potencializa ainda mais o próprio cuidado e assim aumentando potencialmente ambos.

Contudo, Foucault ressalva que a história mostrou uma desconexão entre o cuidado de si e a erótica (Foucault, 2006, p. 75). Posicionamento que contraria toda uma lógica que associa tal conotação na construção simbólica da relação do corpo inscrito nesta linguagem estruturante. Condição em que o amor não mais desinteressado, ou o desejo movido por causa não potencializadora da relação de aprendiz se reduz aos estratos sem agenciamentos, linhas de captura, linhas estriadas, aprisionantes do corpo e da mente.

Nesse sentido, um espaço aberto para comunicação, bem como, a aceitação dos limites individuais, foram construídos conjuntamente nas relações. De modo que os alunos também ficassem à vontade para dizer o que sentiam, o que não estavam abertos a experimentar. Como, por exemplo, o caso de uma participante que não gostava de ser tocada e que relatou isso como um dos seus desafios na dança quando questionada acerca dos mesmos: “*Os meus desafios são não ter muita flexibilidade, timidez, muita distração e não gostar de ser tocada*”. No entanto, em certo momento, segundo seu tempo, se sentiu segura para realizar esse tipo de troca nas experiências de contato do Laboratório.

Da mesma forma, desde a idealização (obtenção de uma ideia inicial), ao pensar acerca da prática em dança proposta, até a sua materialização, proporcionando condições mínimas para que esse cuidado se efetivasse, se envolveu todo um investimento de interesse, curiosidade, desejo pela ação, pelo encontro, além de dúvidas, questionamentos, medos, seja dos alunos, seja do mestre que porventura assumira tal posição, seja pela própria pesquisadora que por excelência a instituía no espaço construído. Um exercício de si pensado com cuidado, partindo do cuidado e da ocupação consigo mesmo, na medida em que se entende que aquilo com que se ocupa, ou o si mesmo, é o próprio corpo que deseja e age ocupando consigo. Trata-se de um processo autopoietico, biológico e filosófico.

*“Não tenho o hábito de dançar, quando faço é sem estrutura em alguma festa quando estou bem à vontade. Depois da primeira aula que fiz percebi que dançar é um potencial que posso desenvolver, algo que pode me trazer novas vias para acessar autoconhecimento e expressão.”*

O trabalho realizado com a dança contemporânea é muito maior que o ato de dançar em si. Da mesma forma que o objeto de trabalho do dançarino não é a dança, exclusivamente, mas, também, o próprio corpo em suas múltiplas capacidades e especialidades de sentir e mover. Antes das improvisações, propriamente, os encontros se construíram por processos de educação, treinamento e preparação física e mental. Desde o acolhimento do grupo, a construção de um ambiente favorável e amistoso até a complexificação das técnicas e a própria produção de subjetividade e apropriação do corpo e do espaço. Movimentos entre corpos e pensamentos experienciados de maneira conectada, desencadeando processos de subjetivação emancipadores.

Enquanto um estrato da sociedade, o Laboratório de Dança, embora, tenha se proposto a operar como um dispositivo de resistência e mais do que isso, de afirmação das potências, também reproduziu, em suas relações, trocas indesejadas. Como fica claro na fala de um dos participantes sobre experiências de preconceito vivenciadas nas práticas:

*“Em alguns momentos eu ganhei algum reconhecimento fui bem elogiado e outros algumas brincadeiras com um tipo de preconceito. Percebi que mudou meu relacionamento com as pessoas, momentos onde pude dançar com algumas pessoas sem ter conhecimento, mas ainda fluir tudo normal como se já tivesse conhecido há anos.”*

Antes de constituir um espaço de dança e pesquisa corporal, o ambiente se define como determinado por suas relações sociais. Na presente pesquisa, por sua vez, conduzidas sob a égide de um campo ético-estético-político. Ou seja, os movimentos corporais, bem como, os processos de subjetivação afirmavam, antes de tudo, um espaço de abertura e produção de diferenças através da experimentação das próprias singularidades nos encontros sensíveis consigo mesmo e com os outros corpos. *“Dançar com o grupo foi muito bom e relaxante, simplesmente um momento na semana a se esperar ansiosamente”*.

*“Quando eu fui pela primeira vez na aula eu gostei muito e meu desejo é que quando eu ouvi algumas músicas na aula minha vontade era de levantar e dançar a sala inteira.”* Assim como a experiência individual, cada encontro para realização das oficinas pode ser considerado único, especial e singular. Nenhum encontro foi igual ao outro. Nisto reside a riqueza das vivências e daqueles que as compuseram. Formações múltiplas e agenciamentos produzidos entre os distintos componentes e modos existentes dos corpos presentes ao longo dos encontros em suas modificações tempo-espaciais.

*“Sinto como se eu escrevesse algo com o corpo. Sinto o corpo de uma forma diferente, ele esquenta, acelera, fica ofegante, os hormônios me dão bem-estar. Sinto vergonha caso faça isso em público, aí eu travo, enrijece tudo, vem o medo do julgamento.”* Evidencia-se na fala da participante a dimensão social da experiência na dança, a qual é percebida em sua relação com o olhar do outro ou dos outros. Assim, cada presença e cada ausência constituía a variabilidade singular da composição dos instantes e das intensidades na condução dos momentos e nos improvisos individuais e coletivos experimentados nas práticas em grupo.

#### **4.1.1 ENCONTROS ESPECIAIS**

Certa vez iniciei a oficina e a deixei sob a condução de um convidado especial. Ricardo Laje assumiu a turma quando precisei me ausentar para participar de um Seminário sobre Direitos Humanos a convite do meu orientador, o professor Dr. Ronald Ericeira. A ideia foi manter a realização da oficina apesar da minha ausência, mas, principalmente, proporcionar o encontro dos participantes com o Ricardo que aconteceria de todo modo.

Ricardo Laje é Cientista Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre e doutorando pela mesma Universidade.

O convidado relatou grande sensibilização pela sua participação na oficina e a conduziu no sentido de dar voz e corpo aos participantes a partir de uma perspectiva que compreendesse as relações étnico raciais. Para tanto, se apresentou, falou sobre suas experiências políticas e afetivas vividas corporalmente nos espaços sociais e abriu diálogo para que cada um que se sentisse à vontade também compartilhasse suas vivências e identidades. Além disso, ele apresentou algumas citações de Grada Kilomba, evidenciando sua referência filosófica para o grupo majoritariamente negro.

O cientista social abordou movimentos de origem africana ao som da cantora negra Luedji Luna. Músicas que continuamos experimentando na dança nas oficinas seguintes mobilizadas pela grande identificação e interesse dos participantes. *“Foi bem legal participar das aulas de dança, me lembro de uma aula com um convidado que foi bem interessante, foi ótima para conseguir entender o eu e o mundo a minha volta.”*

Outra vez o convidado especial foi Rodrigo Binarts, conhecido por Bina, músico, negro, militante das causas sociais, políticas, raciais e integrante de movimentos artísticos e culturais do Rio de Janeiro. Já havia oferecido uma oficina de música, a meu convite, há alguns anos atrás, na Escola Municipal Pastor Gerson. Na ocasião, Bina trouxe vários instrumentos musicais de Duque de Caxias, sua cidade, para Seropédica, onde aconteceu a oficina, para apresentá-los aos alunos. Como a oficina naquela época havia sido sucesso total, tanto pelas suas habilidades artísticas, quanto por suas habilidades e experiências em conduzir grupos de jovens, eu fiz outro convite para o Bina. Desta vez, com os participantes das oficinas de dança contemporânea, onde ele pôde reencontrar alguns daqueles alunos.

A oficina para o grupo de dança focou no entendimento do ritmo na música com exposição oral de conteúdo teórico, acompanhamento por palmas e finalmente o oficineiro convidado tocou diferentes ritmos africanos no *cajon*. Conduzimos a oficina de dança na interação com o Bina e os participantes, explorando a improvisação no encontro extraordinário com som ao vivo. Bina convidou a turma para quem tivesse interesse em participar do movimento social musical que ele trabalha no centro do Rio de Janeiro, “*Orunmila*”.

*Venho falar um pouco sobre a minha experiência como professor convidado na oficina de Dança da Professora Taís, no CAC. Fui muito bem recebido pelos alunos que ficaram pra fazer minha atividade da qual expliquei um pouco sobre percussão e ritmos e fiz uma pequena atividade de ritmo com eles, terminando com oficina de Dança e percussão no melhor estilo. Gratidão pelo convite, foi minha segunda participação com*

*a professora Taís e estou sempre à disposição pra essa troca cultural. (Rodrigo Binarts – oficineiro convidado)*

Outro encontro ocorreu com a presença do oficineiro de violão do CAC, aluno da Universidade, Gustavo Neves, músico multi-instrumentista, tocou violão enquanto embalávamos improvisos com uma pegada cigana contemporânea. A cigana e o coringa foram inspirações nas histórias contadas, experimentadas e desenhadas com o corpo, caracterizados por figurinos. A cada música uma dupla tomava o centro da sala de dança e dançava, improvisando, para os outros. Às vezes surgia um terceiro personagem e mais um corpo se apresentava na trama, reconfigurando os jogos de movimento.

Houve um encontro especial que ocorreu sem termos programado. Estábamos já ao final de uma de nossas oficinas quando alguém desconhecido por nós adentra a sala e pergunta se pode aguardar lá, pois após a nossa oficina de dança contemporânea iria ministrar uma oficina de zouk. Conhecido por Hudson, o professor de zouk e lambada do Rio de Janeiro era o professor convidado da oficina de zouk para um encontro marcado na UFRRJ. Ele, então, nos convidou a ficar para participar de sua oficina e aproveitou para apresentar uma dança solo em nossa oficina, causando grande impacto e admiração.

Esses encontros excepcionais, que se deram em momentos diferentes ao longo do ano, tiveram uma dinâmica definida a partir da composição com cada convidado especial. A importância desses encontros se deu no âmbito individual e coletivo, constituindo agenciamentos potentes dos processos vividos. Os participantes puderam perceber que a potência daquele espaço não dependia de mim apenas. Ao me descentralizar desse lugar os participantes entenderam que podiam construir coletivamente os encontros como se sucedeu em alguns momentos conforme os desejos e as possibilidades surgiam e eram criadas por nós.

Nas práticas do Laboratório de Dança originaram-se coreografias entre os dançarinos. Da improvisação ao processo de composição coreográfica que requer sempre atualizações no instante de criação. Não importando mais se trata de uma improvisação pura ou reprodução de uma obra, uma vez que se entende que sempre se está a improvisar com os sentidos vivos na duração da gravidade. É uma atenção sensível que inaugura nesse caso todo o trabalho da improvisação (Bardet, 2014, p. 139), fazendo surgir sequências singularizáveis.

*“Dependendo da música ainda sinto um pouco de dificuldade. Quando é algo que já estou acostumada parece que flui bem, mas em músicas mais lentas por exemplo ainda estou tentando me adaptar, porque não tenho muita ideia dos passos, aí acaba sendo um desafio maior. Tem certas danças que sempre me pergunto se posso ou não fazer. Sobre as mais clássicas infelizmente acho que não me encaixo tanto, até por uma questão de corpo.”*

Para alguns as oficinas eram aulas, outros preferiam dar destaque para a característica terapêutica das mesmas. Dessa forma, podemos compreender o contexto desenvolvido no Laboratório de Dança como constituído de ambos aspectos, terapêutico e educacional, incluindo as dimensões clínicas e artísticas do ambiente coletivo.

*“A relação com o meu corpo é bem mais ou menos. Tem coisas em mim que eu gosto, mas principalmente agora não estou numa relação boa por ter engordado e fico botando defeito em um monte de coisa. Não me orgulho disso porque queria não ter esse estereótipo de corpo perfeito na cabeça e me aceitar do jeito que eu sou, mas é um processo que ainda estou trabalhando.”*

Tendo em vista as instituições e dispositivos de controle que produzem discursos que se inscrevem nas subjetividades, constituindo marcas e limites reais, o movimento combativo e criativo das máquinas abstratas afirma uma outra dinâmica de operar. De modo que se fez imprescindível a criação de um espaço aberto para se reconhecer as experiências subjetivas dos sujeitos participantes, assim como compreendê-las a partir de um olhar mais amplo, inserindo-as em suas constituições sociais. Ao mesmo tempo que se pôde compreender aspectos das influências e modos de investimento dos poderes e saberes sobre os corpos envolvidos.

Considerando o radical rompimento com estruturas de poder e formas de hierarquização das relações, as práticas realizadas nesta pesquisa, no que se refere à sua distribuição vetorial, possuem caráter transversal, dinâmico e variável nas interações entre os participantes. As propostas exploradas no Laboratório de Dança não foram imposições ou idealizações, nem proposições rígidas, pelo contrário, a busca era guiada na direção de uma harmonia com os desejos comuns e coletivos. Uma harmonia que veio do caos composto, das múltiplas direções, criando um sentido próprio das experiências rizomáticas.

*“Me despertou o desejo de continuar sempre dançando e multiplicar esse potencial embelezador da dança. Ainda esse ano reproduzi o modus operandi de apresentação individual que aprendi no CAC. A Joyce e a Vitória, que são minhas sobrinhas, dançaram em momentos diferentes enquanto eu assistia e assim a roda girou até a minha vez.”*

Como fica evidente na fala acima, de um participante, há um movimento emancipador e de possibilidades de atualização das potências estéticas, bem como das técnicas. Trata-se de escutar o corpo do outro, sincronizar os ritmos, assimilar as diferenças temporais e reduzir distâncias. Em alguns momentos os espaços de apresentação foram alternados. Como quando alguém assumia o centro para improvisar uma dança, para apresentar uma coreografia ou um

processo em construção. Ou ainda, para ensinar algum movimento ou técnica do seu conhecimento. Além de improvisos coletivos precipitando diagonais, compartilhando ideias, sensações, olhares, sorrisos, imagens e suspiros.

#### **4.1.2 RESPIRAÇÃO E (RE)EDUCAÇÃO CORPORAL**

A respiração é um recurso do corpo, da sua interação com as emoções. O símbolo da psicologia é a letra grega *psi* ( $\psi$ ), que representa também respiração e inspiração, além de onda (na mecânica quântica), irrigação ou potencial hídrico. Mas o que interessa pensar, aqui, é a respiração. Ainda que nas oficinas não se tenha tido foco exclusivo na prática de exercícios respiratórios, a respiração foi um exercício constante da conexão com o corpo, consigo, com os outros e com a realidade.

A psicologia se fez presente a cada movimento de respiração, de atenção ao corpo, ao seu funcionamento, buscando conexões afetivo-cognitivas. As oficinas se iniciavam com exercícios simples de respiração que podiam se complexificar com o intuito de perceber e deixar fluir esse processo ao longo dos experimentos e pesquisas corporais. Em cada encontro eu propunha um tipo de desbloqueio e ativação da capacidade respiratória, utilizando diferentes modos de perceber, educar e intensificar a respiração. Também foram experimentadas técnicas de ocupação e divisão dos espaços pulmonares e movimentações respiratórias distintas.

Orientações e experiências, tais como: inspirar profundamente ocupando inicialmente o fundo do pulmão, depois o meio e por último o espaço mais superficial; segurar o ar por alguns segundos e depois soltar da borda primeiro e por último todo o ar do fundo; focar no preenchimento de um espaço específico do pulmão; se observar; perceber as emoções que acompanham os deslocamentos; sentir com as mãos as regiões em movimento; identificar os espaços que as constituem. E a partir das práticas propostas os corpos foram levados a atualizar suas virtualidades. E respirar com atenção, intensificando sua percepção.

Junto com os exercícios de respiração também foram realizados exercícios de relaxamento da musculatura da face, massagens, toques, movimentos alternados de tensionamento e relaxamento, abertura e fechamento da boca, do maxilar, alongamento da mandíbula, buscando sempre manter o ritmo respiratório e sua adequação. Técnicas vocais também foram utilizadas como a efetuação de sons específicos e a exploração e percepção da língua, dos lábios e da fala.

Os olhos foram treinados para abrir, abertos para ver e mudar a direção do olhar, saber o que está vendo e para onde está olhando. Giros de cabeça, lentos, em ritmo de alongamento. Atentos aos movimentos, estalos, sinais de tensão, enrijecimentos, tensionamentos e encouraçamentos. A descrição se refere à prática de exercícios e trabalhos com o corpo, partindo da face e reconhecendo pontos de tensão a partir da extremidade superior do corpo. De modo que nos orientávamos por um percurso periférico para produzir fissuras nas linhas duras. Assim sendo, outras vezes iniciávamos o treinamento e análise corporal pela extremidade inferior ou, ainda, pelo seu centro de gravidade, mas sempre partindo de um lugar no corpo.

No desenvolvimento das oficinas, o tempo não foi uma questão limitadora. Não havia pressa para realizar os exercícios, sentir o corpo e experimentar os movimentos, o que determinava sua duração eram as intensidades variáveis, entregas e ritmos individuais em sincronização coletiva. Como as oficinas tinham a duração de duas horas cada, tínhamos a possibilidade de explorar com calma uma diversidade de práticas. Apesar de cada oficina seguir um roteiro específico, geralmente mantinha uma estrutura básica de percepção do corpo e do espaço e suas relações transversais e sensíveis.

Os encontros se iniciavam sempre com a recepção e apresentação dos participantes. Houve um encontro que cada um se apresentou com um movimento corporal, em vez de usar da linguagem oral para se comunicar. Uma atividade simples e para qual a maioria demonstrou grande dificuldade de se mostrar e se expor para o grupo por meio do corpo, apesar do desejo manifesto. Na maioria das vezes iniciávamos com exercícios de respiração e alongamento e na sequência outras técnicas de educação corporal eram inseridas. Explorando conceitos e movimentos, entre momentos de interação, diálogos livres e criação.

Em cada oficina dívamos maior ênfase a uma parte específica do corpo. Com o objetivo de conhecer e perceber suas particularidades nem sempre sentidas com atenção, mas em todos os encontros, em algum momento, buscávamos atualizar e tonificar o corpo em sua multiplicidade psicofísica.

Após os exercícios respiratórios, então, passávamos para um período de alongamento, ao mesmo tempo em que as partes do corpo eram reconhecidas, sentidas e isoladas. Cada participante, se vendo no espelho e se percebendo, atualizava sua postura, experimentando seus movimentos através de uma atenção sensível. Às vezes não era por meio da visão, ignorando o espelho e a imitação, buscávamos simplesmente sentir e perceber as partes do corpo experimentando movimentos por estímulos verbais.

*“Eu danço porque o corpo pede movimento, ele pede movimento que me tire da inércia,*

*me pede movimento que me dê saúde. Eu danço porque dentro de mim tem o amor por isso e o encantamento pelo movimento do corpo. Eu danço porque concordo com a frase: 'quem dança seus males espanta'.*

Todos os corpos eram referências para os outros. Não para repetí-los, mas para diferenciá-los ou perfazê-los. Muitas vezes algum participante realizava algum movimento como modelo para os outros, propondo algo novo, ou apenas executando de um modo distinto alguma ação e transbordando alguma emoção. Além das imagens corporais foram utilizados recursos verbais com o objetivo de afetar, orientar os aprendizados, as produções subjetivas e experiências entre os corpos.

*“Eu amo a dança, ela já vive em mim. O começo de improvisações não são tão bem colocados por não conseguir passar o seu objetivo para o seu corpo, com treinamentos constantes a improvisação ela vem chegando em si, toma conta do corpo e basta sentir um toque, para os movimentos começarem a se dar as suas formas.”*

Havia sempre uma preparação prévia para cada oficina. Uma lista de músicas possíveis e desejáveis para cada encontro, cada dança, definida com a participação ativa dos dançarinos envolvidos. Ao final das oficinas, normalmente, havia o momento para aqueles que se sentissem à vontade improvisar para o grupo ou apresentar alguma coreografia que estivessem construindo. E, então, ouviam as percepções daqueles que os assistiam e que compartilharam da intensidade da dança em um espaço comum, se abrindo para sentir e deixar-se afetar. Contribuições do grupo foram apresentadas nas falas e opiniões quanto aos processos criativos dos outros, como estímulos, críticas construtivas, sugestões, curiosidades, elogios. *“Participar das aulas de dança foi um tanto desafiador em certos momentos, desenvolver expressões fora da zona de conforto. A performance em grupo é mais produtiva.”*

A sensualidade um tanto explorada ao longo das práticas realizadas não esteve à serviço do ato sexual. Embora muitas vezes esta possa absorver tal dimensão não se detém a ela. Podemos pensar a sensualidade a partir da presença, de uma especial atenção aos movimentos, da sutileza dos gestos, da força e tonificação dos músculos ou de um tom provocador como parte da ação humana e animal. A sensualidade se refere aqui aos aspectos de comunicação entre os corpos de modo integral e sensorial, que interpela o outro e dele requer uma resposta, um olhar, um movimento atento e um encontro sensível na presença.

Em nossas experiências de improvisação no Laboratório de Dança foram produzidas dramaturgias que não se tratavam de uma história com enredo, mas de um direcionamento dramatúrgico que se alimentava da própria experiência de uma animalidade humana, uma qualidade que nos acompanhou durante todo o processo de desenvolvimento

das experiências de criação nas oficinas.

*“Percebi maior capacidade projetiva do meu corpo, além de vislumbrar performances maleáveis e erotizáveis da dança, tais como movimentos pendulares com os braços que trabalharam aspectos antes negligenciados dos meus movimentos corporais peristálticos ou não.”*

Relacionamos características animais, minerais e humanas como modos de provocar devires e produção de desejos pelas identificações e diferenciações que afirmaram os processos subjetivos de alteridade. As experimentações biográficas imaginárias e corporais individuais e coletivas dos corpos foram criadoras de suas próprias singularidades. Experimentações realizadas nos jogos de improviso que foram ganhando densidade ao longo das práticas atreladas aos temas da animalidade dos corpos. Um processo contínuo de produção de desejos e de atenção aos movimentos e sensações no presente, misturando temporalidades e sedimentando conceitos nos encontros dos sentidos.

#### **4.1.3 PLATÔS**

A dança, enquanto arte da presença, conserva-se a si mesma como sensações exclusivas em um tempo durável e intensivo. Nos treinamentos e processos de educação e criação corporal das oficinas de dança, buscou-se o máximo de presença do corpo em sua potência infinita. Desde repetições e recordações, envolvendo distanciamentos e aproximações, até torções e deslizamentos enquanto se realizavam atualizações. O passado atual foi revivido pela repetição diferencial dos próprios gestos, ampliando a memória corporal, muscular. E buscando tornar os corpos cada vez mais aptos para o maior número de relações possíveis.

Mas como a dança auxiliou experimentar um corpo-sem-órgãos a partir do corpo e do movimento? Ora, pelo encontro com o desejo na desaceleração do movimento, no silenciamento do pensamento e na intensificação das sensações. A própria potência disruptiva dos corpos adveio do mistério, da surpresa. Uma forma de relação com o Fora que requer um rigor para ultrapassar novas linhas, novos modos de sentir e desejar. Criados, inventados e percebidos distintamente tal como em seus sentidos, os corpos, em seus movimentos e composições, são infinitos.

Da mesma forma que se diferencia o ponto de vista e o lugar de fala, o movimento do corpo e do pensamento possibilitam diferentes percepções e perspectivas, podendo ser sempre atualizadas. Em um campo de virtualidades se produziram os acontecimentos,

relações de forças subjacentes às formas, modulando processos subjetivos nas dobraduras da linha do Fora e atravessando zonas de intensidade. Além disso, a força que se exerceu sobre si mesmo nos exercícios do corpo e do pensamento realizados coletivamente efetuou-se em um campo ao mesmo tempo ético, estético e político dos desejos.

Uma experiência ética das singularidades, uma estética das sensações e uma política de resistências e produções autopoiéticas. O corpo ao improvisar na dança desejou ativamente e ocupou-se consigo mesmo na criação das próprias técnicas, das técnicas de si. A maior virtude possível dos encontros foi alcançar um corpo e uma mente aptos para desfrutar da convivência social e política e gozar de múltiplos afetos. Pode-se dizer que a experiência do Laboratório de Dança produziu afetos em sua maioria alegres, ou seja, que aumentam as potências de existir.

Aprendizado ativo e coletivo, auxílio mútuo e descoberta do comum e do impensado. Uma auto-educação afetiva e autoral visando a reorganização das experiências e desorganização do corpo inscrito no tecnicismo pedagógico. A sensibilização por meio da proximidade dos encontros e desencontros entre corpos e pensamentos na sensorialidade da pele. Desse modo, a realização das práticas corporais artísticas conduziu a outras corporeidades, arrancando do óbvio e fazendo emergir o incorpóreo, a partir do acontecimento no corpo, efetuando processos de subjetivação estilizados.

Para tanto, como não ser governado pelas formas de controle que impedem os corpos de experimentar novos afetos? Governando a si mesmo e sendo dono dos próprios desejos por meio do aumento das próprias potências. Em vez de encontrar princípios de funcionamento, nas práticas do Laboratório de Dança, criou-se funcionamentos possíveis dos desejos, tal como o movimento da máquina abstrata opera frente aos territórios totalitários. Ou seja, porosidade ao excesso na construção de um saber que modificasse o modo de ser dos indivíduos, seus atravessamentos e conexões pelo caminho potencial dos desejos.

Desejo é devir. O que fala através de si e não quem ou onde. Nas experiências do Laboratório, os devires foram as modificações, inversões e transversalidades efetuadas nos improvisos e composições, enaltecedo as deformidades. Ou seja, nenhum acordo, apenas uma ética da intensidade, sinalizada pela alegria, na borda dos corpos. Encontro com um saber ligado à vida e ligação máxima ao território, balançando os conceitos de sua certeza e sua presunção. Afirmação, portanto, de pensamentos vivos e movimentos questionadores e provocativos.

Deleuze e Guattari chamam “platô” toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma. (Deleuze & Guattari, 1995, p. 44). Compreendemos, da mesma forma, o Laboratório de Dança como um composto

de platôs, ao qual demos uma forma circular, criando agenciamentos maquínicos de desejo em um plano de consistência onde se efetuaram conexões rizomáticas com outros planos de consistência e linhas de fuga e ruptura.

*“Eu gosto de cansar o corpo em primeiro lugar, e dançar, além de cansar o corpo, ainda faz descansar o espírito – pelo menos para mim – e também me permite explorar mais o corpo e a audição, ouvindo a música. Eu faço isso poucas vezes, mas quando faço, as vezes me sinto patética, as vezes me sinto muito bem.”*

Na sala de dança, do Centro de Arte e Cultura, o espelho foi um elemento que se impôs no espaço vazio, assim que adentramos a sala nos deparamos com a nossa imagem refletida. Houve quem fugisse dessa visão, ficando de longe, alguns se aproximavam o máximo que podiam, explorando seus detalhes através dele. Pude observar tais variações no comportamento e ação dos participantes das oficinas. Normalmente mantinham seus lugares de preferência, sendo notável as escolhas sobre onde e como ocupar o espaço livre e compartilhado da sala, bem como os espaços do próprio corpo, seus movimentos e sentidos.

*“Hoje eu me aceito do jeito que sou, embora me pego fazendo restrições de alguns movimentos por causa dos meus seios, não gosto, mas isso não me impede de dançar, hoje realmente vejo que rompi uma barreira que era fazer alguns movimentos. Já tive muito preconceito comigo, me achava feia e não me olhava no espelho porque só via defeitos, mas hoje estou curada disso nada mais me impede de dançar.”*

Não existe enunciado individual, mas agenciamentos maquínicos produtores de enunciados (Deleuze & Guattari, 1995, p.64). Existem transbordamentos das identidades, das imagens, dos nomes. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação, o que não é o mesmo que povos ou sociedades, mas de fato, multiplicidades. Para Deleuze e Guattari, quando o indivíduo se abre para as multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio (Deleuze & Guattari, 1995, p. 66). Os autores afirmam que o nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. Ou ainda, o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade.

Em seu livro, “Água Viva”, Clarice Lispector transmite a intensidade da experiência do encontro consigo no espelho, o qual ela define como encontro com o vazio, além da imagem e do corpo, o espelho, segundo ela, nos colocaria diante de nós mesmos, profundidade e deserto. *“Mas agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuro um meio de pintá-lo ou falar dele com a palavra. Mas o que é um espelho? Não existe a palavra*

*espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos” (Clarice Lispector, 1973).*

De forma poética a autora trata da sua relação com o espelho, descrevendo suas sensações, arrepios e silêncios. Ela conclui não tê-lo descrito e admite tê-lo sido! Talvez Clarice Lispector tenha conseguido explicitar um pouco dos seus afetos diante desse encontro. O espelho foi algo presente em nossas práticas do Laboratório de Dança e, ainda que muitas vezes o tenhamos deixado de lado para focar em outras formas de perceber e sentir o corpo, ele estava sempre lá, nos atravessando, compondo o espaço e sendo extensão de nossos corpos.

Entre reconhecimentos e estranhamentos daquilo que era refletido, do que cada um podia ver de si e de todos, o seu vazio e a profundidade entremeavam momentos de foco e esquecimento da sua presença. Dos ângulos e formas familiares ao descobrimento de espaços dentro e fora de cada um, proporcionados pelos movimentos corporais e mentais nos deslocamentos de territórios abstratos, locais e micropolíticos. Momentos efêmeros gravados nas memórias que eternizaram a experiência intensiva das sensações corpóreas.

Mesmo o encontro com o outro, com o corpo do outro, muitas vezes foi acessado pelo seu reflexo no espelho, quando não diretamente, um mediador de olhares, um potencializador de aprendizagens, correções e retorno imediato do que víamos. Para além de um objetivo ideal externo, o espelho não foi preenchido de imagens preconcebidas, em sua profundidade foi sendo construído pelo desejo cada vez menos superficial de se produzir um corpo, nem ideal, nem virtual, mas real e múltiplo, se tornando presente a cada atualização das máquinas abstratas.

A máquina abstrata não é uma máquina qualquer; as continuidades as emissões e combinações, as conjugações não se fazem de qualquer maneira (Deleuze & Guattari, 1995, p. 111). As territorialidades são, pois, atravessadas, de um lado ao outro, por linhas de fuga que dão prova da presença, nelas, de movimentos de desterritorialização e reterritorialização (Deleuze & Guattari, 1995, p. 91). Para os filósofos, as desterritorializações e reterritorializações não determinam as modificações, mas determinam estreitamente suas seleções (Deleuze & Guattari, 1995, p. 90). Ao se colocar nesse movimento cada corpo escreveu sua história. No plano de consistência do Laboratório de Dança, ou seja, em seus agenciamentos maquínicos de desejo, linhas de fuga, abandonamos os estratos, as segmentaridades e sedentaridades.

Sobretudo no domínio teórico, qualquer esboço precário e pragmático é melhor do que o decalque de conceitos com seus cortes e seus progressos que nada mudam (Deleuze & Guattari, 1995, p. 47). Os autores pensam a própria metodologia científica a partir de um

pensamento que devenha nômade, sendo este, aquele que por excelência se encontra entre as coisas e não fora delas, embora a elas nunca pertença totalmente. Giorgio Agamben remete às vértebras quebradas do presente, percebido pela contemporaneidade. Para o autor, o nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar (Agamben, 2009, p. 65). Da mesma forma, pensamos em linhas de descontinuidade que pretendiam unir pontos de fratura do tempo, do corpo e do pensamento.

#### **4.1.4 ENTRE A CLÍNICA, A EDUCAÇÃO E A ARTE**

As práticas realizadas nas oficinas de dança contemporânea do Laboratório se situaram na dimensão clínica da psicologia, no campo dos desejos, como sabemos, atuando a partir de um enfoque ético-estético-político. Os processos corporais sensíveis, híbridos e maquínicos se compuseram, oscilando suas ênfases, movimentos e potências. De modo que a multiplicidade de componentes subjetivos, corporais e maquínicos de cada encontro constituiu as particularidades compostas dos mesmos. Da mesma forma, os participantes alteravam e compunham as imagens do presente cambiante. Os investimentos performativos das experiências modificaram os modos de se perceber e o próprio sentido dado pelos integrantes para as práticas em análise.

*“Não tenho muitas ambições de fazer apresentações. Está sendo mais como uma espécie de hobby mesmo. Está me trazendo muito bem-estar pra mim de alguma forma enfrentar os desafios da semana. Está sendo de alguma forma um espaço terapêutico também.”*

Além das evidências descritas nas falas de alguns dos participantes do Laboratório quanto ao aspecto terapêutico das oficinas também identificamos formas distintas nas quais foram encaradas por cada indivíduo. Como vimos, alguns destacaram as aulas de dança como uma possibilidade de treinamento técnico corporal e desenvolvimento artístico. Outros enfatizaram o fato de ter sido um momento para relaxar, conhecer o corpo ou mesmo uma possibilidade de interação social com o grupo, descontração, construção de vínculos afetivos, etc.

*“Conhecer outras pessoas e partilhar de momentos assim sempre nos traz reflexões pessoais e do outro. Ao observar o outro aprendi outras formas de movimentar o corpo, outras possibilidades de dançar. Foi um ambiente para relaxar, rir, e aprender a dançar. Como uma fuga da correria do cotidiano. Uma terapia para parar e ter um momento meu, para me observar e cuidar de mim. E dividir esse momento com pessoas queridas que me fazem bem.”*

A dinâmica das oficinas se deu a partir da interação coletiva, dos interesses do grupo, suas demandas, singularidades, expectativas, desejos e necessidades que aproximavam e produziam distâncias e segmentaridades. Respeitando os limites individuais no espaço compartilhado, foram conduzidos os processos analítico-poéticos que envolveram tanto a dimensão corporal quanto mental, modificando o corpo em sua produção subjetiva e movimentos. Uma experiência coletiva pensada e vivida enquanto um modo de afirmação de diferenças, composição de intensidades e variação de graus de potência.

*“Acho que as atividades relacionadas a arte têm o poder de despertar em mim uma desenvoltura maior na forma de me expressar. É assim que me sinto com a dança, ela ajuda no meu processo de me sentir livre e me reconhecer enquanto corpo (que a gente acaba por negligenciar muitas vezes, na correria que é a vida).”*

A intensificação das sensações do corpo na experiência estética da dança proposta, bem como a busca por formas de atualização corporal que rompessem com os padrões ideológicos e mercadológicos de beleza, produtividade e perfeição, constituíram a própria afirmação política de uma sensibilidade ética. A afirmação de bons encontros e composições foi efetuada por meio de escolhas e descobertas das potencialidades do corpo através dos processos sociais, educacionais e criativos experimentados. Uma construção ética que envolveu tanto aspectos individuais quanto coletivos que atravessaram as ações e as formas de relacionar, perceber e sentir.

Constituindo a dimensão material dos encontros, o local escolhido para sua realização foi definido a partir da necessidade de um ambiente seguro. Um espaço na própria UFRRJ, uma sala de dança, que acabou por determinar certas especificidades dos encontros. Como os seus componentes físicos: espelho, barra de ballet, colchonetes e tatames. Além das dimensões espaciais, intensidades sonoras e visuais na composição do ambiente e interação com os corpos.

A exploração dos recursos possibilitados se deu conjuntamente com outras escolhas, tais como movimentos, músicas, dias, horários e até formas de iluminação natural e artificial que alteravam consideravelmente as imagens formadas e suas percepções decorrentes. Que horas acender a luz, quando o encontro se dava no final da tarde? Momentos em que se fizeram necessárias negociações e diálogos. Alguns participantes preferiam a luz acesa, outros apagada. A necessidade de negociar decisões, conciliar divergências, ceder, resistir e escolher para existir, não apesar das diferenças, mas por elas mesmas e ainda em relação a si mesmo. Se estranhar e abrir para outros modos de devir.

No crepúsculo do entardecer as cores modificavam a nossa percepção do espaço e as

nossas próprias imagens douradas irradiavam a luz do sol, que chamava a atenção de quem estivesse na sala, enquanto o crepúsculo invadia a sala de dança. Em outro horário, como nas oficinas que aconteciam pela manhã, a iluminação deixava o ambiente mais claro, com as distinções das cores e brilho do dia. Variáveis planejadas e imprevistas que determinaram certos momentos e movimentos.

Também a escolha dos temas de cada encontro foi algo que, embora tivesse sempre um planejamento, se fez tanto mais flexível quanto as intensidades e intempestividades do momento presente. A partir dos pensamentos que surgiam ou, ainda, que eram previamente elaborados, o fluxo da minha pesquisa pessoal corporal e dos componentes advindos do campo seguiam caracterizando um acordo que definiu o modo rizomático das oficinas no decorrer do tempo.

*“Bom, tinha o desejo de nos apresentarmos, mas esse já vai ser realizado. E fazermos passeios juntos por centros culturais que envolvam dança, ver filmes sobre. E ouvir palestras sobre como começou a história da dança, palestras também sobre como se portar em palcos, posturas, essas coisas.”*

A análise fragmentadora dos corpos manteve a lógica das intensidades, partindo da própria subdivisão dos órgãos para pensar e experimentar sua complexidade. Como propõem Deleuze e Guattari, nenhuma interpretação, somente experimentações que possibilitem a contínua produção do corpo-sem-órgãos, das intensidades. Sem negar a existência dos órgãos, mas compreendendo suas forças e seus modos intensivos de funcionamento como um campo de operação das potências.

Os saberes interdisciplinares buscaram, desse modo, dar conta da diversidade da natureza imanente do objeto de conhecimento da presente pesquisa. Ao mesmo tempo em que provocou e pensou os corpos, pelos seus movimentos e devires, como uma composição rizomática de estratos que constituíram a própria análise no seu reconhecimento para, então, transbordá-los.

Os corpos foram ganhando ritmo e sentido no caos dos processos de desestratificação e alisamento das linhas estratificadas. A sucessão dos tempos de criação na dança encontrou um ritmo comum capaz de formar um tecido de relações imanentes, afirmando a fluidez dos movimentos. Pela continuidade e conexão com o próprio corpo, com o espaço e com os outros corpos, ao afirmar um modo distinto das formas quadradas, produzindo ondulações, modificações e definindo um estilo próprio, uma ordem no caos e as próprias leis. Conforme aponta Deleuze e Guattari, o artista clássico seria como Deus, ao organizar as formas e as substâncias, os códigos e os meios, ele cria os estratos, as leis da natureza (Deleuze & Guattari, 1995, p. 230-231).

Do mesmo modo, a ideia de produzir um corpo-sem-órgãos, corpo intensivo, na dança, capaz de manter um ritmo e estilizar-se, teria se dado em um sentido e movimento singular, imanente e impessoal causador de si próprio. Ao estilizar-se, os modos de existir rompem com toda e qualquer interioridade ou finalidade organizada, desorganizando e criando intensidades e “desorganismos”. Assim, quando pensamos na própria existência como obra de arte, existe um campo aberto de processualidades que possibilitaram desdobramentos e extensões não codificados e modos contínuos de desestratificação.

Para Deleuze e Guattari, constitutiva de um estrato, a articulação é sempre uma dupla articulação. Articulando um conteúdo e uma expressão. E a forma é a própria substância. Entre conteúdo e expressão não existe correspondência, nem relação causa-efeito, significado-significante havendo, contudo, distinção real e pressuposição recíproca (Deleuze & Guattari, 1995, p. 231). Para os filósofos, mesmo territoriais, os agenciamentos continuam pertencendo aos estratos, sendo preciso encontrar o conteúdo e a expressão, avaliar sua distinção e pressuposição (Deleuze & Guattari, 1995, p. 232). Deleuze e Guattari destacam a importância de discernibilização dos componentes dos estratos, não para uma definição absoluta, mas pela própria variação de sua composição múltipla relativamente especificada.

#### 4.1.5 SUSTENTAR O PRÓPRIO PESO

*Grounding*, segundo Alexander Lowen, “implica em conseguir que a pessoa ‘deixe acontecer’, fazendo seu centro de gravidade recair mais em baixo; implica em fazê-la sentir-se mais perto da terra”. E “o resultado imediato é que aumenta seu senso de segurança” (Lowen, 1985, p. 23-24). Nessa perspectiva, no Laboratório de Dança, a proposta de sentir o chão, apoiando os pés nele para uma sustentação básica, ampliando o contato com o solo, tornava possível perceber o próprio peso. Os participantes eram orientados a flexibilizar levemente os joelhos e adequar sua postura corporal, a partir da auto-observação. Muitas vezes repousamos em pé com os joelhos arqueados para fora, uma posição que bloqueia o fluxo da energia no corpo e sobrecarrega a coluna.

A flexibilização dos joelhos permite que estes assumam a carga do corpo, realizando sua função. Com os joelhos levemente flexionados e os pés no chão, explorando o máximo de contato com o solo, os dedos dos pés deveriam ser totalmente esticados, ampliando a região de contato com o piso e ganhando dessa forma maior segurança e firmeza na pegada. Então, o quadril seria “encaixado”, não necessariamente nessa ordem, estruturando o corpo em seu eixo central. Comumente as pessoas mantém o quadril

“desencaixado”, postura incorreta para estabilização da coluna no eixo, tendendo a deixá-lo aberto. Tal posição seria prejudicial para o repouso do corpo tanto quanto os joelhos arqueados.

O alcance do estabelecimento do eixo corporal foi um processo que exigiu treinamento e levou tempo, duração e persistência. Atletas tanto quanto dançarinos necessitam ainda mais desse tipo de educação postural e de todo um trabalho de treinamento e aperfeiçoamento das técnicas do corpo desenvolvendo seu potencial. Durante as oficinas de dança nós utilizávamos muitas vezes o recurso da repetição tanto dos exercícios práticos quanto das informações cognitivas para assimilação dos movimentos e seu entendimento.

*“Com certeza percebi mudanças na relação com o meu corpo, eu frequentando as aulas com frequência notei que meu corpo criou mais resistência e também flexibilidade! Quando fiquei 15 dias sem fazer atividade nenhuma foi que me apareceu dores na coluna entre outros.”*

Enquanto nossos corpos foram se autoeducando, alguns conceitos eram explorados e discutidos, sendo utilizados como referências para a compreensão de diferentes questões e aprimoramento das capacidades do corpo. Destaca-se, ainda, que todo o trabalho físico realizado nas oficinas de dança foi acompanhado de um processo cognitivo de elaboração mental e psíquica, buscando um entendimento ligado aos acontecimentos do corpo. E abrindo espaço para o compartilhamento e possíveis conexões das experiências subjetivas de cada um na relação com o grupo.

*“Bom, quando improviso me dá um medo de fazer algo errado, por mais que eu sempre sinta a música, o ritmo, a letra, eu me sinto insegura, porém tento disfarçar o máximo porque o improviso é a onde eu sinto meus sentimentos e sonhos que tenho através da dança, é a onde eu me vejo com asas pra fazer o que quiser e alcançar onde quiser, é a parte que posso mostrar do que sou capaz e o quanto me superei.”*

Entre sonho e realidade, o corpo que improvisa constitui uma linha de conexão com o mundo e com o presente. Assim, as práticas se guiavam no jogo com o espaço, o tempo e a gravidade, buscando aterrizar com os pés sobre o chão, os joelhos levemente flexionados, o quadril no eixo e os músculos tonificados. Em alguns momentos os exercícios visavam o relaxamento dos músculos, enquanto sua contração tinha o objetivo de dar sustentação ao corpo em movimento na dança.

Nos momentos em que o direcionamento era no sentido de relaxamento do corpo, também a respiração foi trabalhada com o intuito de liberação de todo tipo de tensionamento, evitando o aprisionamento do ar. Intensificava-se, assim, o momento de sua expiração, junto

com a soltura do corpo e de possíveis ideias rígidas e emoções contidas e estagnadas. Em relação a experiência de improvisação, uma participante compartilha o modo como se sente:

*“Dependendo da situação me sinto tranquila, é como uma forma de alinhar os sentidos, você ouve algo (ou imagina), se movimenta no espaço conforme o que você vê e se expressa da forma que quer. Mas também pode ser que traga certa insegurança por nem sempre conseguir traçar uma sequência bem definida de movimentos.”*

No processo de preparação do corpo, como se sabe, não bastou a sustentação do eixo e sua manutenção do movimento na dança com a contração abdominal e muscular, se os bloqueios não eram apenas físicos. Assim, junto com a abertura do peito e das escápulas, que deveriam ser “coladas” entre si e os ombros posicionados no eixo, evitando sua elevação e enrijecimento e tendo a respiração trabalhada no sentido de sua fluidez, se fez necessária a abertura de um campo de possibilidades semânticas, abstratas e maquínicas do pensamento e do desejo.

E, então, o pescoço, sempre após ser alongado em todas as direções e alcançar sua mobilidade, permitia maior relaxamento na sustentação da cabeça com a ajuda de toda a estrutura do corpo em adequação. Os olhos, enfim, deveriam ser direcionados no sentido de não curvar a cabeça, sendo levemente elevados, evitando ficar caídos e possibilitando um olhar mais adiante, como que em direção ao horizonte, tornando-se capaz de ver mais distante e além do decalque.

A vida filosófica, ou a vida tal como definida, prescrita pelos filósofos como sendo aquela que se obteria graças à técnica, não obedece a uma regra, mas, segundo Foucault, a uma forma. Trata-se de um estilo de vida, uma espécie de forma que se deve conferir à própria vida. Nem obediência à regra, nem qualquer outra poderia, no espírito de um romano e de um grego, constituir uma obra bela. Sendo esta a que obedece à ideia de uma certa forma de vida, um certo estilo (Foucault, 2006, p. 514). A vida filosófica entendida a partir de um estilo de vida, o exercício de uma obra bela na prática de si, para a qual não há um modelo a seguir, mas um modo que necessita ser produzido e estilizado no tempo e no espaço.

Razão pela qual, segundo Foucault, jamais se encontrou na ascética dos filósofos o catálogo de todos os exercícios a serem realizados, em cada momento da vida como encontrado entre os cristãos. Pois, diferentemente do cristianismo a filosofia não possui esse manual (Foucault, 2006, p. 514). Mas é, justamente, a afirmação de uma prática que seria estilizada e envolve liberdade na invenção dos próprios exercícios físicos tanto quanto o investimento de um exercício mental e criação de valores próprios e de um estilo de vida a ser produzido pelos encontros reais, atualizando as virtualidades.

#### 4.1.6 POÉTICAS DO DESEJO

Partindo de um olhar mais abrangente para compreender as subjetivações, se atualizam indicadores conceituais para os diferentes temas abordados em suas especificidades. Assim, as unidades de registros constituem, na verdade, chaves mais complexas de entendimento das questões analisadas ao longo de todo o processo de pesquisa e de pesquisar com o outro os corpos no acontecimento, constituindo o tecido de relações.

*“Desejo soltar o corpo, desejo que eu entenda mais minha dinâmica corporal, desejo flexibilidade, desejo aprender muito mais sobre movimentos e segurança com eles, desejo dançar sem medo, desejo conhecer pessoas com as mesmas vontades e quem sabe levar essa experiência ao longo da vida.”*

Destaca-se, portanto, que a referida análise dos corpos não se trata das possibilidades interpretativas e arborescentes, ou seja, interpretações que recalcam em pontos fixos e que retornam sempre aos mesmos lugares. Mas, necessariamente, a análise em questão é dinâmica, aberta, rizomática e poética. Desde os conceitos em seus processos de exploração de pensamentos, nos movimentos que foram evoluindo ao longo do tempo até os corpos em suas relações contemporâneas, micropolíticas, sensoriais, perceptivas e efêmeras.

*“Primeiramente, sinto que eu não tive e não tenho o poder de escolher se quero participar da sociedade ou não pelo fato de ser registrada e possuir desde então direitos e muitos deveres. Outrossim, sinto que anda faltando respeito, justiça, empatia e paciência uns com os outros.”*

Os modos de perceber e de sentir componentes de cada corpo em suas relações sociais foram expondo as suas forças de captura, pensamentos rígidos e olhares distintos sobre a realidade. Sendo clara a necessidade de desconstrução de ideias inadequadas, fechadas, mistificadas e preconceituosas para a compreensão das verdadeiras causas das próprias experiências, bem como a criação de sentidos singulares em suas multiplicidades analíticas e desejos motores dos movimentos subjetivos. Assim, consideramos sempre o desejo como motor da produção, guiando as práticas em suas potencialidades maquínicas.

A referência ao desejo questionada, então, diretamente aos participantes, como se pode observar em suas falas, teve por objetivo, no sentido analítico, provocar a expansão dos seus campos de produção desejante. Pela fala dos mesmos é possível identificar o quanto seus desejos constituíam um campo de movimento e nunca de paralisação, ao se manifestar com o intuito de dar continuidade à prática da dança para além das oficinas realizadas, e a vontade para que se mantenha ao longo da vida. Como se evidenciou em suas próprias falas

recorrentes o querer “dançar sempre”. Além disso, o intento de “expressar-se” aparece nos questionamentos acerca dos seus desejos e motivações para a mesma.

*“A experiência no grupo de dança me despertou uma vontade de experimentar outros ritmos, de ter uma prática mais contínua de dança no meu cotidiano, de ver filmes de dança, de assistir espetáculos de dança, de prestar mais atenção nos bailarinos num clipe de música. Ampliou meu olhar para dança. Foi muito enriquecedor compartilhar desse espaço/tempo com o grupo.”*

Assim, foi possível observar os processos autopoiéticos se desenvolvendo e os desejos dando vazão às suas capacidades autônomas e mobilizadoras de processos subjetivos ativos desde as próprias intensidades. Entre os desejos aparecem o desejo de “aprender mais”, de “se apresentar” e até mesmo de formar uma “equipe artística”. *“Os meus desejos são inteiramente ver o desenvolvimento do grupo, tendo a possibilidade de formar uma equipe artística e ter a chance de participar de apresentações.”*

Nesse sentido, observa-se um escape dos modos de captura da subjetividade e do corpo produzindo campos de intensidade dos desejos e possibilidades de se desenvolver e criar linhas de fuga. A vontade de “melhorar”, a intenção de “quebrar barreiras” e o objetivo de “superar os limites” aparece quando questionados sobre os desafios e desejos em relação ao Laboratório de Dança, as percepções sobre o próprio corpo e também sobre a sociedade.

*“Desejo que o grupo tenha harmonização, troca de experiências, empatia, que todos realizem seus objetivos pessoais, os quais, levaram cada um a se matricular na aula.”; “Meu desejo é aprender e me expressar a partir da arte da dança.”; “Espero conseguir me soltar mais e me expressar melhor.”; “Meu desejo é que seja um tempo de aprendizado e boas amizades.”; “Meu desejo é que tenhamos uma boa harmonia.”; “Os meus desejos são conhecer as pessoas, ter um bom relacionamento entre elas e adquirir conhecimento através de cada um e claro com a professora.”*

Para Deleuze e Guattari, desejo e máquina se transformam em uma única e mesma coisa. A máquina abstrata é produtora de desejos. Assim, as formações sociais são processos maquínicos e não modos de produção que, ao contrário, dependem dos processos (Deleuze & Guattari, 2011, p. 135). Trata-se de criar um espaço liso e retirar o desejo do estriamento dos espaços. Afinal, o que nos interessa são justamente as passagens e combinações, nas operações de estriagem, de alisamento (Deleuze & Guattari, 2011, p. 228). E os espaços esburacados que também realizam operações entre os espaços lisos e estriados. A máquina abstrata do Laboratório retirou os desejos do buraco e os devolveu para o mar aberto. Um deslizamento do desejo e um deslocamento do corpo-subjetividade na pista de dança.

*“Os meus desejos são: fazer amizade com todos, gostaria muito de participar da mostra de dança, além de saúde mental, sentir bem comigo e meu corpo, são muitas coisas.”;* *“O meu desejo é sempre melhorar na dança cada vez mais, é aprender a me expressar melhor através da dança, é sempre me sentir livre enquanto danço.”;* *“Meus desejos são me profissionalizar na dança contemporânea e levá-la comigo sempre.”;* *“Espero que as oficinas continuem sendo boas.”*

A dança é capaz de afetar e efetuar uma comunicação que toca onde não há palavra, que resvala o indizível. Para Foucault, “o trabalho do dançarino é indefinido”. (Foucault, 2006, p 287). Assim, a comunicação corpo a corpo produziu subjetividades maleáveis pelo movimento conceitual e abstrato que se fez possível ao se tornar atual e real. Enquanto se lidou com as variações dos corpos, dos desejos e dos afetos na dança, a repetição diferencial dos movimentos e sua experimentação foi a única possibilidade de se fazer visível. Um processo contínuo de moldagem do material recordado que se atualizou no presente intensivo, transpondo registros das singularizações produzidas coletivamente nos encontros com o corpo, o pensamento e o desejo na dança.

*“O meu desejo é aprender a dançar para dançar na igreja.”;* *“O meu desejo é aprender várias danças e ficar em sintonia com o meu corpo.”;* *“Ainda não sei como vai ser pois é uma coisa nova pra mim, nunca fiz esse tipo de dança. Espero aprender bastante coisa e conseguir me soltar mais, superando os obstáculos que muitas vezes eu que criei.”;* *“Eu gostaria de aprender dançar que seria uma forma de dançar para Deus.”;* *“Eu desejo muito crescer, ser uma boa bailarina, ser capaz de incentivar e acreditar que sou capaz de saltar alto e fazer passos jamais vistos. Ser uma geração que dança.”*

Em ordenada intensiva com as percepções advindas das experiências compartilhadas se compreenderam forças que atravessaram os corpos que dançaram e compartilharam um solo geológico-ontológico comum. Uma composição de virtualidades corporais e cognitivas dos encontros atravessou o processo metodológico que envolveu as práticas pela escuta dos desejos singulares, pela produção de desejos coletivos e pela abertura aos movimentos desejosos particulares, peculiares, inusitados e intempestivos.

*“Quero poder expressar emoções através do corpo.”;* *“Gostaria de perder a timidez, movimentar meu corpo de formas diferentes e partes diferentes do que estou acostumada e adquirir a técnica pra me expressar pela dança.”;* *“Desejo que seja um bom espaço de convivência, onde todos se sintam à vontade de dançar e onde eu também me sinta bem de estar. Que seja uma experiência agradável, pela importância que a dança tem para mim.”*

Narrativas fragmentadas foram, assim, abertas a uma polissemia de sentidos. Pelo

método de criação que pressupôs um estado de desconhecimento a partir do qual se construíram movimentos de integração e estados de devaneio e imaginação, ancorados no corpo com a suspensão do pensamento e aterramento do corpo. Considerando a sensorialidade como campo e zona transicional entre o mundo externo e o mundo interno e a pele como lugar dos encontros e como descoberta de si. Produção de movimento de criação, implicando no novo como imagem, sensação e percepção. Enfim, foram sendo efetuadas afecções e modificações corporais decorrentes das suas capacidades de sentir e se deixar afetar.

#### **4.1.7 O CORPO DE CADA UM**

Quando os participantes das oficinas de dança foram provocados a pensar na sua relação com o próprio corpo, evidenciou-se um movimento construtivo de transformação ao longo do processo das mesmas. Ao se referirem acerca dessa relação, em suas falas aparecem expressões como: “está melhor” e “depois da dança melhorou”. O que nos leva a pensar nas práticas propostas do Laboratório como atualizações das virtualidades e capacidades corporais e como um espaço real para agenciamentos maquínicos dos desejos.

Assim como para criar um estilo na existência deve-se escutar um filósofo, a escuta do corpo na dança correspondeu à escuta de uma ideia na mente, o que compôs os fundamentos práticos da presente investigação que privilegiou o corpo para estilizar a existência. A escuta do corpo é um dos princípios da técnica Klauss Vianna (Miller 2015, p. 21) e, assim como o método Angel Vianna, se desenvolveu pelo cultivo das experimentações, visando a abrir os espaços do corpo em consonância com os ritmos próprios de cada um (Borges, 2013, p. 8). Escuta que traça um olhar para dentro, para o movimento se exteriorizar com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e, com o de dentro para dentro, criando assim, uma rede de percepções (Miller, 2015, p. 21).

Tais abordagens sobre os movimentos corporais trazem à tona um corpo vivo, que passa a permanecer em escuta e atenção aos movimentos que se desdobram desde o osso vivo, de modo a realizar uma torção necessária no pensamento (Borges, 2013, p. 7). O trabalho de Angel Vianna com a dança, que tem tantas afinidades com este Laboratório, é comprometido com a desconstrução de um corpo codificado e, pelo favorecimento à emergência de movimentos moleculares, instaura força e fluxo, abrindo o campo das experimentações (Borges, 2013, p. 21). Todo esse percurso de estudos do corpo e experimentação de suas

possibilidades pelo movimento, atenção e presença foi acompanhado, nessa pesquisa, pela capacidade de pensar articulada à sua prática, visando, ainda, a criação de um corpo-sem-órgãos produzido nas intensidades.

*“Eu gosto do meu corpo. Ele é funcional e atendia o que eu precisava fazer até então. Porém, acredito que agora com dança e yoga vou precisar explorar e criar uma nova relação, rotina e percepção dele e com ele.”; “A relação com o meu corpo é boa, porém, sei que posso melhorar.”; “Me sinto alta e grande demais as vezes, e tem todo aquele estereótipo de bailarina magra e etc.”; “Agora até que está melhor minha relação com meu próprio corpo.”; “Minha relação com meu corpo é ótima, eu amo meu corpo, porém preciso ter uma relação melhor com a questão dos exercícios.”*

Ao traçar um plano que não tem mais dimensões do que aquilo que o percorre. A multiplicidade não está subordinada à identidade e ganha consistência em si mesma. São multiplicidades de massas, de devir, ou de transformações (Deleuze & Guattari, 1995, p. 235). Tal como o plano de efetuação dos afetos nas práticas de dança, os encontros dos corpos no combate pela liberdade, as modificações em curso e a variação de forças adquiridas pelo conhecimento das coisas e experiências singulares e coletivas se fundou nas próprias ações imanentes.

*“Meu corpo é um assunto complicado, não estou satisfeita, mas não faço esforço para mudanças.”; “Nunca me senti muito bem com o meu corpo, mas depois que comecei a fazer dança do ventre e contemporânea, comecei a me sentir bem e aceitar ele como é.”; “Sim, eu gosto do meu corpo, tirando minha barriga, mas não é nada que tire minha paz!”; “Eu amo meu corpo, cuido e o sinto demais. Tenho uma consciência corporal que parece que me faz sentir o sangue e as movimentações mais internas. Me conheço bem, as pintas, as manchas, as formas, as cicatrizes, os desejos. Meu corpo é meu templo, perfeito pra mim.”*

O gesto sensível diante da agressividade de sua anulação foi a mais radical realidade de questionamento ao operar uma afirmação ao mesmo tempo ético-estético-política. O Laboratório de Dança pode ser compreendido como um campo de forças, máquina de guerra pela liberdade, esta entendida como existente apenas em um campo de combate, sem o qual a liberdade jamais existiria. Por isso a necessidade metodológica de um eixo duplo: combativo-produtivo, analítico-poético. Não sendo, contudo, impedida pelo poder, embora limitada, a liberdade precisa e precisou ser conquistada com a efetuação e o aumento das próprias potências individuais e coletivas, como um processo maquínico que foi desenvolvido no decorrer das práticas pela escuta do corpo.

*“Acho boa a relação com o meu corpo, não tenho neura, mas quando fico retraída fico muito dura, que nem concreto.”; “Minha relação com meu corpo acho ótima.”; “Eu*

*amo meu corpo.”; “Admito que não é muito boa a relação com o meu corpo.”; “A minha relação com o meu corpo são as melhores, mas eu sou meio enferrujada.”; “A relação com o meu corpo é uma relação dinâmica de desconstrução e reconstrução. Tento olhar de forma mais compreensiva para as formas do meu corpo.”; “Me sinto bem em relação ao meu corpo, na maioria das vezes. Seja aparência, ou seja, em relação a me movimentar, estatura.”*

A dança como outro de si. Os dançarinos experimentaram devires, modificações corporais, construindo um sentido no decorrer do tempo da dança, afetando cada um que se encontrou presente de forma distinta. Transitando, portanto, entre conceitos ferramentas e movimentos sensíveis percorreu-se por alguns lugares ousados do corpo e do pensamento. O resultado foi o risco de estar exposto, estar na arena, afirmação da coragem de se lançar no vazio, no encontro, no outro, de ser outro. E improvisando o presente poder estilizar a existência eternamente no instante passageiro de uma dança. Mas o processo autopoietico não para de produzir, a máquina não cessa de desejar. E deseja tanto quanto respira.

#### **4.2 EXPERIÊNCIA COMPARTILHADA**

Para concretizar as experiências corporais nas oficinas de dança contemporânea foi necessário desejo e coragem de se expor, se lançar nos acontecimentos mesmo sem prever os resultados, sem se preocupar com eles. O comprometimento com o processo produziu ele próprio as variações afetivas. De uma vulnerabilidade fisiológica, com tremores visíveis foi sendo construída uma firmeza, um tônus. Sem idealizações ou totalizações dos desejos.

Na imprevisibilidade dos acontecimentos se desconstruiu expectativas e idealizações. Entre um menor ou maior grau de potência, a experiência da dança na improvisação colocou os pés no chão e resistiu à exterioridade e ao próprio peso na relação com à força da gravidade. Compreendemos, da mesma forma, que se fazer presente no próprio corpo quando se dança foi um exercício de si, uma forma de pertencer a si próprio e correr o risco, se lançando no plano imanente dos acontecimentos.

Pensar o espaço, o peso, o tempo e deslocar! O deslocamento anunciado como um projeto de desierarquização da dança. Dança que anima mais por questionamentos do que por soluções (Bardet, 2014). Desfazendo o lugar do especialista pela filosofia. Não importa qual, não importa onde, importa como. Em razão dos métodos usados e dos resultados obtidos, considerando que estes constituíram o próprio processo de investigação, os afetos foram as próprias intensões, impressões. “Estranhos devires” (Deleuze & Guattari, 1992).

Ao se tratar de uma pesquisa de estúdio, intrinsecamente empírica que considerou a própria prática corporal como investigação, a experiência de sentir, encontrar, deslocar, performar e compor entre os corpos, diante do seu ataque, domínio e silenciamento, foi uma estratégia de atualização que, mais do que resistência, constituiu um movimento de devir potência.

Para Deleuze e Guattari, a sensação não é menos cérebro do que o conceito (Deleuze & Guattari, 1992, p. 271). Mas como ser muito corpo e ter que decifrar essa prática que se atualiza constantemente nas relações e nos encontros? Mais do que isso, como selecionar o encontro? Como dispor o espaço? Menos finalidade e mais presença. O caminho foi se apresentando por uma espécie de antropologia dos sentidos, pela plasticidade dos corpos no decorrer das experiências. Considerando a perspectiva de trabalho do psicólogo e tendo em mente o desejo como ponto de partida, destacamos a capacidade de afetar e se deixar afetar na experiência comum e de alteridade, produzindo uma assinatura dos corpos e seus registros.

*“Foi bom compartilhar o espaço/tempo com o grupo, achei maneiro como todos se respeitavam.”; “Foi bem legal, eu acabei conhecendo outra face de mim mesma! Amei conhecer as meninas também, eu me divertia bastante!”; “Foi muito proveitoso compartilhar esse espaço/tempo no CAC, agregou bastante conhecimento sobre as possibilidades de exploração do corpo e de como nossa forma de pensar tem impacto sobre ele.”; “Essa é a primeira dança que me identifico e me sinto mais livre. O grupo com certeza ajudou muito nisso, já que não havia julgamentos, ou algo do tipo.”*

Se fizeram, então, concretizados processos autopoieticos e de singularização ao retomar a imanência do desejo, libertando-o de totalizações e submissões diversas dos espaços estriados, tal como compreendidos em Deleuze e Guattari. Por outro lado, lugares privilegiados, como a experiência de improvisação na dança, enquanto processo heterogenético composto por distintos estratos em deslizamento plástico, realizou um alisamento do espaço na duração do tempo. Constituindo agenciamentos coletivos distintos que operaram na transição dos espaços lisos e de estriamento e definindo a dança como uma máquina de produção subjetiva na tessitura do tempo.

*“A gente construía em conjunto.”; “Tem sido incrível são pessoas maravilhosas e todos tivemos uma boa conexão.”; “Foi maravilhoso, conhecer pessoas novas é muito bom.”; “Tenho mais como uma distração e hobby.”; “Foi bem divertido! Foi um período de expansão corporal e artística. Ainda vivemos em regime de controle dos corpos, pela dança podemos estimular uma revolução sutil e revigorante do sentido da existência.”*

Ao compor ritmos existenciais pelo movimento na dança, o estilo foi compreendido como uma marca, um registro da própria existência enquanto obra de criação de si, uma

maneira singular de produzir as próprias técnicas pelo método de efetuação da inteligência, da sensibilidade e suas conexões corporais. Potência de pensar, inclusive, o corpo e seus movimentos estilizados na dança, considerando as relações afetivas como fundantes da sua capacidade cognitiva, ambas originárias do corpo.

*“Foi muito bom compartilhar esse tempo com o grupo, foi especial. As palavras nem descrevem o quanto bom foi.”; “Foi excelente compartilhar esses momentos com os outros! São pessoas que buscam aprender, tem força de vontade e carinhosas.”; “Foi incrível compartilhar esse espaço/tempo com o grupo.”*

Quais outros encontros ainda podem vir a ser? O modo como é estar junto de algo para alguém é particular da sua experiência, da sua capacidade de interagir, deixar-se envolver e afetar. Investigar os movimentos e conduzir os participantes na investigação dos seus próprios movimentos foi um processo contrário ao tecnicismo e razão instrumental que se estabelece pelo controle e utilidade dos corpos. Assim, as experiências compartilhadas constituíram movimentos no sentido de um exercício de si; ocupar-se consigo, com o próprio corpo, indo além da experiência individual, mas pelo contrário, na composição com os demais, constituindo um campo de produção de afetos e processos coletivos de subjetivação.

*“Foi interessante compartilhar esse espaço/tempo com o grupo. Observar o modo de nos comunicarmos através do movimento do corpo sem dizer, na verdade, alguma palavra.”; “Em relação ao grupo foi bastante produtivo aprendi com outros e me descobri bastante.”; “Foi incrível.”; “Foi maravilhoso compartilhar o espaço/tempo com o grupo, pessoas incríveis e ambiente maravilhoso.”; “Compartilhar esse espaço/tempo com o grupo foi maravilhoso, fiz amigos legais, algumas pessoas me ajudaram quando precisei, adorei.”*

As estratégias de guerrilha como combate aos processos de sujeição do desejo se deram na forma de agenciamentos maquínicos não subjetivados, sem propriedades intrínsecas, porém apenas de situação (Deleuze & Guattari, 1995, p. 14). Todo agenciamento seria, em primeiro lugar, territorial (Deleuze & Guattari, 1996, p. 232) e se dividiria segundo outro eixo que diz respeito às linhas de desterritorialização que o atravessam e o arrastam (Deleuze & Guattari, 1995, p. 233-234), conduzindo a subjetividade para outros lugares.

*“Foi ótimo cada momento com todos, sou muito grato por isso e agradeço muito a todos que participaram de cada momento para crescer nesta área da dança.”; “Foi muito bom compartilhar esse espaço/tempo com outras pessoas, mesmo não tendo intimidade com ninguém do grupo, eu gostei muito.”; “Foi incrível, todos os alunos são totalmente incríveis, pude aprender um pouco com cada um deles, e pretendo aprender cada vez mais!”; “Foi legal compartilhar o espaço/tempo com o grupo, curti bastante.”; “Foi uma experiência boa compartilhar esse espaço/tempo com o grupo.”; “Foi ótimo compartilhar esse espaço/tempo*

*com grupo.”*

Analisar as formas dos corpos-subjetividades nos encontros vividos consistiu em um modo de construir novos sentidos ao seu lado, consigo e com os outros pelos movimentos dos corpos e pensamentos. A análise, considerada enquanto processo, foi a própria experiência contemporânea compartilhada coletivamente nas práticas de investigação, educação, improvisação e produção corporal. Movimentos em articulação com sensações e conceitos, construindo um dialeto comum, menor, territorial, dotados de sentidos singulares. Ou seja, agenciamentos sensório-cognitivos produzindo processos ético-estético-políticos. Estilização provocada por conexões sinestésicas múltiplas, singulares, moleculares e autopoiéticas. Especificamente, construímos uma cartografia somático-performativa dos experimentos realizados.

#### **4.2.1 AGENCIAMENTOS DA DANÇA**

A partir da composição de ideias, imagens, conceitos e movimentos, produziram-se agenciamentos potentes de destruição do reconhecido e criação do desconhecido. Por meio das análises fragmentadoras das formações discursivas, formas padronizadas, forças e instituições das corporeidades em jogo, foi possível promover produções subjetivas emancipadoras. Tendo embasado a investigação pela literatura, mas, principalmente, através das observações e experimentações do campo e dos corpos em relação. Uma estratégia estético-política que configurou na dança um plano de consistência ontológico, ligando o acontecimento sensível e artístico a uma ética dos desejos.

A intensificação dos estímulos sensório-cognitivos permitiu uma percepção aguçada dos espaços do corpo, em um espaço-tempo, no contato consigo e com os outros. Tais experiências sensoriais e cognitivas se deram nos pequenos espaços internos explorados e nos movimentos mais ampliados e suas extensões. Através do movimento de observação às modificações dos corpos e das afecções geradas nos encontros, extraíram-se informações sensíveis, posteriormente transformadas e percebidas segundo a experiência coletiva, traçando os mapas compartilhados da presente cartografia.

Marie Bardet afirma que é a relação gravitária que amplia as capacidades do corpo, que se põe a deslizar sem deter-se jamais, não havendo razão para que se detenha, a não ser o esgotamento (Bardet, 2014, p. 139). Segundo a filósofa, assim como a variabilidade do tônus, o movimento é modificado incessantemente (Bardet, 2014, p. 138). Além da própria percepção que experimenta variações qualitativas em níveis distintos de movimento e contato.

No Laboratório de Dança, as relações entre peso e gravidade, a utilização de técnicas específicas e a criação de complexidades abalou a própria ideia de uma intenção ou finalidade.

O movimento questionador de algumas ideias na mente e das formas fixas do corpo operou no presente movente e pensante, possibilitando sermos contemporâneos. E, assim como Pina Bausch que, ao invés de ater-se nas probabilidades de um método fechado para a composição de dança, fazia perguntas aos seus dançarinos no intuito de conhecer algo novo a cada processo de criação (Berté, 2011, p. 117). No Laboratório de Dança, construímos o método na própria criação e no aprimoramento das ferramentas operacionais e conceituais dos processos de pesquisa teórico-práticos atualizados pelas experiências ético-estético-políticas dos corpos-subjetividades na dança.

Nas práticas de dança contemporânea desenvolvidas no âmbito do Laboratório foram utilizados recursos verbais e conceituais para comunicar ideias e criar movimentos inéditos no desenvolvimento das técnicas. Durante as oficinas de dança foram pensados conceitos e ideias mais simplificadas que puderam ser complexificadas e discutidas nos grupos de estudos. E pela transversalidade entre os corpos e pensamentos foi sendo, então, produzida uma cartografia subjetiva somático-performativa no operar das máquinas desejantes ligadas ao campo de imanência e de criação.

Ao possibilitar formas singulares de perceber, contornar, entender e escutar os pensamentos, o próprio corpo e os outros, improvisando gestos no espaço coletivo das oficinas, criamos tecnologias próprias no plano imanente da dança. A partir da imaginação reflexões e inquietações cognitivas estimularam a fluidez permanente dos movimentos, quebrando momentos de resistência e produzindo imagens estilizadas. Na transversalidade das experiências corporais e subjetivas dos participantes das oficinas, os corpos-máquinas puderam produzir técnicas próprias. Através da pesquisa corporal e do conhecimento compartilhado da dança foi se constituindo um corpo permeável, intenso e capaz de se diferenciar pelo movimento.

Em oposição aos processos de sujeição e à máquina do Estado, ou qualquer outra exterior, a máquina abstrata operada pela força dos conceitos e da filosofia potencializou os processos autopoieticos dos corpos na medida em que produziu o deslocamento dos próprios desejos para as linhas do acontecimento. A experiência da autopoiese maquinica na intensidade e presença dos corpos, se afetando em suas multiplicidades, compôs as práticas do Laboratório, tornando realidade o que se produziu coletivamente. Constituindo, além disso, processos irreversíveis, imprevisíveis e inesgotáveis, tal como o funcionamento maquinico dos corpos e sua potencial capacidade de produção de desejos. Esse modo de processamento

dos corpos em suas dimensões existenciais foi a própria prática e análise desenvolvidas.

A compreensão do corpo e do pensamento se expandiu no tempo a cada nova configuração do plano dos acontecimentos, a cada novo entendimento e a cada movimento mobilizado por uma filosofia ou por uma dança. Treinamos para adquirir e produzir técnicas, perfazê-las por meio de uma repetição sempre atenta e diferencial, operando por meio da inteligência e sensibilidade. Uma razão sensível nas práticas de criação das tecnologias próprias do corpo que potencializaram o exercício de si. Assim, os corpos se implicaram na dança, se reinventando e dando ritmo por meio de uma ruptura molecular com as formas molares programadas. Afirmando a dimensão política e o diferencialismo técnico e autopoietico dos corpos máquinas na duração e produção do tempo e do espaço.

Criamos, portanto, corporeidades maquínicas compostas por elementos heterogêneos constituídos em meio as transversalidades de universos corporais e incorporais. Compondo elementos da dança, tais como, a música, o tempo, a linguagem, o pensamento, as imagens, a memória, a cultura e a filosofia do corpo. E entendendo a corporeidade enquanto um processo molecular micropolítico que atravessou o mundo molar das formas para alcançar o mundo das forças virtuais que se atualizaram em suas complexidades reais. A máquina corporal abstrata operou de modo transversal e produziu um alisamento dos espaços e circuitos diferenciais, formando intensidades de energia em variações de força contínuas. Desconstruindo, além de tudo, lógicas tais como as do consumo e normalidade e operando devires outros.

A produção de diferença e de estilo, bem como, os próprios processos de subjetivação na esfera da dança envolveram uma heterogeneidade de campos de composição. Considerando a própria variação que constitui o entendimento das artes, em geral, e da dança, em particular, buscamos sempre pensar e atuar em um território local, micropolítico e interdisciplinar. De forma crescente realizamos um combate em direção à conquista da liberdade, sentido oposto à sujeição do corpo e do pensamento, em seus paradoxos e transições nos encontros ético-políticos e suas formas e modos de existir.

Muitas escolhas atentas foram se efetuando, alguns cortes e extensões trabalharam a percepção do tempo e do espaço pelo movimento. E o corpo na dança, como afirma Bardet, precisa se mover em uma duração sempre cambiante, à beira de não se mover, confrontando-se com o presente (Bardet, 2014, p. 235). Considerando que o material subjetivo do corpo e o próprio corpo são inseparáveis da matéria que compõe a vida, as ações e as escolhas. Nesses termos, produzir subjetividade na dança foi produzir vida, dançar e compor imagens. Desta forma, criamos sentidos, ordenando o caos que, em sua complexidade virtual, possibilitou sempre uma infinidade de construções reais nunca jamais totalmente imaginadas ou ditas, mas

experimentadas.

A produção do conhecimento, o amor a Deus (Espinosa, 2015), aqui, amor à dança, que conhece e cria seus movimentos e sua existência, assim como o desejo de se conhecer, cuidar de si e estilizar-se em várias formas de si mesmo se deu nas experiências realizadas. Na medida em que permitiu experimentar e se deixou afetar, criando técnicas e a si próprio com o maior rigor possível. Singularizar-se dançando ao produzir um ritmo nos planos estético, plástico, sensorial, animal e sensível foi o modo em que buscamos efetuar nossas forças. Para além desta narrativa em um plano de multiplicidades, um corpo-sem-órgãos, corpos intensivos e abertos.

A experiência do Laboratório de Dança pode ser compreendida como uma diluição da dicotomia corpo/mente, sem deixar de distingui-los, mas buscando associá-los em devir. Além disso, as práticas corporais também afirmaram um compromisso com as subjetividades comprometidas em seus modos singulares. Pela intensificação e potencialização da vida e das diferenças e pela afirmação de modos estilizados. Não que se tenha alcançado um limite, um destino, pois ainda não se sabe o que pode o corpo. Sabe-se, no entanto, o que se pôde naqueles encontros, não em outros tantos.

#### **4.2.2 DESAFIOS NA DANÇA E NA VIDA**

Entre os desafios encontrados na dança e apontados pelos participantes das oficinas em relação às suas próprias experiências, destaca-se a família, a idade e o olhar do público. Evidenciando determinados aspectos que teriam operado como reforçadores de estigmas. Saberes articulados aos dispositivos de poder e às instituições sociais que caracterizam certos modos de produção de subjetividade. Destaca-se, também, o medo de errar mencionado pelos participantes ao se referirem aos desafios na experiência da dança.

*“Sobre os desafios, eu não sei, sempre acho que vou errar ou ficar diferente das outras pessoas que estão dançando e ao mesmo tempo conseguir seguir o ritmo e a ordem correta dos passos, a performance; também é muito complicado. As minhas próprias limitações em relação ao meu corpo. A dificuldade de aprender os passos. Mas acho que de alguma forma estou caminhando em direção a isso, no meu tempo, no meu ritmo que não vai se igualar à performance e às regras.”*

Destacamos ainda outros desafios e sentimentos em relação a prática de dança apresentados pelos participantes: timidez, vergonha, medo de errar, imperfeição, insegurança,

julgamentos externos, falta de oportunidade, falta de espaço físico, biotipo, não ser bom o suficiente, problemas de saúde, ser duro, falta de tempo, corpo enrijecido, sem fluidez, medo de ser criticado, falta de ritmo, o olhar do outro, depressão. Além de estereótipos como: idade, gênero e sexualidade. Diante de tais desafios, as seguintes questões se apresentaram como norteadoras dos processos de pesquisa desta tese: como enfrentar um discurso que inibe as capacidades de efetuação e romper com as superstições? Como lidar com as forças exteriores que ultrapassam os limites individuais?

Os agenciamentos coletivos desencadeados na dança, pela escuta do corpo na improvisação, foram compreendidos, nas experiências do Laboratório, como práticas de “cuidado de si”, ou, “exercícios de si”. As investigações sobre os próprios processos de vir a ser, associados aos corpos enquanto máquinas de desejo, se desenvolveram por meio da experimentação, treinamento e apropriação corporal. Na busca pelo aperfeiçoamento constante das práticas e técnicas de dança e de si, ao atualizar virtualidades do corpo e da mente nos trabalhos realizados nas oficinas de dança, tal como se evidenciou nos relatos compartilhados, foram se conduzindo os processos autopoieticos desenvolvidos ao longo do tempo.

*“Meus desafios são oportunidades e tempo. Com os afazeres rotineiros e pouca informação e condições de encontrar um local em que a dança de qualquer tipo seja oferecida, acaba sendo um desafio, encontrar um local ou ter tempo para dedicação.”;* *“Meus desafios são concentração e flexibilidade.”;* *“Não tenho tantos desafios, mas o que tenho é de melhorar mais ainda em relação a dança.”*

No processo de jogar com o corpo na experiência gravitária e criar realidade, o campo social e político foi posto em cena, constituindo os espaços inter-estráticos. A operacionalidade combativa do método e das técnicas provocou a desestabilização dos espaços estriados e o agenciamento de espaços lisos. Constituiu-se uma realidade para questionar os lugares de exclusão de determinados corpos e sua distribuição desigual nos espaços de participação cultural. Ao modificar os modos de percepção do corpo no espaço e no tempo realizamos um corte, provocando cisões e desvios. Em relação à marginalidade dos dançarinos, bem como à sua inadequação aos processos normativos e padrões puramente imagéticos do senso comum, o Laboratório rompeu radicalmente com os modos hegemônicos, afirmado a potência da margem, do Fora.

*“Alguns dos meus desafios são, basicamente, o medo de errar, de decepcionar as pessoas que esperam mais de mim e o medo de me apresentar em público, desafios a serem superados.”;* *“Meus desafios eram os olhares das pessoas, quando me vissem dançando, porém isso para mim já não é mais um desafio isso é um dom.”;* *“O meu maior desafio é o*

*público.”; “O meu maior desafio é a minha vergonha, sou muito tímida para dançar na frente das pessoas.”; “O maior desafio a ser enfrentado agora é o da família, muitos impedimentos que desmotivam a relação com a dança.”*

Ao efetuar um esvaziamento dos signos e significados, a dança contemporânea permitiu, ao mesmo tempo em que evidenciou os desafios, o deslocamento de territórios subjetivos pelo combate à rigidez de certas normas e instituições, ao reapropriar do corpo. O próprio compartilhamento das experiências que rompeu com os gestos automatizados para o fazer estético e das sensações, em uma dinâmica de diferenças e sensibilidades, constituiu a possibilidade de formação de sujeitos éticos, mesmo que impessoais, capazes de estilizar-se no desdobramento das heterogeneidades.

*“O meu maior desafio é a falta de aceitação das pessoas que me cercam por causa da minha idade.”; “O meu desafio é a timidez.”; “Bom eu sempre gosto de me esforçar em tudo que faço! Não vejo como desafios, mas sim como conquistas.”; “O que me atrapalha é essa timidez, talvez a falta de mais prática, falta de espaço físico.”; “Também tem a questão que sinto que nunca vou ter a mesma flexibilidade que eu teria se não tivesse saído da dança mais nova.”; “O meu desafio é vencer a timidez”; “Desafio, bom a expressão facial para mim tem sido esse desafio, eu danço eu sinto a dança e preciso aprender ainda mais a me expressar facialmente.”; “Os desafios são limitação, exposição e um pouco de insegurança.”*

Para Foucault, deve-se viver de modo tal que se tenha consigo a melhor relação possível, isto é, viver "para si". O investimento que se faz sobre si corresponde à dimensão política se inserindo, então, como fundante da existência (Foucault, 2006, p. 544). Esta que teria como projeto fundamental viver com o suporte ontológico que justifica, funda e comanda todas as suas técnicas: a relação consigo (Foucault, 2006, p. 544). No processo de produção de uma técnica de existência, ou de dança, na escuta do corpo, tal como propõe a filosofia da dança, a ciência e a arte de si sofrem uma complexificação ao longo do tempo, dos movimentos do corpo e do pensamento no devir histórico.

*“Estou tentando enfrentar o maior dos meus desafios, a minha timidez.”; “Os desafios acho que são o meu desânimo e a rotina na cidade.”; “O meu desafio é a vergonha, eu tenho vergonha de dançar, acho que o que eu estou fazendo é errado.”; “Meus desafios são a vergonha, falta de habilidade e coordenação. Às vezes é difícil me conectar com o ritmo dos outros e da música e fazer o movimento adequado usando os dois lados do corpo em sintonia.”; “Meus desafios são o tempo e um pouco de timidez.”; “Meus desafios são os controles do meu corpo, tenho dificuldade em pegar passos ensaiados.”*

Em relação aos desafios compartilhados podemos observar o quanto estes estão atrelados aos modos como a sociedade produz subjetividade. Corpos e pensamentos

modelados e adaptados às exigências do sistema econômico, social e político hegemônico. A incessante demanda de adequação aos padrões externos e normativos que domina e diminui sua potência nos impôs a necessidade de afirmar um movimento contrário com maior intensidade. A própria efetuação de forças de combate e criação possibilitou experimentar imperfeições, estranhamentos e subversões.

A postura de estar com o outro a quem se propõe o encontro/desencontro, no sentido de também perder-se de si e do outro, identificar-se e diferenciar-se de si e dos outros corpos, se abrir aos afetos, às suas variações tempo-espaciais, se fez possível e real nas práticas experimentadas no Laboratório de Dança. Mobilização energética e atualização das virtualidades desejadas, desde a expansão e retração músculo-esquelética até efetuação das potências individuais e coletivas. Todo esse processo foi perceptível no decorrer das oficinas enquanto presença e engendramento de campos de forças imanentes.

A atividade de coleta ontológica é distinta dos objetos coletados e a subjetividade coletante é, ao menos em aparência, expulsa da discursividade cognitiva (Guattari, 1992, p. 74). Há um vazio, um desvio de sentido fora dos ajustamentos semiotizados e o impessoal abre espaço para as diferenças. Sem ilusão de constância identitária constituída de nome próprio, delineou-se sentidos coletivos ao buscar descrever um corpo parcial que se diferenciou de um corpo total, fechado. O próprio vínculo com o desconhecido foi um desafio coletivo na intimidade com o corpo e o movimento, constituindo dispositivos relacionais e perceptivos. Por fim, cabe melhor pensar em multiplicidade singular e em relação variável, em vez de unidade, para se aproximar cada vez mais de um campo de intensidades, possibilidades e devires.

#### **4.2.3 SENSAÇÃO AO IMPROVISAR**

No processo de preparação do corpo para a dança, comprehende-se ele próprio como sendo a técnica e a arte que atualiza as virtualidades nas suas combinações intercambiantes e sensíveis entre espaço, tempo e movimento na relação com a gravidade. Para Marie Bardet, a rigor, toda a preparação física poderia passar pela atenção cada vez mais fina dada a essa relação gravitária e ao enriquecimento do tônus em todas as partes do corpo através dos diferentes contatos com o solo (Bardet, 2014, p. 138-139). No Laboratório de Dança buscamos, do mesmo modo, compreender tais relações com o solo, pensando também nas variações de peso, força, fluência, ritmo, textura, luz, forma, intensidade e profundidade no

contato com os corpos.

Certo padrão estético da arte, tradicionalmente concebido, separa a produção artística de seu observador, que se colocaria no direito de julgar e emitir juízos de valor distanciados do próprio artista e de sua compreensão processual política e social. A improvisação na dança nas práticas do Laboratório se constituiu pelo rompimento dessa distância e afirmou um espaço onde a experiência singular do encontro entre o dançarino e seus espectadores dissolveu suas barreiras (físicas e mentais). Fato que permitiu a troca horizontal e dinâmica entre os corpos na permeabilização de fronteiras conceituais, materiais, individuais e coletivas. Permeabilidade que envolveu uma certa vulnerabilidade, permitindo o seu atravessamento, e também a efetuação da potência de criar e se deixar afetar. Os corpos implicados no presente atualizaram múltiplas variáveis, compondo universos subjetivos materiais e imateriais.

Ao serem questionados sobre o que sentem quando estão dançando ou improvisando, os participantes do Laboratório de Dança enfatizaram, de modos distintos, a sua experiência ou sentimento de liberdade: “*Sinto muita liberdade de mim mesma eda sociedade. Por ser da sociedade, acredito que seja por isso que muitos improvisam quando estão a sós.*”; “*As melhores sensações possíveis, calmaria, paz e amor.*”; “*Liberdade.*”; “*Me sinto livre.*”; “*Sinto que estou criando e recebendo de Deus passos jamais vistos. Uma forma de me aplicar uma lição e passar uma nova mensagem inesperada.*”; “*Me sinto livre e com cada passo que faço me sinto capacitado sabendo que posso fazer melhor ainda.*”

Ao pensar a existência não como sujeito, mas como obra de arte, para Deleuze, o importante é mostrar como se passa necessariamente de uma dessas determinações à outra e que essas passagens coincidem com os caminhos que Foucault traça. Patamares que ele alcança e que não lhe preexistiam, com os abalos que ele produz e ao mesmo tempo experimenta (Deleuze, 2008, p. 120). Traçar meios, caminhos e movimentos ritmados e, harmônicos conquistando uma estabilidade instável na complexidade do caos. Eis um processo de transição de uma subjetividade de assujeitamento para a produção de uma obra em curso na direção e movimento da liberdade.

“*Pelo o que vi na primeira aula, eu posso até não me adaptar tanto ainda, mas é um momento que me relaxa e parece que saio de lá mais leve.*”; “*Me sinto livre quando estou dançando, embora não tenha técnica, gosto muito de fazer passos que brotam quando ouço alguma música e mergulho nela! É como se fosse eu e a música, nunca fiz aula de dança, mas amo me jogar e tentar criar algo.*”; “*Nunca tive chance de fazer improvisos, porque nunca fiz um solo.*”; “*Dançar me traz uma tranquilidade, me faz esquecer um pouco dos problemas, me relaxa mesmo.*”; “*Me sinto muito bem e confortável, pois nessa hora eu*

*tento passar o que eu sinto e escuto através da dança.”; “Dançar me faz me sentir livre.”*

A liberdade explorada nas práticas corporais e caracterizada por seu rigor de combate na marginalidade artística e social em que o campo de guerra se apresenta, sendo, então, submetida, cada vez menos, às regras da exterioridade previamente estabelecidas pelos poderes da máquina do Estado ou planos de organização e, cada vez mais, ao próprio desejo ou potência que se produz inversamente no plano de imanência de produção maquínica dos desejos.

*“Quando danço sinto alívio, porque você lembra de um passo na hora, um movimento, vai lá e executa.”; “Eu sinto total liberdade de expressar o que eu estou sentido, e na dança quando estou improvisando eu posso dizer sobre minhas alegrias e minhas tristezas.”; “Me sinto livre, porém só consigo improvisar quando estou sozinha.”; “Eu sinto que estou em outro universo, sabe, as sensações que dão são muitos boas e quando eu fecho meus olhos a sensação fica melhor ainda.”; “Normalmente me sinto melhor improvisando quando estou sozinha e em lugares de natureza.”; “Sinto que estou fazendo errado, mas tentando alcançar o certo ou o bonito.”; “Sinto que estou deixando meu corpo falar por mim.”*

Como compreendido em Foucault, na ascética (*áskesis*), a virtude, para tornar-se ativa, deve passar pelo próprio corpo. Os exercícios conjugados da mente e do corpo (*tékhne tou bíou*) foram os desejos mais ambiciosos do Laboratório de Dança, ao pretender a produção de uma técnica de si, uma arte da existência, que conectasse corpo, pensamento e desejo em devir maquínico. Nos movimentos foram experimentadas modificações e variações contínuas dos processos subjetivos na presença ativa e escuta do corpo. Os conceitos usados não pretendiam uma relação de identidade, mas rizomática. E a própria dança contemporânea, subversiva em suas técnicas, se constituiu em zonas de indeterminação, vizinhança e intensidades.

Em nível corporal, no decorrer das práticas das oficinas, nosso metabolismo produziu reações químicas celulares. O corpo desenvolveu resistência, capacidade psicofísica de resistir à fadiga, no próprio exercício de treinamento, ou, no próprio “exercitar-se” (*gymnázein*). Contudo, como vimos, para dar contorno aos desejos se fez necessário conjugar os exercícios sobre os próprios pensamentos (*meletân*). Desenvolvimento de atividades reais das capacidades cognitivas e físicas, gerando formas, sensações, marcas e registros das mesmas. Os afetos modificaram as potências enquanto os corpos experimentaram velocidade e lentidão na produção de movimentos e pensamentos que, no limite, teriam afirmado modos singulares de existir e estilos próprios.

Foucault considera que se a técnica fosse um corpus de regras às quais seria preciso

submeter-se de ponta a ponta, se nela não houvesse essa liberdade do sujeito, fazendo atuar sua técnica em função de sua vontade de fazer uma obra bela, não haveria aperfeiçoamento da vida (Foucault, 2006, p. 513). O aperfeiçoamento, mencionado por Foucault, constitui um processo e uma textura artesanal, plástica, sensível e sensorial, caracterizando a própria dimensão estético-política da existência. Desse mesmo modo, nas práticas do Laboratório, a técnica se colocou a serviço das máquinas desejantes, dos corpos, no estudo e criação das próprias tecnologias de dança. Definindo um trabalho gradativo e intenso que adquiriu solidez nas formas flexíveis.

#### 4.2.4 MECANOSFERA

O que chamamos de mecanosfera é o conjunto das máquinas abstratas e agenciamentos maquínicos, ao mesmo tempo, fora dos estratos, nos estratos e interestráticos. (Deleuze e Guattari, 1995, p. 112). Para os autores, é preciso um agenciamento para que se faça a relação entre dois estratos. Os agenciamentos dos desejos e as máquinas abstratas operam na transição de um grau de potência para um estado de aumento dessa potência. No pensamento espinosano, os seres são naturalmente ignorantes e desejantes. E desejo é potência, movimento. Desejo de saber, sentir e mover.

Desejo de conhecer as verdadeiras causas das coisas e dos próprios desejos. Sem desejo não há movimento, modo singular ou criação. Através do movimento e dos afetos a experiência micropolítica e sensorial da dança se apresentou como um dispositivo de transgressão da norma, intensificação e produção de desejo. Ao pensar o desejo como motor dos agenciamentos na mecanosfera, compreendemos seu modo variável em graus de intensidade de afetação, percebido nas falas dos participantes.

Quando indagados sobre o porque de dançarem, os participantes das oficinas disseram: “*Eu danço porque eu me sinto bem.*”; “*Eu danço porque eu sempre me interessei muito pela dança e eu percebi que minha timidez ou medo de errar não pode ser maior que o amor que eu tenho por dançar.*” O “amor” pela dança e o seu “encantamento” são menções que se destacaram nas suas falas. Assim como, a busca, através da dança, pelo “ contato com o corpo” que apareceu, tanto ao se referirem às suas motivações para dançar, como quando descreveram sua relação com o corpo e possíveis modificações no decorrer das experiências realizadas nas oficinas.

Ao atualizar a potência de sua natureza singular no encontro com a dança, o corpo em sua escuta se atenta para o que o acontece e busca perceber de forma crítica, livre e intensiva

as suas relações, causas e sensações. Assim, as práticas realizadas envolveram esse confronto na experiência coletiva, afastando-se das servidões de quaisquer espécies ao se libertar dos significados e significantes que limitam a geração de novas poéticas do corpo e da mente. Os participantes se deixaram afetar e se dispuseram a criar e pensar distintamente do comum, indo mais além na experiência em grupo nas oficinas.

*“Eu danço para expressar meus sentimentos!”; “Eu danço pra me divertir, porque quando eu danço me sinto bem.”; “Eu danço porque eu acho bonito ver as pessoas dançando e depois que eu comecei a dançar nunca mais parei.”; “Posso demostrar os meus sentimentos.”; “Dançar é uma coisa que eu sempre quis fazer, acho lindo como as pessoas podem se expressar através da dança.”; “Entrar em contato com o meu corpo me ajuda de certa forma a me situar no mundo, no ambiente.”; “Eu danço porque amo, me sinto liberta. Posso expressar minhas emoções na dança!”; “Eu nunca tive biotipo para dança, ao menos é o que eu penso! Eu quero me divertir e soltar o corpo que está mega enferrujado.”*

Ainda que a dança, muitas vezes, esteja associada a certos tipos de idealizações, seja de um modelo de corpo para sua prática, ou um padrão estético de movimentos, como evidenciado na própria fala dos participantes. Também se percebe um processo de transição para um entendimento mais amplo da experiência do corpo na dança e das suas múltiplas possibilidades autopoieticas. Guattari considera a autopoiese sob a ótica da ontogênese e da filogênese próprias a uma mecanosfera que se superpõe à biosfera (Guattari, 1992, p. 52).

Da mesma forma, ao nos referirmos à autopoiese sob propriedades mecanosféricas nos encontramos em um espaço abstrato, maquinico e aberto aos devires. A diferença promovida pela autopoiese maquinica, segundo Guattari, se funda sobre a prospecção de universos virtuais longe do equilíbrio. Ou seja, universos caóticos que possibilitam transições subjetivas, bem como, movimentos corporais diferenciados. Não se trata apenas de uma ruptura de equilíbrio formal, mas de uma radical reconversão ontológica (Guattari, 1992, p. 49). Portanto, a partir de um novo plano de consistência decorrente dos movimentos de “des” e territorialização a produção autopoietica na dança foi atualizada nas experiências vividas no âmbito do presente Laboratório realizado.

*“A dança, além de ser um exercício pro corpo, me ajuda a me libertar. É um momento em que eu posso me soltar e de alguma forma tentar mostrar um pouco do que eu sou.”; “Eu danço porque eu amo dançar. Mas ainda me sinto sem jeito.”; “Eu amo dançar.”; “Danço porque gosto dos movimentos, gosto das histórias sobre diversas danças. Eu danço, porque eu sinto a dança, ela arde no meu peito, ela mexe com meu espírito, alma e corpo. Danço porquê me sinto liberta.”*

Deleuze e Guattari consideram o território tão inseparável da desterritorialização

quanto o código em relação à descodificação. Na desterritorialização, o agenciamento já não apresenta expressão nem conteúdo distintos, apenas matérias não formadas, forças e funções desestratificadas. Para os filósofos, as regras concretas de agenciamento operam por um lado territorialidade e identificação do regime de signos e do sistema pragmático e por outro as pontas de desterritorialização e máquinas abstratas (Deleuze & Guattari, 1995, p. 234). Tal relação constitui a operação de discernimento dos estratos, reconhecimento dos territórios, para, então, gerar rupturas, quebras das linhas duras e ultrapassá-las.

*“Eu amo dançar.”; “Amo a dança, acho incrível poder usar o corpo para se expressar.”; “Não sei muito bem porque danço, acho que geralmente me sinto livre.”; “Ouvi uma vez que ‘quem dança, seus males espanta’. Acho que estou tentando pôr em prática.”; “Eu danço porque eu preciso expressar o que eu estou sentido nesse momento em alguma coisa.”; “Eu danço pra me expressar e exercitar meu corpo.”*

Tal como o pensamento, o corpo também possui capacidade de criar códigos próprios, conectando ambos. Nas experiências da dança, quando a conexão entre pensamento e imaginação pode ser tanto mais real quanto intensa, produz-se uma semiótica dos sentidos. Ao açãoarmos processos de composição e estilização nas práticas de improvisação, bem como, uma reflexão acerca das mesmas, entendendo a dança em sua dimensão política, ontológica e sensível, linhas abertas de uma filosofia prática se projetaram para fora, conectando temporalidades, teorias e técnicas corporais dinâmicas e distintas.

*“Danço porque parece que tem algo dentro de mim, que tem necessidade da dança, me sinto livre em paz, leve, alegre, sinto que sou eu de verdade quando danço, danço porque parece que minhas células do corpo foram criadas pra isso, é muito bom, muito intenso.”; “Eu danço porque é um momento que me sinto bem, por poder expressar a vontade que sinto de estar em movimento quando algumas músicas tocam.”*

O contato com o próprio corpo, com as próprias sensações, necessidades e desejos é o contato com o mundo, com os outros. É abertura para se deixar afetar e sentir. É inspiração! A dança é potência que instaura no coletivo um movimento de ruptura com as forças instituídas que compreendem o corpo no presente. Nesse sentido, como forma de produzir outros modos de existência, fez-se necessário um afastamento das luzes do tempo presente, dos modos de representação fixados para perceber as forças que atravessam os corpos no contemporâneo. Inseridos no campo de forças pensamos em linhas de fuga e formas de criar que produzissem modificações. As quais se deram de um nível artístico para uma constituição existencial e política de nossos corpos.

Conduzindo os processos reflexivos acerca das experiências corporais individuais e coletivas, os participantes foram convidados a pensar sobre o como se sentiam em relação à

sociedade. Em suas falas observamos suas percepções, pensamentos e posicionamentos: “*Me sinto meio apavorada pois as vezes me preocupo com algumas coisas em meio a sociedade.*”; “*Eu me sinto diferente no meio da sociedade, me sinto único com as coisas que eu faço, me sinto um divergente.*”; “*Em relação a sociedade, eu me sinto bem não ligo muito para o que as outras pessoas vão pensar.*”; “*Em relação à sociedade eu acho que me sinto bem.*”; “*Acho a sociedade preconceituosa.*”; “*Me sinto um pouco deslocada em relação à sociedade.*”

“*Me sinto desmotivada muitas vezes com esses padrões do que as pessoas devem ser. Fica mais complicado estar aberta a ser você me mesma, seja em personalidade ou aparência, já que sempre tem alguém para dizer que você deve fazer as coisas ou ser de tal forma. Mas procuro sempre focar nas pessoas que lutam para serem elas mesmas e que aceitam a forma que as pessoas são.*”

Como é bem sabido, nas práticas de escuta do próprio corpo e criação das próprias técnicas, assim como, nos estudos teóricos, esta tese se retroalimentou tanto dos pensamentos dos filósofos quanto dos encontros com os outros participantes das oficinas. De modo que a psicologia, ao se encontrar com a dança e com a filosofia, conduziu o olhar para as singularidades e produziu afetos nas práticas coletivas. Um movimento de produzir as técnicas próprias e a si mesmo, afirmando o processo autopoietico. Pela autopoiese maquínica produzimos processos de subjetivação estilizados pela via da sensibilidade corporal. Esta fundante de proposições cognitivas operantes que possibilitaram pensamentos distintos acerca de si mesmo e da sociedade.

“*Hoje eu me sinto mais integrante da sociedade, mas infelizmente não acho que como sociedade estamos saudáveis.*”; “*Em relação à sociedade, às vezes me sinto um pouco assustada com o comportamento negativo com o próximo.*”; “*Me sinto bem em relação a sociedade não tenho problemas com isso.*”; “*Em relação a sociedade me sinto bem, sinto que tenho sido uma boa referência.*”; “*Sinto que o mundo está precisando de mais amor ao próximo e muitas vezes a sociedade tenta me oprimir, mas eu passo por cima desse despautério.*”

Os participantes, de modo geral, disseram sentir-se “bem” em relação à sociedade. Apesar de, algumas vezes, em seguida, reconhecer a prevalência de “preconceito”, “machismo”, “racismo” e “coerção”, como mencionado em suas próprias palavras. Ao mesmo tempo que identificam tais aspectos negativos também complementam dizendo se perceber “divergentes” ou “únicos”, remetendo a um posicionamento político e singular que permite destacar aspectos de potência no modo como percebem a sua individualidade.

“*Sinto que pertenço à sociedade e que posso contribuir para o bem de alguém,*

*fazendo o que estiver ao meu alcance para agregar coisas boas.”; “Me sinto pequena em relação à sociedade.”; “Sobre a sociedade, eu acho as pessoas legais, convidativas e expressivas. Diferentes, são uma curiosidade pra mim ainda. Tenho problemas com poucas.”; “Me sinto bem em relação à sociedade. Como uma pequena parte.”; “Me sinto bem diferente dos padrões que eles rotulam pra sermos ‘aceitos’ pela sociedade. Acredito que independente dos rótulos nossas escolhas sempre têm quer ser algo que nos faça felizes.”*

A marginalidade, ou o Fora, que se afirmou nas corporeidades em jogo, atualizou os processos de diferenciação e subjetivação, na medida em que estes se formaram na produção “mecanossérica” das multiplicidades a partir de meta-modelizações construídas no caos do plano coletivo imanente. Entende-se, nessa travessia, pelo pensamento do corpo, o caos como o portador virtual de uma complexidade infinita e que ao invés de desestabilizador da mesma permitiu o surgimento de um movimento que se alterou continuamente na constituição de novas paisagens no mundo em suas distintas camadas ontológico-topológicas.

*“A sociedade de hoje foi feita para quebrar barreiras, ter mais autonomia, estímulos sensitivos. Acredito que há alguns anos atrás a sociedade era um pouco mais atrasada com relação a falar sobre seu corpo, seus sentimentos, sobre suas influências. Hoje mesmo com muitos acontecimentos que marcam a sociedade como nazista, racistas, machistas, me sinto bem posicionado ao todo.”*

A dança modificou toda uma temporalidade organizada no decorrer da improvisação em níveis variáveis de intensidade e presença para cada composição. Como nas apresentações individuações propostas nas oficinas, nos ensaios coletivos e nas próprias atualizações do plano de imanência. Como disse Marie Bardet, “sensibilizando a ação alteradora do tempo que continua e muda ao continuar” (Bardet, 2014 p. 131). O tempo deixou de ser vivido passivamente, passando a ser agido, orientado e objeto de mutações qualitativas (Guattari, 1992, p. 30). Trata-se de acontecimentos menores, que poderiam passar despercebidos em uma concepção tradicional de análise, criando uma nova temporalidade nas alterações moleculares, musculares e microprocessos autopoiéticos.

#### **4.3 MUDANÇAS EXPERIMENTADAS**

Do ponto de vista da fisiologia do movimento, o que faz o corpo mover é a sua força muscular, esta que é derivada das contrações de suas fibras, ou seja, da capacidade de contrair-se. A dança enquanto atividade aeróbica necessita do uso de oxigênio na geração

de energia para os músculos, consistindo em um tecido muscular de relações imanentes. O grande desafio nas oficinas foi encontrar dispositivos outros que não a simples forma da imagética e trazer à tona o campo das sensações (*estesias*).

*“Tá sendo maravilhoso participar das aulas de dança, é sempre bom”; “Eu achei muito bom participar das aulas de dança”; “As aulas foram divertidas e de bastante aprendizado.”; “Foi muito bom participar das aulas de dança!”; “O alongamento, principalmente, o aquecimento também com toda a certeza, minhas partes favoritas foram essas de ‘acordar’ e conhecer as partes do corpo.”; “Foi maravilhosa a participação nas aulas de dança.”*

Cada sentido singular que se criou nas experiências coletivas trouxe uma possibilidade de harmonia na complexidade do caos imanente. O que envolveu a atualização dos espaços do corpo na busca por um entendimento sobre os processos individuais e coletivos nas relações consigo e entre si na experiência da dança. A produção estilística de diferenças rítmicas se produziu em um campo de combate por uma implementação crítica aos poderes que atravessam os corpos. E pela invenção de ferramentas de guerra para a conquista de forças criativas e produtivas internas na superfície dos acontecimentos intensivos.

*“Participar das aulas de dança foi uma experiência incrível, é basicamente um alimento pra alma, a dança é capaz de nos desconectar com o mundo e focar apenas nos movimentos.”; “Foi simplesmente incrível participar das aulas de dança.”; “Foi bem produtivo participar das aulas.”; “Participar das aulas de dança foi uma experiência muito boa e única.”; “Participar das aulas de dança foi uma experiência maravilhosa, eu particularmente amei.”; “Bom, pra mim, foi uma experiência maravilhosa, gostei muito.”; “Foi uma experiência muito boa onde consegui obter bastante informações e acertar alguns pontos onde eu cometia alguns erros.”*

As práticas de investigação e improvisação na dança e suas ressonâncias filosóficas tiveram como norte não apenas uma arte, mas uma filosofia, uma ética e uma política negociadas nas experiências corporais do presente. Produção de um saber ontológico-geológico que não partiu do dualismo corpo-mente, mas, vindo de fora constituiu-se nos próprios “estratos topológicos” (Deleuze & Guattari, 1995, p. 80). Saber esse que se fundou no encontro do afeto com a razão e com os outros corpos enquanto conheceu os próprios afetos de forma adequada (Espinosa, 2015). Experiências artísticas, estéticas e sensoriais na superfície da pele. Lugares em que o pensamento se apresentou na potência do desejo de integrar-se ao corpo no acontecimento.

*“Foi muito bom participar das oficinas, uma forma de poder expressar com mais liberdade e expansão de movimentos.”; “Participar da aula contemporânea foi muito bom!”;*

*“Foi uma experiência incrível participar das oficinas, e a cada dia eu estou amando este mundo, eu agora só respiro a dança!”; “Participar das oficinas de dança foi uma experiência nova, inovador.”; “Foi uma experiência boa.”; “Foi muito bom participar das aulas de dança, fiz amizades e aprendi movimentos novos.”*

Em seus agenciamentos territoriais desterritorializantes, amor ou ódio não são sentimentos em absoluto, mas afetos que atravessam o corpo como flechas (Deleuze, 1997, p. 13). Os afetos produzidos no Laboratório de Dança, enquanto armas de guerra, destruíram os poderes estáveis. Arrastaram campos de forças imanentes que, em vez de se difundir por prestígio, multiplicaram novos centros de referência de poder, criando meios de pura exterioridade e velocidade. Afinal, na máquina de guerra não subsiste qualquer interioridade subjetiva, sem relação de identidade, apenas discernibilização dos componentes. Universos virtuais longe de equilíbrio efetuaram desejos musculares e movimentos desejantes.

Em relação às mudanças no próprio corpo os participantes afirmaram sobre seus processos e percepções variáveis. Descrevendo suas experiências estéticas pelas dobras e bordas do corpo. *“Acho que percebi mudanças no meu corpo.”; “Meu corpo mudou, agora eu sou mais flexível e tenho mais postura. Em relação a espaço também mudou.”; “Mudei um pouco a relação com o meu corpo.”; “Eu percebi que eu podia fazer coisas.”; “Decidi me respeitar mais, isso até virou a meta para dois mil e vinte. Amar a mim, me olhar por inteiro e não só o que o espelho mostra!”; “Agora consigo fazer aquecimentos que eram impossíveis para mim!”*

Reconfigurando a trágica submissão entre teoria e prática, corpo e mente, ação e pensamento, razão e emoção que decorre na sustentação de um contexto de desigualdades. Evidencia-se a necessidade de superação de tal divisibilidade com a efetuação da potência inventiva de novos modos de pensar, se relacionar, sentir e viver conectados intensamente. Modos que ultrapassem as camadas estratificadas e as sujeições, na própria atenção ao corpo, nas sensações e no reconhecimento dos estratos e das linhas duras, para sua destruição e produção de desejos, como os produzidos nesta experiência da dança.

*“Passei a reparar que algumas partes do corpo não dependem necessariamente de outras pra se movimentarem, um exemplo disso são os movimentos de peito/quadril, que a gente normalmente pensa como um só, quando são duas coisas distintas.”; “Percebi que é muito bom fazer movimentos no dia a dia que normalmente não fariamos.”; “Percebi que mudou muito a relação com o meu corpo, eu aprendi a conhecer cada membro e músculo muito melhor.”; “A dança me mostrou que meu corpo é capaz de muito mais do que penso, ela me ajudou a descobrir novos movimentos, e ajudou na minha saúde.”; “Estou mais confiante nos meus movimentos. Adquiri aprendizados passados pela professora e por outros*

*alunos, as vezes me pego fazendo os movimentos deles.”*

Os participantes das oficinas foram, ainda, convidados a pensar sobre possíveis mudanças em suas relações com a sociedade e perceberam de modos distintos os efeitos dos atravessamentos e aprendizados nas experiências coletivas com a dança nas oficinas. “*Eu estou sempre tentando ter um olhar crítico e a minha experiência me fez olhar mais sensível.*”; “*Senti mais confiança, e postura em relação à sociedade.*”; “*Eu tinha certo preconceito quanto ao fato de não saber dançar e o fato do que as pessoas fossem dizer de eu estar dançando, mas não me importo mais com isso! Não preciso ser perfeita, preciso ser eu mesma!*”

No plano de consistência, de Deleuze e Guattari, se inscrevem hecceidades, transformações corporais e incorporais apreendidas por si mesmas, variações contínuas de intensidade que extravasam as constantes, afetos variáveis, devires e agenciamentos em espaços lisos. Sendo os platôs corpos sem órgãos que intervêm para a individuação por hecceidade, para a produção de intensidades, para a matéria da variação, para o meio do devir e para o alisamento do espaço (Deleuze & Guattari, 1995, p. 237). Assim, cada encontro do Laboratório de Dança foi uma composição de platôs, constituídos por intensidades provocadas pelos afetos compartilhados durante as oficinas propostas e cuidadosamente conduzidas segundo tal direcionamento.

“*Sempre fui bem fechada, isso é algo que não mudaria tão fácil.*”; “*Fiquei mais desprendido dos padrões sociais, assim estou aprendendo a criar menos resistência ao que é, uma espécie de amor fati dançarino brotou dentro de mim, despertando a lição dos movimentos inevitáveis de vai e volta da vida.*”; “*Percebi mudanças em relação ao meu corpo e ao meu posicionamento na sociedade.*”; “*Percebi a singularidade de cada indivíduo, que cada um interpreta os movimentos e a música do seu jeito.*”; “*Parei de me importar como preconceito das pessoas em relação ao ‘padrão’ que acham necessário para dançar.*”

Não se tratou, obviamente, no Laboratório de Dança, de reduzir a experiência artística a um grupo seletivo que alcança determinados padrões estéticos, mas de ter possibilitado um alcance dos que desejaram se mover em ritmo de dança, produzindo obras que não foram negociáveis a partir de objetivos finais produtivos. Não importando uma identidade de dançarino consagrado e sim o quanto a dança, enquanto atualização de virtualidades, acolhe a multiplicidade efêmera e paradoxalmente infinita de um fazer-se e modificar-se na relação de duração, tal como propõe Marie Bardet em sua filosofia da dança.

“*Percebi que tenho um lugar na sociedade e posso interagir com ela, de forma individual e também coletiva. Senti como eu posso me relacionar com meu corpo e expressar emoções, sentimentos e interagir em grupo.*”; “*Não prestei atenção no meu posicionamento*

*em relação à sociedade.”; “Como eu já trabalho com arte não houve muita mudança em meu posicionamento na sociedade não!”; “Acho que não teve tempo pra mudar meu posicionamento na sociedade.”; “Percebi que cada um tem uma forma de se expressar dançando e que ninguém precisa dançar melhor que ninguém.”*

O limite na exploração da composição da matéria das corporeidades que a dança propõe é aquele que se junta à sensação (Bardet, 2014, p. 155). Tal como a experiência estética é compreendida nesse encontro entre dança contemporânea e filosofia do corpo, a atualização das virtualidades emergentes, no caos sensível da improvisação, permite criar sentidos distintos e movimentos micropolíticos nos processos de subjetivação. Ao pensar acerca da improvisação, Bardet afirma que uma aposta está feita: não é virgem nem pré-arranjada. Passa-se alguma coisa que não acontece totalmente, que está neste entre dois, à beira, exigindo uma sutileza da atenção temporal (Bardet, 2014, p. 159).

*“Percebi que posso explorar meu corpo com mais segurança e menos timidez, me permitir mais.”; “Eu achava que não era capaz em fazer alguns movimentos, mas através de algumas informações que adquiri percebi algumas mudanças e que sou capaz de executar.”; “Me sinto mais livre e melhor com meu corpo.”; “Minhas dores no corpo acabaram, eu me sinto muito mais leve agora.”; “Descobri coisas que não sabia que meu corpo era capaz de fazer.”; “Eu percebo que aos poucos tô me soltando mais e explorando melhor cada movimento com meu corpo e futuramente poderei executar com mais precisão.”; “Eu e meu corpo somos duas coisas que não consigo falar sobre. Acho que o que mudou mesmo foi só meu autocontrole.”*

Para Bardet, o lugar político na dança, ao passar por uma desierarquização dos lugares na própria dança e dos lugares no próprio corpo, constrói uma redistribuição das corporeidades e permeabilização dos contornos. Desierarquização esta que se fez presente, nesta tese, entre teorias, práticas, discursos, movimentos e corpos analisados. Por meio desse processo sensível de duração e repartição dos lugares que escreveram as ideias e desenharam imagens, toda a composição com os outros e com o ambiente se transformou. A imediatez de um passado e de um futuro em um presente é o que, segundo Bardet, tece a espessura desse entre. Uma articulação que reúne igualmente um movimento “que me abala” e um movimento “que eu abalo” (Bardet, 2014, p. 192). Esse movimento que abala é o que constituiu uma filosofia da dança e uma psicologia do corpo nas experiências do Laboratório.

Não se trata tanto de mostrar-se vulnerável, no sentido de frágil, sobre um tablado de dança, mas de trabalhar em certa permeabilidade (Bardet, 2014, p. 119). Como se a dança instaurasse imediatamente um plano de consistência plástico de efetuação do corpo, referindo-se a este em sua qualidade permeável, capaz de dar a própria forma ao abrir-se e

lançar-se na experiência gravitária. Na medida de uma abertura incessante ao acontecimento nas trocas espaço-temporais. Ao deixar-se atravessar pelos afetos, perceptos e suas intensidades enunciam-se agenciamentos do desejo, transformando sensações em percepções moleculares quase imperceptíveis.

#### 4.3.1 PROVOCANDO DESEJOS

Para provocar movimentos desejosos nos participantes das oficinas enquanto investigava acerca dos seus processos subjetivos decorrentes das experiências vividas no Laboratório de Dança, os indaguei sobre o modo como tais experiências poderiam tê-los afetado. Nesse sentido, nos interessa cada resposta como a própria construção subjetiva de cada um. A escuta do corpo, sua análise-poética, para além da imagética, permitiu-nos identificar e criar as próprias variações dos afetos, diferenças e singularidades. E as máquinas abstratas ao instaurar propriedades de situação, no lugar de propriedades intrínsecas, atualizaram a potência dos corpos-subjetividades.

*“Me despertou a vontade de aprender mais e a meta de conseguir alcançar os meus objetivos e sonhos.”; “A experiência nas oficinas me despertou curiosidade, pesquisei sobre coisas novas.”; “Me despertou a vontade de me apresentar na rua, tipo o filme: se ela dança eu danço!”; “Me despertou a vontade de continuar dançando e aprender cada vez mais.”; “Me despertou o desejo de estar dançando.”*

A potência efetuada nas oficinas realizadas teve, como podemos identificar, seu grau aumentado ao proporcionar uma escuta do corpo nas práticas de sensibilização e abertura aos encontros e às experiências corporais provocadas e provocadoras dos desejos. Potência que se deu pelo contato com os próprios movimentos, sentimentos e sensações nas interações com os outros corpos. Nesse processo de presença do corpo e compartilhamento de um espaço e tempo comum, produzindo brechas e rupturas sobre os poderes exteriores, provocou-se os próprios desejos. Desejos que produziram movimentos e movimentos que potencializaram os desejos, sendo a potência o próprio ato de desejo e deslocamento.

Quando indagados acerca dos seus desejos, os participantes puderam organizá-los cognitivamente e torná-los claros para si mesmos. Desejos provenientes da intensificação do contato com o corpo que não se reduziram a uma simples racionalidade, mas que foram alimentados pela própria filosofia e educação do corpo e dos afetos na criação das próprias técnicas. O desejo, enquanto *conatus*, potência máxima, constituiu o motor dos encontros e experiências realizadas. Encontros que se deram pela via dos afetos e levaram a lugares

inesperados, afirmando diferenças nas existências singularmente sentidas e atingindo graus de potência que ultrapassaram as generalizações e abstrações.

Apesar de que em determinados momentos a variação de potência possa ter oscilado para graus inferiores, devido às variações distintas, é possível afirmar que sua variação para um grau positivo foi muito mais frequente como observado nas falas dos participantes. Se nas oficinas de dança também se viveu afetos de tristeza, experimentou-se muito mais afetos alegres. E se a potência absoluta não existe em nenhum modo de existência, tampouco se existe potência fora dos modos de existir. Assim, só foi possível transitar de um menor grau de potência e de liberdade para um maior grau por meio da existência. “É necessário conhecer tanto a potência como a impotência de nossa natureza para que possamos determinar o que a razão pode e o que não pode na moderação dos afetos.” (Espinosa, 2018, p. 403)

*“Descobri que quando estamos perto de gente que tem pelo menos alguma coisa em comum, a energia fica muito mais leve e sincronizada.”;* “*Fiquei com vontade de aprender mais.*”; “*Me despertou a vontade de me relacionar mais com a dança.*”; “*Sempre gostei de dançar, mas o que realmente despertou é a vontade de dançar em grupo.*”; “*Me despertou a vontade de continuar.*”; “*Me despertou um amor ainda maior pelos movimentos.*”; “*Despertou minha vontade de dançar mais e mais.*”; “*Me despertou vontade de dançar mais, embora eu não tenha sido tão presente nas aulas.*”; “*Senti vontade de dançar mais.*”

Eis o que se produziu nas experiências realizadas, modos desejantes de existir alimentados pelos próprios desejos de se fazer presente, sentir, experimentar e se relacionar. A aptidão para se deixar afetar também cresceu gradativamente ao longo da intensificação das experiências, na construção de vínculos afetivos, na conquista da confiança em si e nos outros, bem como, na constituição de valores imanentes ao grupo, como respeito, tolerância, compreensão dos limites próprios e dos outros, superação das barreiras individuais e composição coletiva. No Laboratório de Dança se construiu um ambiente favorável para afirmação das diferenças e experimentação de intensidades, modificações e criações de si mesmo nos encontros com os outros corpos.

Da mesma forma que Foucault interrogava os gregos enquanto os inventores da noção da prática de um modo de vida, seria o caso de se pensar e se inventar as próprias práticas e estilos. Onde se efetua a potência de novos modos de existência? (Deleuze, 2008, p. 132) Como se efetua? Os modos e territórios em questão, justamente, implicam uma práxis para se construir uma resposta teórica, pois nenhum modo ou estilo pode ser prévio à sua imanência. Ao pensar nas singularidades em construção a partir da filosofia prática, o estilo se funda e perfaz acontecimentos cuidadosamente produzidos em desequilíbrios e constantes modificações.

Foucault extrai em Brisset, que apresenta uma etimologia enlouquecida ao suscitar as cenas que correspondem à decomposição de uma palavra, toda uma concepção das relações entre o visível e o enunciável (Deleuze, 2008, p. 133). Foucault transforma completamente as relações entre o que se vê e o que se diz, porque, para o filósofo, nunca se diz o que se vê e nunca se vê o que se diz (Deleuze, 2008, p. 133). Da mesma forma em que o signo e o significado se diferenciam concebendo relações em decomposição e composição.

Entre duas proposições surge o visível, assim como entre duas coisas o enunciado, ao mesmo tempo em que a intencionalidade cede lugar a todo um teatro, uma série de jogos entre o visível e o enunciável (Deleuze, 2008, p. 134). Os corpos em análise se moveram pelos territórios da dança, visibilizando novos enunciados, a partir de afecções produzidas pelas máquinas abstratas. Diferentes linguagens se enunciaram no coletivo, variando conforme as imagens, por meio das quais se abstraiu sentidos e ideias singulares. E a intenção cedeu lugar a escuta intuitiva do corpo na improvisação dos movimentos enquanto pressuposição recíproca do pensamento.

#### **4.4 DISPOSITIVO ÉTICO-ESTÉTICO-POLÍTICO**

A experiência compreendida a partir de um paradigma ético-estético-político instaurado através das práticas transversais entre filosofia e dança constituiu ao mesmo tempo uma transformação nos planos corporal e subjetivo. Entendendo a subjetividade inscrita no corpo como um campo de produção de sentidos e desejos. Através de uma análise psicológica dos próprios registros dos participantes das oficinas por meio das questões a eles apresentadas e de outras fontes menos diretivas como observações e diálogos, além da minha própria subjetividade, foi possível identificar todo um campo de disputa de saberes e poderes.

Ideias inadequadas e superstições as quais buscamos compreender suas causas verdadeiras e problematizar as certezas sustentadas em falsas ideias. Em oposição ao assujeitamento dos desejos e ao enrijecimento do pensamento distinguimos um dispositivo político enquanto modo transversal e maquínico que operou na produção desejante. Processo que se deu desde a sua materialização através da organização do pensamento e comunicação em palavras, assim como, na desorganização do próprio corpo para torná-lo intensivo, atento, autônomo e sensível às próprias necessidades e desejos.

Todo esse campo de forças e de transição de potência mobilizado nas experiências do Laboratório de Dança envolveu constantemente uma postura crítica frente aos pensamentos

despotencializadores resultantes das formas culturais alimentadas por modelos artificiais e estéticas superficiais, tais como se apresentam na percepção de uma autoimagem fora dos padrões, qualificada como inferior. Mais do que isso, nos referimos ao combate a todas as formas de sujeição do corpo e da subjetividade, por um lado, e, por outro, aos investimentos em processos de subjetivação instituintes nos planos compostos.

Os participantes se descreveram de forma a se diminuir ou com autojulgamentos de inadequação. *“Não tenho muita liberdade com meu próprio corpo porque eu estou me achando gorda.”*. Especialmente no caso de participantes do sexo feminino, como foi possível observar em suas falas se considerando “gorda”. *“A relação com o meu corpo é mais ou menos, eu me acho muito gordinha e por isso as vezes sinto vergonha de dançar.”* Além disso, também se apresentou em suas falas, de modo geral, insatisfação com a postura, sentimentos de estar “corcunda”, “morto” ou possuir “falta de controle” do próprio corpo.

*“O meu corpo é encontrado morto, a dança vem me ajudando a acordar ele, confesso que ainda é difícil, mas já consigo visualizar em mim uma nova experiência. Eu tenho uma relação muito boa com o meu corpo em si, consigo me comunicar com cada sentido para que meus objetivos sobre os meus desejos sejam concluídos.”*

Por outro lado, ao mesmo tempo, também apareceram, na relação com o corpo, afetos positivos como “amor”, “aceitação”, “cuidado” e “evolução”. Dessa forma podemos perceber as brechas e espaços que escaparam as linhas duras subvertendo os poderes exteriores. Formamos um campo que permitiu a produção de forças para a efetuação das potências capaz de acolher uma sensibilidade singular e que busca se aproximar dos modos de pensar sensíveis em vez de rígidos e automáticos. Trata-se do investimento em modos de acontecer que se dão na construção de outras formas de sentir, se relacionar e agir.

*“O porque exato de eu dançar eu não sei, mas acredito que seja natural do ser humano. O corpo se expressa conscientemente ou inconscientemente desde de que somos bebês. Quando crescemos tomamos pra si que esses movimentos podem ser algo chamado ‘dança’. Eu acho engraçado.”*

Identificamos forças analisadoras e criadoras como a efetuação de um ambiente estimulador, o compartilhamento de um espaço e um tempo comuns, trocas, relações sociais, aquisição de informações, referências, liberdade de expressão, educação corporal, valorização das diferenças, criação coletiva, autoconhecimento, desconstrução de crenças limitadoras, abertura para o novo, fluidez, ritmo, percepção corporal e espacial, ampliação da autoimagem, experimentação de intensidades.

*“Me sinto estranha em relação à sociedade, eu me vejo como um pontinho bem pequeno no meio da multidão e, tirando para as pessoas que me cercam, como se eu fosse insignificante. Mas ao mesmo tempo sei que cada um tem a sua história e importância e que as minhas atitudes, somadas à de todo o resto, faz muita diferença. Se cada pessoa pensasse que tem sua significância e começasse a se conscientizar dos seus atos e praticar sempre o bem, teríamos um mundo bem melhor”*

Concebemos, dessa forma, poéticas do instante que não estão fora do sistema social, mas que experimentaram possibilidades de maquinção com proposições abertas, enfatizando a singularidade e os processos de diferenciação na criação coletiva. Através da extensão e multiplicação rizomática das experiências, na medida em que provocaram agenciamentos para além do Laboratório, novos fluxos foram gerados, se redistribuindo em outras formações coletivas. Os participantes das oficinas se reorganizaram em subgrupos de acordo com as suas aproximações e afinidades, provocando a atualização das práticas autopoieticas e sustentando as peculiaridades emergentes.

*“Participar das aulas de dança contemporânea foi uma descoberta para mim. Este foi o primeiro contato formal com a dança. Foi a primeira vez que fiz aulas de dança. E a cada aula fui desestruturando e construindo conceitos sobre mim e dança. Nesse tempo eu me permiti mais, principalmente a errar, a aceitar meu erro, e a não desistir por isso.”*

O corpo na dança é um corpo virtual, intensivo e presente ao improvisar e atualizar os movimentos. É sensação moveante atenta e sensível ao ambiente. Da mesma forma que o pensamento é movimento que se atualiza, modifica e altera. Assim, no encontro dos corpos em suas intensidades, experimentando sensorialidade, sensualidade e vibração, no contato com as multiplicidades da vida, no próprio corpo, a vida aconteceu enquanto se reconhecia responsável por produzir a si própria.

Os sentidos foram sendo produzidos, no Laboratório de Dança, entre os corpos pensantes e dançantes, sobre um solo comum, em um modo de percepção marginal, discutindo o contemporâneo em contraposição a uma visão meramente tecnicista das práticas. Mais do que autonomia e identidade, procuramos construir uma diferenciação de si mesmo e do outro, afirmando corporeidades abertas e criativas durante as experimentações em grupo.

A opção pelo uso do conceito de marginalidade incluiu um duplo aspecto, o de dar conta das diferenças culturais, sociais, biológicas e institucionais e de reconhecer suas multiplicidades, compreendendo os sujeitos, não como fora de tais sistemas, mas pelo contrário, situando-os em seu território. Ao se construir os sentidos na experiência micropolítica vivida afirmou-se potências coletivas e individuais, criando outros modos de

existir, que, mais do que negociar legitimidade, ao se afastar do centro hegemônico, experimentaram uma realidade nova, sensível e criativa. Tanto no contexto artístico da dança, como desta enquanto manifestação da vida e plano de produção de subjetividade e desejo nas relações micropolíticas que se multiplicaram infinita e potencialmente.

*“Me sinto julgada muitas vezes pela sociedade, pressionada, também sei que assumo essa posição de julgamento também. No entanto, tenho curiosidade sempre pra entender e ouvir as vivências do outro. Me sinto privilegiada em muitos sentidos e isso me traz sensações ruins, muitas vezes. A sociedade é mais do que posso perceber e gosto de fazer parte, pertencer. Além disso também gosto de contribuir. Tento encontrar e me conectar com as produções criativas que a cultura nos proporciona.”*

Considerando o espaço social e geográfico de encontro onde se deram as experiências práticas das oficinas de dança, foi possível perceber uma complexidade muito além das relações evidenciadas dentro do Laboratório de Dança, mas toda uma rede de relações envolvendo os atores sociais que compuseram todas essas modificações produzidas no ambiente.

Nesse emaranhado de forças evidenciaram-se as diferenças políticas, ideológicas, religiosas e outras onde se exercem as relações de poder. Segundo Foucault, as forças biopolíticas estão o tempo todo operando nas subjetividades. “O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares” (Foucault, 1999, p. 89). Por isso a necessidade do investimento constante na criação de outras forças que surgiram especialmente das margens e brechas.

*“A pergunta sobre como me sinto em relação à sociedade é um pouco estranha e eu não sei bem como responder. Mas no geral eu me sinto como se eu estivesse “afastada” da sociedade, mesmo que as pessoas falem comigo ao meu lado eu ainda sinto como se estivessem muito distantes. Mas olhando a sociedade como algo mais amplo, eu me vejo ainda mais estranha, porque não consigo gostar de cidades, de governos, desses rótulos que quase todo mundo gosta de se encaixar e por causa dessas coisas eu praticamente não tenho assunto para tratar com meus colegas, quando eles começam a falar de música eu fico sempre desanimada, por exemplo, porque eu não gosto de jeito nenhum da forma como as pessoas se sujeitam a ficar adorando ídolos musicais e os endeusando. Enfim, dá pra perceber como eu me sinto, sinto como se fosse a coisa mais maravilhosa do mundo – e provavelmente é – viver isolada no meio do mato.”*

Diante da tentativa de normatização e normalização dos corpos pelos poderes a máquina de guerra instaurada no Laboratório de Dança buscou romper radicalmente com as normas estabelecidas, com as identidades cristalizadas, os estigmas e as formas enrijecidas do pensamento e do corpo. Valorizou-se justamente o seu oposto, as forças de singularização e

de produção de diferenças que tensionaram tais formas e forças despotencializadoras que insistente e incessantemente se reproduzem vindas de todos os lugares, como se referiu Foucault ao poder. Resistimos, portanto, criando outras possibilidades de existir que escaparam as previsibilidades de um sistema que se sustenta a partir de relações injustas, em favor de modos micropolíticos de existir intensificados na experimentação sensorial e estésica.

*“Em relação à sociedade, poderia ficar horas falando dessa pergunta, mas o que mais me marca é que eu cedo muito de mim pra tentar agradar a sociedade isso traz muitoprejuízo pra minha subjetividade. Porque de alguma forma eu acabo não entrando muito em contato com o que eu acho que é importante pra mim, com o que estou sentindo e acabo sendo influenciado pelo meio, pelo que os outros acham que pode ser melhorpra mim enão a partir do que eu vivo. Mas de alguma forma pode ser ruim quando eu afasto muito da sociedade, quando eu fico muito introspectivo, muito voltado pra mim. Eu acho que a sociedade ao mesmo tempo que ela é muito coercitiva ela também possibilita muitas experiências interessantes, muitos conhecimentos. E eu acho que de alguma forma eu vou estar sempre nesse conflito entre o que eu quero e o que a sociedade pede de mim. Mas de alguma forma eu quero com o meu jeito individual poder contribuir de alguma forma coma sociedade. A partir do que eu sinto, a partir do que eu acredito e a partir também do que acho que pode ser bom pra sociedade.”*

A marginalidade das práticas no contexto geográfico, social e político em que se constituíram se distingue por ser extraordinária ao expressar a potência de criar, atravessando os estigmas e preconceitos e abrindo espaços outros entre as margens em um movimento de multiplicação dos centros e intensificação das percepções do corpo no presente cambiante.

*“Eu gostaria de ter a postura melhor e ter os músculos ao menos um pouco trabalhados e quem sabe até mesmo ser um pouco mais magra, mas no geral eu gosto bastante do meu corpo. Mas se a pergunta se refere a como eu trato o meu corpo, então eu não sei se é muito bem, falam que não é bom virar a noite ou não comer nos horários certos, talvez eu devesse arrumar essas coisas.”*

O filósofo Fernando Bonadia propõe pensar o psicólogo da alma mortal (imaginado filosoficamente) não como um mestre do cuidado de si, mas como um outro-intermediador, capaz de ser o mediador de uma nova autoconstituição daquele que o procura (Bonadia, 2017, p. 13). Nesse sentido, se a atividade que homologamente engendra tanto a saúde quanto a doença é a de afastamento de ideias e de corpos, de encontros e desencontros, a psicologia da alma mortal só pode, segundo ele, ser praticada pelo psicólogo que “está-com” aquele que dele necessita, criando conjuntamente variações outras em seu ânimo (Bonadia, 2017, p. 13).

*“Eu me sinto muito bem no meu corpo. É como se fosse meu lar. Mas é contraditório porque ao mesmo tempo eu sinto desconforto também. Às vezes eu sinto que o meu corpo ele é pesado. E além disso tem a insatisfação com o meu próprio corpo. Eu acho que eu sou corcunda, que eu não tenho total controle sobre ele. Não sei, eu quero ir trabalhando isso ao longo da minha vida. Poder entrar em contato com o meu corpo. Poder cuidar de alguma forma. E não sei, estou nesse caminho.”*

Compreende-se a dança como esse lugar político composto por desafios e desejos que evidenciou as potencialidades individuais e coletivas dos participantes das oficinas na experiência dos afetos e dos encontros vividos. Fundou-se um território propício para a dissolução das fronteiras e modos de organização dominantes que privilegiam as forças hegemônicas externas, classificam os corpos e enforcam os seus desejos. Intermediando um espaço analítico e esquizoanalítico, constituído no plano de intensidades imanentes do Laboratório de Dança e instaurado de modo sensível como máquina de guerra.

## CONCLUSÃO

O que faz de uma dança, um improviso ou uma performance o resultado de uma pesquisa? Primazia da prática em favor das ideias, o que é um desafio frente às formas tradicionais. Uma escrita prioritária da presente prática requer um olhar crítico sobre o movimento na sociedade. A atualidade do cotidiano demanda pressa, eficiência, enquanto o movimento das oficinas de dança muitas vezes foi desacelerado, podendo acelerar conforme as intensidades e os desejos do grupo. Na experiência coletiva da dança lutou-se contra a exterioridade que impedia a concreção do movimento, contra a gravidade, as projeções, sendo o desafio da prática que se propôs alcançar a dimensão intensiva e singular dos corpos-subjetividades.

A experiência do Laboratório de Dança pode ser compreendida em seus distintos componentes estratificados. Modos fragmentados de análise e produção de sentido nas forças individuais e coletivas. Um entendimento das técnicas dos corpos que operou processos maquínicos autônomos nas suas variações de potência. Em alguma profundidade o grupo experimentou um corpo múltiplo que buscou criar nos encontros entre os corpos. E, individualmente, entre seus componentes, uma marca própria produzida na dança. Um modo estilizado em uma conformidade corajosa entre o modo de viver e de pensar.

O que importou foi o processo e não uma verdade, uma ideia, mas ideias surgiam durante o processo de busca pela verdade de tornar-se quem se é, ou melhor, de modificar-se, questionar-se. Criar um corpo-sem-órgãos para si, entre si, não foi algo que se atingiu e paralisou-se, mas um movimento que buscou atualizar-se constantemente. A experiência de improvisação na dança, presença do corpo e porosidade extrema da pele em contato com o intempestivo do movimento e sua imprevisibilidade, estimulou modos intensivos de sentir e perceber o instante. Atualizando potências virtuais entre os corpos presentes.

Ter a clareza inicial de uma sustentação filosófica orientada para a imanência do corpo em performance na improvisação na dança foi a primeira força produzida na fundamentação das oficinas propostas. Os conceitos esquitoanalíticos e foucaultianos, de inspiração espinosista, além de todo o repertório das técnicas corporais e de educação somática permitiram uma interação viva na construção dos próprios movimentos, métodos e técnicas de si. Atualizando gestos e pensamentos subjetivos e científicos em continuidade entre si.

O Laboratório de Dança como um todo fragmentado e contínuo construiu um ritmo próprio, um modo singular de se efetuar enquanto coletividade heterogênea que experimentou afetos distintos produzidos nos encontros coletivos das oficinas. Na base de uma filosofia da

imanência conceitos travestem-se de corpo e balançam as certezas para gerar modificações. Do mesmo modo, direcionamos o olhar para o corpo em devir, colocando-o em uma escuta ativa capaz de efetuar autopoiese, por meio da sua capacidade e potência maquínica de produção de desejo e autoprodução.

Nas oficinas de dança contemporânea os corpos desenharam seus movimentos, produzindo paisagens do mundo e a si mesmos na própria experiência somática, sensorial e cognitiva. Além da sensibilização do corpo em interação com estímulos sonoros, táticos, visuais, olfativos, sinestésicos e filosóficos. Olhar, escutar, sentir e deslocar, e, no próprio deslocamento, reconhecer a subjetividade a partir do movimento estésica e esteticamente desenhado. Deslocar, andar na dança é equivalente ao gesto, à escuta. Nas oficinas de dança o peso não foi deslocado, ele próprio se deslocou, construiu os movimentos a partir de uma sensorialidade que foi criando os próprios sentidos.

No Laboratório de Dança os dançarinos utilizaram do gesto, movimento e palavra para a construção de imagens capazes de gerar múltiplos sentidos, sensações e modos de perceber o corpo e suas relações. Um olhar para si, para o corpo em movimento, um outro modo de sentir, desacelerando o tempo e compartilhando um tempo comum. Construímos um espaço de sociabilidade, aprendizagem e experimentação. Pela própria superfície da pele a experiência ético-estético-política do corpo configurou os processos de subjetivação que se abriram para as sensações, experimentando e produzindo as modificações de si mesmo nas relações coletivas e escuta do corpo.

Para escutar o próprio corpo e os próprios desejos foi preciso estar presente em si mesmo e, até, esvaziar-se e silenciar a tagarelice mental, rompendo com o automatismo do corpo. E a partir desse movimento contrário criar sentidos outros. Um esvaziamento ou silenciamento ativo diferentemente de uma ausência passiva de sentido da experiência da vida. Por isso mesmo, no Laboratório de Dança, a experiência se deu pela presença do corpo e sua capacidade para afetar e ser afetado, suas intensidades e devires.

Os encontros foram intensos nessa perspectiva, ao se dar pela via das sensações, das interações corporais, conexões e composições. A soma das potências individuais aumentou as potências individuais e coletivas, criando uma corporeidade aberta, permeável e sensível aos afetos. Os corpos, ao dançar, preencheram ativamente uma duração, produzindo a si mesmos no ato de acontecer. Uma potência combativa dos poderes instituídos e dos modos de controle e normatização dos corpos foi operada. E um movimento de entendimento foi produzido pelas próprias necessidades, desafios e desejos, efetuando um modo singular, um devir ético afirmativo, quiçá um estilo.

Enquanto a dança aconteceu, os corpos, em devir ativo, se mostraram como seres de potencial capacidade para produzir a si mesmos, no tempo e no espaço, sentindo e percebendo o máximo de estímulos de acordo com a sua capacidade de afetar e se deixar ser afetado, correspondendo também ao seu grau de potência e à sua intensidade de diferenciação de si e dos outros. A dança, com afecções ativas, através do movimento e do ritmo, potencializou a geração de uma marca, um registro ou um estilo na incessante produção maquínica dos desejos e atualização das virtualidades corporais.

A experiência realizada no Laboratório de Dança provocou, pelo menos, o desejo de dançar mais e de conhecer mais sobre o corpo e sobre o movimento na dança. Além de muitos outros desejos como se expressar, se relacionar com outras pessoas, se apresentar, aprender novas técnicas, se superar, até experimentar algo radicalmente intenso, novo ou transformador. Do desejo inicial de participar das oficinas, que provocou o movimento para se fazer presente, até o desejo de se envolver e dar continuidade às experiências foram se criando outros movimentos conduzidos pelos próprios desejos. Desejo de aprender e se desenvolver a ponto de desejar repetir mais encontros como esses e fazê-los de modos diferentes.

Como não houve um objetivo definido para os corpos que fosse determinado por causas exteriores, não houve um porquê de se mover senão pelos próprios desejos. Havia, por outro lado, um movimento com implicações ético-políticas capaz de chegar em muitos lugares. Adentramos, assim, a zona de perigo e o risco do desconhecido, quando o corpo se lançou no improviso.

Contudo, a coragem e potência necessária para improvisar precisou passar pelo seu movimento gradativo. Assim é o estudo e o trabalho da dança, tão amplo quanto específico, tal como em sua concretização, uma sedimentação de conhecimentos práticos e teóricos. E quando a dança se aliou à filosofia da imanência e assumiu uma prática consistente e elaborada conceitualmente constituiu definitivamente um território sólido para atuação no campo da psicologia, seja em sua dimensão clínica, educacional ou criadora do corpo e de suas técnicas.

A presença do corpo e atenção ao movimento, bem como, sua sensibilização, capacidade de afetação e transbordamento das fronteiras foram modos de aprofundamento dos sentidos, das formas, das imagens e dos afetos. Estar aberto às sensações, experimentações e encontros com outros corpos, com as próprias fragilidades e superá-las, entre outros desafios do plano de imanência, foi um posicionamento em direção contrária à “sociedade do espetáculo” e à superficialidade das imagens. Pelo contato com a dança contemporânea em suas distintas modalidades locais e enfoques menores, na articulação com a operacionalidade

dos conceitos de uma filosofia da imanência, criou-se uma prática psicológica, autoeducativa e coletiva que assumiu dimensões corporais políticas, clínicas e terapêuticas, como observado nas falas dos participantes.

A experiência coletiva da dança e todo o trabalho corporal que a envolveu, no encontro com a filosofia e a operacionalidade dos conceitos, podem ser entendidos como práticas de cuidado de si ou exercícios de si pensados no encontro dos corpos, pensamentos e desejos. O estudo das tecnologias corporais e o entendimento do corpo enquanto máquina capaz de criar as próprias técnicas foram os norteadores da produção de uma tecnologia e um conhecimento de si. Processos subjetivos emancipatórios que trataram de uma implicação sensorial, corporal, racional e sensível nas práticas construídas coletivamente.

Ou seja, tanto o investimento cognitivo, racional, quanto afetivo, corporal, foram explorados e visados em sua conexão. O entendimento mecânico das possibilidades do corpo, da fisiologia dos movimentos, mas também suas dimensões subjetivas e psíquicas elaboradas e percebidas sob sentidos próprios, autorais. Tal qual os métodos autoeducacionais. Toda essa complexidade foi experimentada nas vivências coletivas, entre os corpos que se compuseram na relação, rompendo barreiras imaginárias, físicas e culturais.

O Laboratório de Dança aconteceu como no jogo “go”. Espaço aberto e máquina de guerra que não almejou batalha contra algo, senão consigo e contra a gravidade, no sentido de produzir os próprios movimentos e mover-se segundo os próprios desejos. Máquina de guerra vinda de fora dos aparelhos do estado despótico-mágico e do estado jurídico. Não houve movimentos subjetivos com cumplicidades exteriores se os processos de subjetivação foram produzidos pelas próprias necessidades, experiências sensoriais e cognitivas. As oficinas de dança e todos os acontecimentos decorrentes dos encontros realizados se deram, necessariamente, em um território físico e subjetivo, constituindo uma ontologia geológica como base científica para as práticas coletivas realizadas.

Ao mesmo tempo em que se deram os agenciamentos territoriais, os movimentos corporais criados e a produção de afetos, se realizaram movimentos de resistência aos fluxos dos sistemas políticos hegemônicos que conformam os corpos a todo instante de sua existência e até antes dela. Buscou-se, nas oficinas, atualizar um território para os processos coletivos e individuais subjetivos sem se deixar prender por uma paranoia unitária, identitária e totalitária. Além de afirmar na própria diferença a sua sustentação de apoio para seguir adiante, experimentando processos de diferenciação que aumentaram a potência desejante. Efetuou-se devires dançantes, moveres sensuais e vibrantes, bem como ideias adequadas e mutantes.

Conforme descrevem Deleuze e Guattari acerca dos agenciamentos abertos pelas máquinas abstratas, eles arrancam os sujeitos de sua interioridade, projetando-os em pura exterioridade e velocidade. Tal foi a experiência dos corpos que se lançaram no improviso. No ato de transgredir formas normatizadas e automatizadas do corpo, o movimento sensível na dança inibiu a instauração de poderes estáveis. Não totalmente, mas os afetos movidos pela dança instauraram a própria instabilidade do movimento, ao mesmo tempo em que realizou-se um registro, a efetuação de um modo de existência singular na efemeridade dos gestos. Mais do que forças de resistência, os encontros com a dança e a filosofia do corpo produziram a potência de criar valores próprios ancorados em uma ética do desejo.

A eliminação dos poderes que oprimem e capturam as forças criativas, impedindo o desenvolvimento de processos subjetivos singulares, permitiu o desencadeamento de articulações e interações em tantos meios distintos. Campos molares e moleculares se atravessaram, constituindo o espessamento das ações micropolíticas dos corpos, enquanto questionavam as instituições e coerções de estruturas mais amplas pela própria discernibilização e distinção de seus componentes. Reconhecer os estratos para, então, formar novas conexões interestratos consistiu no processo analítico das práticas realizadas.

Na dimensão coletiva da experiência reside o aspecto micropolítico, inserindo a necessidade de efetuar um modo ético afirmativo nas relações estabelecidas. O processo analítico envolveu o pensamento sobre os próprios modos de relação com o corpo e com a sociedade. Ao experimentar viver outras relações, inspiradas por valores e regras concretas, libertando-se das causas e efeitos, significantes e significados, os participantes das oficinas puderam criar uma semiologia traçada no próprio campo de imanência.

Ao se tratar de uma vivência que se deu no âmbito de uma coletividade, com um grupo heterogêneo de participantes, os corpos-subjetividades, longe de experimentar equilíbrio, se afirmaram ao se diferenciar. Ao se distinguir dos movimentos comuns foi possível modelar novas formas estéticas e modular os desejos nas experiências singulares do corpo. Mais do que movimentos soltos e unitários, buscamos, ao longo dos processos, avançar nos espaços corporais e temporais, confirmando certa durabilidade e adquirindo ritmo nas variações contínuas.

Portanto, ao investigar as relações entre corpo e subjetividade, pensamos ter conseguido, em alguma medida, pelo caminho da experiência, responder às questões iniciais apresentadas nesta tese. Queríamos saber como manter um ritmo corporal interno e comum capaz de resistir às forças exteriores. Foi, então, possível elaborar uma compreensão de que se trata de um processo contínuo de combate e não de uma simples oposição ou embate com as forças. Promovemos um verdadeiro exercício de resistência e criação de ritmos que

permearam não apenas os movimentos, mas os próprios pensamentos nos encontros micropolíticos dos desejos.

Do mesmo modo, também nos colocamos a pensar sobre como potencializar os desejos e processos de subjetivação autopoiéticos. O que nos levou a constatar a possibilidade de inauguração de um campo de produção de inconsciente movido por sentidos e leis próprias, capaz de tornar os desejos os próprios motores desses processos no encontro do corpo com o pensamento e pela escuta do próprio corpo e trabalho de atenção refinada na improvisação na dança. Consideramos que o corpo ao dançar se tornou a própria dança e que a cada atualização de movimentos virtuais se efetuou uma potência desejante nos modos singulares de existir.

Colocamo-nos, ainda, a pensar em um modo de construir uma tecnologia de si na dança e entendemos que quanto mais cada indivíduo se dedica ao exercício de si, pela improvisação, mais ele conhece seu corpo. E embora se desconheça até onde é capaz de chegar, percebemos que os corpos podem criar infinitamente e desenvolver complexidades e técnicas enquanto dançam, estilizando a si mesmos. Assim sendo, não nos submetemos a um conjunto de regras anteriores e exteriores, mas, antes, buscamos compreender as relações entre os corpos e os modos de produção de subjetividade e desejos, elaborando críticas e aprimorando as capacidades sensíveis de conexão no presente.

Contudo, nossas respostas são provisórias e satisfazem apenas a inquietação desse instante que nos foi possível assim compreender. Não cessam de surgir novas perguntas que impõem outros e novos modos de organizar ou desorganizar o pensamento e os corpos na máquina de produção de desejos que os constitui. Enfim, um novo vazio nos provoca a recomeçar. Entre o “já foi” e o “ainda não”, o silêncio entoa um ritmo...

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo?** In: O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos. 2009.
- BARDET, Marie. **A Filosofia da Dança. Um Encontro entre Dança e Filosofia.** São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins. 2014.
- BERTÉ, Odailso Sinvaldo. **Filosofazendo Dança com Pina Bausch: Bricolagem entre experiência, imagens e conceitos em processos criativos e pedagógicos.** Dissertação de mestrado,UFBA. 2011.
- BIRMAN, Joel. **Subjetividades Contemporâneas.** Psychê: Revista de Psicanálise. 2001.
- BIRMAN, Joel. **Arquivo da Biopolítica.** In: Arquivos do mal-estar e da resistência. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2006.
- BONADIA, Fernando. **Lucrécio: Por uma Psicologia da Alma Mortal.** Texto-base da palestra realizada na V Semana Acadêmica de Psicologia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro no dia 10.05.2017. Versão preliminar.
- BORGES, Hélia. **Sobre o Movimento. O Corpo e a Clínica.** Tese de Doutorado em Saúde Coletiva. Instituto de Medicina Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2009.
- BORGES, Hélia. **A Poética do Corpo: uma leitura do trabalho de Angel Vianna.** Performatus, v. 2. 2013.
- CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica; Antropologia e Literatura no Século XX.** Rio de Janeiro, Editora da UFRJ. 2002.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo: Comentários Sobre a Sociedade do Espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto. 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia Prática.** São Paulo: Escuta. 1970/2002.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 1<sup>a</sup> ed. – 1992: 7<sup>a</sup> reimpressão: 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.** São Paulo. Editora 34, volume 1. 1995. (original publicado em 1980).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.** São Paulo. Editora 34, volume 5. 1995. (original publicado em 1980).
- ESPINOSA, Baruch. **Ética.** Tradução Grupo de Estudos Espinosanos. Edusp. São Paulo, 2015, c. 1677.
- ESPINOSA, Baruch. **Tratado Político.** Clube de Autores, Managed. 2020.
- FELDENKRAIS, Moshé. **Consciência pelo Movimento.** Trad. Daisy A. C. de Souza. São Paulo: Summus.1977.
- FERNANDES, Ciane. **Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração.** Art Research Journal. Revista de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 2, p. 76-95. 2014.
- FORTEI, Marcelo. **Processos Metodológicos na Investigação de um Professor-Artista.** Revista Digital do LAV, v. 12, n. 3, p. 005-019. 2019.

- FOUCAULT, Michel. **Direito de Morte e Poder Sobre a Vida**. In: História da sexualidade: a vontade desaber, Rio de Janeiro: Graal. 1999.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio: Graal. 1999.
- FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. Colégio da França (1981-1982). Paris: Gallimard. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes. 2006.
- GALLO, Silvio. **Educação Menor: Produção de Heterotopias no Espaço Escolar**. In: Grupo Transversal. (Org.). Educação menor: conceitos e experimentações. 2<sup>a</sup> ed. Curitiba: Prismas/Appris. 2015.
- GIL, José. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. Relógio D'Água. 2001.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas. Cartografias do Desejo**. Editora Vozes Ltda. 2a Edição. Petrópolis, RJ. 1986.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose. Um Novo Paradigma Estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34. 1992.
- LIMA, Thiago de Sousa Freitas. **Gesto Sutil: Pequenas Passagens pelas Anatomias do Encontro**. Tese de Doutorado em Psicologia. Universidade Federal Fluminense. Niterói. Rio de Janeiro. 2020.
- LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. 1973.
- LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Guerreiras e Heroínas em Performance: Da Artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas**. Tese de doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284426>. 2011.
- LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Escrita Acadêmica Performática.... Escrita F(r)iccional: Pureza e Perigo**. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 2, n. 38, p. 1-13. 2020.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A Árvore do Conhecimento. As Bases Biológicas do Conhecimento Humano**. Campinas: Psy. 1995.
- MILLER, Jussara Corrêa. **A Escuta do Corpo: Abordagem da Sistematização da Técnica Klauss Vianna**. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. SP: Círculo do Livro, PARNET. 1976.
- PARNET, Claire. **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Dirigido por: Pierre-André Boutang. Recuperado de <http://aquileana.wordpress.com/2011/02/07/gilles-deleuze-el-abecedario>. 1988.
- SANDER, Jardel. **Camelos Também Dançam. Movimento Corporal e Processos de Subjetivação Contemporâneos: um olhar através da dança**. Tese de Doutorado em Psicologia. PUCSP. São Paulo. 2006.
- SILVA, Patrick V. da; SIQUEIRA, Adilson R.; PRADO, Aneliza R. **O Corpo-Quebrada como Elemento de Criação de Espaços de Possibilidades na Comunidade da Rua do Ouro**. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 10, n. 2, p. 29-40. 2020.
- STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas: Princípios e Aplicações**. Papirus Editora. 2013.

## **Termo de Consentimento Livre-Eclarecido**

Prezado(a) Dançarino(a),

Meu nome é Taís Carvalho Soares e estou realizando a pesquisa acadêmica aplicada intitulada “Laboratório de Dança: Uma análise poética do corpo e da subjetividade”. Esta pesquisa compõe a minha tese de doutorado realizada no PPGPSI/UFRRJ, sob orientação do Dr. Ronald Clay dos Santos Ericeira. As informações a seguir destinam-se a convidá-lo(a) a participar voluntariamente deste projeto na condição de fonte, ou seja, o sujeito que fornece as informações primárias para a pesquisa em curso.

A pesquisa respeita a Resolução 466/2012 e tem como objetivo geral realizar uma escuta do corpo a partir do diálogo entre a psicologia, a filosofia e a dança. Os objetivos específicos: realizar experiências coletivas de improvisação na dança, mapear práticas corporais em dança contemporânea para criar processos de subjetivação estilizados e colaborar com estudos sobre o corpo a partir de uma leitura interdisciplinar.

A pesquisa será realizada através de encontros semanais com duas horas de duração na sala de dança do Centro de Arte e Cultura da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), localizada no município de Seropédica, no km 7 da BR-465, no Rio de Janeiro. Sua participação é voluntária. A qualquer momento você pode desistir de participar e retirar seu consentimento.

Ao final da pesquisa, todo material será mantido em arquivo, por pelo menos 5 anos, conforme Resolução 466/2012. A qualquer momento, você poderá solicitar informações sobre sua participação e/ou sobre a pesquisa. Para isso, poderá utilizar os contatos da pesquisadora ou do orientador, explicitados ao final deste Termo.

Os resultados da pesquisa serão divulgados através de relatórios e artigos científicos, de maneira que não seja possível identificar nem você, nem as outras pessoas que participarão. Essa pesquisa envolve poucos riscos para você, mas é possível que sofra alguma lesão física durante as atividades de dança a serem realizadas. Se isso ocorrer, serão tomados todos os cuidados necessários.

O Centro de Arte e Cultura possui o suporte do Posto de Saúde da UFRRJ e se for o caso nós solicitaremos a utilização de seus recursos. Além disso, a pesquisadora desenvolverá sua prática no sentido de prevenção de lesões garantindo atividades bem orientadas e que respeitem os limites individuais.

Sua participação gerará benefícios para a pesquisa, auxiliando-nos a compreender elementos importantes relacionados à temática além de promover a experiência da dança. Podendo ainda servir para manutenção do espírito crítico e reflexivo no desenvolvimento de atividades artísticas e sociais.

Autorizo tirar fotos e gravar vídeos durante os encontros para exibir em mostras e eventos artísticos e científicos? Sim ( ) ou Não ( )

Este termo é redigido em duas vias, sendo uma para a pesquisadora e outra para o(a) participante.

---

Assinatura da pesquisadora  
responsável

Considerando, que fui informado(a) dos objetivos e da relevância do estudo proposto, de como será minha participação, dos procedimentos e riscos decorrentes deste estudo, declaro o meu consentimento em participar da pesquisa, como também concordo que os dados obtidos na investigação sejam utilizados para fins científicos. Estou ciente que receberei uma via desse documento.

Seropédica, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

---

Assinatura do participante

**Contatos para obter maiores informações sobre a pesquisa:**

Pesquisadora responsável

Nome: Taís Carvalho Soares

Telefone: (32) 99843-8886

E-mail: [taiscarvalhosoares@gmail.com](mailto:taiscarvalhosoares@gmail.com)

Orientador

Nome: Ronald Clay dos Santos Ericeira

Telefone: (21) 98352-9019

E-mail: [ronaldericeira@yahoo.com.br](mailto:ronaldericeira@yahoo.com.br)

## TERMO DE ASSENTIMENTO

### Termo para os Dançarinos(as)

Eu, \_\_\_\_\_, CPF: \_\_\_\_\_, RG.: \_\_\_\_\_, residente e domiciliado à \_\_\_\_\_, no bairro \_\_\_\_\_ da cidade \_\_\_\_\_, aceito participar, voluntariamente, da pesquisa denominada “Laboratório de Dança: uma análise poética do corpo e da subjetividade”. Fui informado(a) dos aspectos abaixo descritos referentes ao estudo a ser realizado.

#### A – Justificativa, objetivos e os procedimentos que serão utilizados:

Pensando na necessidade de projetos que realizem atividades de extensão aproximando a universidade da comunidade de Seropédica, propomos a criação de relações entre dançarinos(as) moradores(as) da cidade através da realização de práticas sensíveis de improvisação na dança que contribuam para seus processos de diferenciação de si e do mundo, com duração de duas horas, duas vezes por semana na UFRRJ. Bem como, para um maior alcance entre suas potencialidades individuais e coletivas e a universidade abrindo novos canais de comunicação, de modo que os próprios acontecimentos permitam a emergência viva do campo que há que se instaurar no devir ativo e multiplicar-se progressivamente para além do tempo da pesquisa.

O objetivo geral desta pesquisa é realizar uma escuta do corpo a partir do diálogo entre a psicologia, a filosofia e a dança. Os objetivos específicos: realizar experiências coletivas de improvisação na dança, mapear práticas corporais em dança contemporânea para criar processos de subjetivação estilizados e colaborar com estudos sobre o corpo a partir de uma leitura interdisciplinar.

**B - Benefícios decorrentes da pesquisa:** Fui informado(a) que, entre outros benefícios que podem ser esperados com a realização desta pesquisa, incluem-se: a participação de um grupo de dança contemporânea; a aproximação dos participantes do ambiente artístico e universitário; a experimentação e participação de processos de sensibilização corporal, criação e improvisação na dança e a construção de vínculos sociais.

**C - Desconfortos e riscos possíveis na participação da pesquisa:**

Os desconfortos podem acontecer devido às características da personalidade de cada participante como vergonha, insegurança, timidez ou pela dificuldade de se dançar em grupo. E os riscos podem ocorrer provenientes de alguma lesão física, por algum despreparo físico ou inadequação na realização dos exercícios. Contudo, a pesquisadora dará a atenção necessária tanto do ponto de vista psicológico quanto orientações físicas garantindo no sentido de sua prevenção. Diante de alguma eventualidade mais grave o participante será encaminhado para o Posto de Saúde da UFRRJ, recurso utilizado pelo CAC (Centro de Arte e Cultura) para todos os que se utilizam desse espaço.

**D - Liberdade do sujeito em recusar a participação ou retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma:** É a mim permitido o direito de me recusar a participar do estudo, ou retirar meu assentimento a qualquer momento, sem precisar justificar e nem sofrer nenhum tipo de penalização ou prejuízo.

**E- Garantia do sigilo que assegure a privacidade dos sujeitos e o anonimato das informações:** Fica assegurado o respeito à minha privacidade, ou seja, o meu nome, imagem ou qualquer outro dado que possa, de qualquer forma, me identificar será mantido em sigilo.

**F- Informação de que os dados da pesquisa podem vir a ser publicados e divulgados, desde que garantindo o disposto no item E:** Concordo que os dados coletados durante a pesquisa podem vir a ser publicados e divulgados desde que garantida a privacidade e o anonimato.

**G - Formas de ressarcimento das despesas decorrentes da participação na pesquisa, se existirem:** Não há nenhum tipo de ressarcimento de despesas decorrentes da participação nesta pesquisa. Visto que a sua participação não prevê nenhum tipo de gasto. O deslocamento do participante até o local da sua realização poderá se dar via ciclovía, seja por caminhada ou através do transporte de bicicleta como se dá o acesso pelos outros usuários do CAC. Não há qualquer tipo de compensação financeira em decorrência da sua participação na pesquisa.

**H - Formas de indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa:** Não há qualquer forma de indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa. Não há qualquer tipo de compensação financeira em decorrência da participação do estudante na pesquisa.

A pesquisadora diretamente envolvida com o referido projeto é Taís Carvalho Soares, Doutoranda em Psicologia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Com ela poderei manter contato pelo endereço eletrônico [taiscarvalhosoares@gmail.com](mailto:taiscarvalhosoares@gmail.com) ou pelo telefone: 32 99843-8886.

É assegurada a assistência durante toda a pesquisa, bem como é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências ou tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação.

Tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre assentimento em participar desta pesquisa, estando ciente de que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação. Declaro que entendi os objetivos, riscos e benefícios de minha participação na pesquisa e concordo em participar da presente pesquisa.

Seropédica/RJ, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_.

---

Assinatura do participante da pesquisa

---

Taís Carvalho Soares  
Coordenadora responsável pelo projeto de pesquisa

## **Termo de Consentimento Livre-Esclarecido**

Prezado(a) responsável pelo(a) participante convidado(a),

Meu nome é Taís Carvalho Soares e estou realizando a pesquisa acadêmica aplicada intitulada “Laboratório de Dança: Uma análise poética do corpo e da subjetividade”. Esta pesquisa compõe a minha tese de doutorado realizada no PPGPSI/UFRRJ, sob orientação do Dr. Ronald Clay dos Santos Ericeira. As informações a seguir destinam-se a convidar a participar voluntariamente deste projeto na condição de fonte, ou seja, o sujeito que fornece as informações primárias para a pesquisa em curso.

A pesquisa respeita a Resolução 466/2012 e tem como objetivo geral realizar uma escuta do corpo a partir do diálogo entre a psicologia, a filosofia e a dança. Os objetivos específicos: realizar experiências coletivas de improvisação na dança, mapear práticas corporais em dança contemporânea para criar processos de subjetivação estilizados e colaborar com estudos sobre o corpo a partir de uma leitura interdisciplinar.

A pesquisa será realizada através da realização de encontros semanais com duas horas de duração na sala de dança do Centro de Arte e Cultura da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), localizada no município de Seropédica, no km 7 da BR-465, Rio de Janeiro. A participação do(a) convidado(a) é voluntária. A qualquer momento ele(a) pode desistir de participar e retirar seu consentimento. Sua recusa não trará nenhum prejuízo. A participação que lhe é solicitada consiste em participar dos encontros do Laboratório de Dança.

Ao final da pesquisa, todo material será mantido em arquivo, por pelo menos 5 anos, conforme Resolução 466/2012. A qualquer momento, ele(a) poderá solicitar informações sobre sua participação e/ou sobre a pesquisa. Para isso, poderá utilizar os contatos da pesquisadora ou do orientador, explicitados ao final deste Termo.

Os resultados da pesquisa serão divulgados através de relatórios e artigos científicos, de maneira que não seja possível identificar nem você, nem as outras pessoas que participarão.

Essa pesquisa envolve poucos riscos para o(a) participante, mas é possível que eventualmente sofra alguma lesão física durante as atividades de dança a serem realizadas. Se isso ocorrer, serão tomados todos os cuidados necessários, tanto orientações físicas quanto auxílio psicológico. A pesquisadora estará disponível para conversar sobre tudo o que ele(a) julgar necessário.

A participação dele(a) gerará benefícios para a pesquisa, auxiliando-nos a compreender elementos importantes relacionados à temática além de promover experiência da dança. Podendo ainda servir para manutenção do espírito crítico e reflexivo no desenvolvimento de atividades artísticas e sociais.

Autorizo tirar fotos e gravar vídeos durante os encontros para exibir em mostras e eventos artísticos e científicos? Sim ( ) ou Não ( )

Este termo é redigido em duas vias, sendo uma para a pesquisadora e outra para o(a) participante.

---

Assinatura da pesquisadora  
responsável

Considerando, que fui informado(a) dos objetivos e da relevância do estudo proposto, de como será a participação do sujeito artista sob minha responsabilidade, dos procedimentos e riscos decorrentes deste estudo, declaro o meu consentimento em sua participação na pesquisa, como também concordo que os dados obtidos na investigação sejam utilizados para fins científicos. Estou ciente que receberei uma via desse documento.

Seropédica, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

---

assinatura do responsável

**Contatos para obter maiores informações sobre a pesquisa:**

**Pesquisadora responsável**

Nome: Taís Carvalho Soares

Telefone: (32)99843-8886

E-mail: [taiscarvalhosoares@gmail.com](mailto:taiscarvalhosoares@gmail.com)

**Orientador**

Nome: Ronald Clay dos Santos Ericeira

Telefone: (21) 98352-9019

E-mail: [ronaldericeira@yahoo.com.br](mailto:ronaldericeira@yahoo.com.br)

## PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** LABORATÓRIO DE DANÇA: UMA ANÁLISE POÉTICA DO CORPO E DA SUBJETIVIDADE

**Pesquisador:** Taís Carvalho Soares

**Área Temática:**

**Versão:** 1

**CAAE:** 64176022.8.0000.8044

**Instituição Proponente:** UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 5.770.210

#### Apresentação do Projeto:

Este projeto de pesquisa trata de uma investigação transversal de aprofundamento da relação corpo-mente no encontro entre dança, psicologia e filosofia contemporâneas, o que configura uma prática ontológico-geológica do conhecimento. A questão principal é entender como se dá o processo de subjetivação na dança e como produzir estilo na existência. Supõe-se que a escuta do corpo na improvisação acionaria processos de estilização ou modos singulares de existir. O método compreende uma cartografia somático-performativa e analítico-poética de oficinas de dança contemporânea e estudos em filosofia conduzidos pela pesquisadora.

#### Objetivo da Pesquisa:

**Objetivo Primário:**

O objetivo geral é realizar uma escuta do corpo a partir do diálogo entre a psicologia, a filosofia e a dança.

**Objetivo Secundário:**

Realizar uma escuta do corpo a partir do diálogo entre a psicologia, a filosofia e a dança.

#### Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Os riscos podem ocorrer provenientes de alguma lesão física, por algum despreparo físico ou

**Endereço:** Av. Abílio Augusto Távora, nº 2134 - BL. A 1º Andar Sala 103

**Bairro:** JARDIM NOVA ERA

**CEP:** 26.275-580

**UF:** RJ

**Município:** NOVA IGUACU

**Telefone:** (21)2765-4039

**E-mail:** cep@campus1.unig.br; cepunigcampus1@gmail.com

Continuação do Parecer: 5.770.210

inadequação na realização dos exercícios. Contudo, a pesquisadora dará a atenção necessária tanto do ponto de pista psicológico quanto orientações físicas garantindo no sentido de sua prevenção.

Diante de alguma eventualidade mais grave o participante será encaminhado para o Posto de Saúde da UFRRJ, recurso utilizado pelo CAC (Centro de Arte e Cultura) para todos os que se utilizam desse espaço.

**benefícios:** A participação de oficinas de dança contemporânea, a aproximação dos participantes do ambiente artístico e universitário, a experimentação de processos de sensibilização corporal, criação e improvisação na dança e a construção de vínculos sociais e afetivos.

#### **Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

Uma vez que a pesquisa é com o uso de prontuários, faz-se necessária a total observância das vulnerabilidades dos sujeitos, proprietários dos dados a serem utilizados.

#### **Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

Todos os termos foram apresentados de modo adequado e em consonância com os padrões metodológicos.

#### **Recomendações:**

Recomenda-se estruturar e alertar os participantes do risco físico, talvez uma avaliação juntamente com os profissionais de educação física da própria instituição durante a matrícula ou até mesmo após, para saber se algum participante tem alguma pré-disposição por patologias diversas ou mesmo condição física.

#### **Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

Não há pendências éticas que justifiquem a recusa do trabalho.

#### **Considerações Finais a critério do CEP:**

Apresentar relatórios parciais e relatório final do projeto de pesquisa é responsabilidade indelegável do pesquisador principal.

Qualquer modificação ou emenda ao projeto de pesquisa em pauta deve ser submetida à apreciação deste CEP.

O participante da pesquisa ou seu representante, quando for o caso, deverá rubricar todas as

**Endereço:** Av. Abílio Augusto Távora, nº 2134 - BL. A 1º Andar Sala 103

**Bairro:** JARDIM NOVA ERA

**CEP:** 26.275-580

**UF:** RJ

**Município:** NOVA IGUACU

**Telefone:** (21)2765-4039

**E-mail:** cep@campus1.unig.br; cepunigcampus1@gmail.com

Continuação do Parecer: 5.770.210

folhas do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido -TCLE apondo sua assinatura na última página do referido Termo. O participante, caso esteja na faixa etária de 12 a 17 anos, deve ainda apor sua assinatura no Termo de Assentimento.

O pesquisador responsável deverá da mesma forma, rubricar todas as folhas do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE apondo sua assinatura na última página do referido Termo.

O Relatório Parcial refere-se a descrição do andamento da pesquisa até a metade de seu tempo transcorrido (número de sujeitos abordados, possíveis problemas de execução, de cronograma, efeitos adversos etc). Deve ser postado como NOTIFICAÇÃO.

O Relatório Final refere-se aos resultados da pesquisa e deve ser postado em NOTIFICAÇÃO quando da finalização do projeto segundo consta no cronograma.

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJECTO_2027972.pdf	14/10/2022 00:05:47		Aceito
Folha de Rosto	FOLHADEROSTO_ASSINADA.pdf	14/10/2022 00:05:09	Taís Carvalho Soares	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	Termo_Assentimento.pdf	07/10/2022 23:49:02	Taís Carvalho Soares	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_participante.pdf	07/10/2022 23:40:56	Taís Carvalho Soares	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_responsavel.pdf	07/10/2022 23:14:23	Taís Carvalho Soares	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETO.pdf	07/10/2022 22:40:31	Taís Carvalho Soares	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Endereço:** Av. Abílio Augusto Távora, nº 2134 - BL. A 1º Andar Sala 103

**Bairro:** JARDIM NOVA ERA

**CEP:** 26.275-580

**UF:** RJ

**Município:** NOVA IGUACU

**Telefone:** (21)2765-4039

**E-mail:** cep@campus1.unig.br; cepunigcampus1@gmail.com



Continuação do Parecer: 5.770.210

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

NOVA IGUACU, 22 de Novembro de 2022

---

**Assinado por:**  
**José Claudio Provenzano**  
**(Coordenador(a))**

**Endereço:** Av. Abílio Augusto Távora, nº 2134 - BL. A 1º Andar Sala 103

**Bairro:** JARDIM NOVA ERA

**CEP:** 26.275-580

**UF:** RJ

**Município:** NOVA IGUACU

**Telefone:** (21)2765-4039

**E-mail:** cep@campus1.unig.br; cepunigcampus1@gmail.com