

CORPO-LUGAR: ensaio reflexivo sobre um processo criativo em dança

**Corpo-Lugar:
reflective essay on a creative process in dance**

Aline Silva Brasil
Daniela Gatti
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Resumo: O ensaio reflete sobre o processo criativo em dança vivenciado pela autora (que culminou em um trabalho solo intitulado “Corpo-Lugar”), discutindo a noção de “acontecimento” enquanto um caminho de imanência para o encontro ou descoberta de “estados corporais” e a ideia específica do “corpo-barata”, corpo descoberto e pesquisado na criação. Há um diálogo com o pensamento dos filósofos Deleuze e Guattari, permeando conceitos como o “Corpo-sem-Órgãos” e a “Tríplice maldição sobre o desejo”.

Palavras-chave: Corpo-sem-Órgãos; Processo Criativo em Dança; Acontecimento.

Abstract: The rehearsal reflects on the creative process in dance experienced by the author (resulting in a solo work entitled “Corpo-Lugar”), discussing the notion of “happening” as a path of immanence to a path or discovery of “body conditions” and the specific idea of “body-cockroach”, body found and researched in the creation. There is a dialogue with the philosophers Deleuze and Guattari thoughts, permeating concepts such “body-without-organs” and the “triple curse of desire”.

Keywords: Body Without Organs; Creative Process in Dance; Happening.

“Corpo-Lugar”: Desconstrução da Dualidade Homem-Mundo

“Corpo-Lugar” foi apenas um nome antes de qualquer outra coisa.

A vontade latente de experienciar um processo criativo em dança culminou na proposta desafiadora de um projeto de Iniciação Científica que abarcasse esta criação enquanto pesquisa. Todo projeto pede um título e não podia ser outro: “Corpo-Lugar”. Era cedo para perceber que este nome não era tão simples, na medida em que anunciava o “desejo de acontecer”¹.

Já acontecer é mais que um nome, é um verbo. É uma ação da qual estamos historicamente apartados desde o momento em que, tanto a religião quanto a ciência, cada qual com os seus pressupostos metafísicos, nos ensinaram que esperar era melhor que acontecer. Acontecer é partir do pressuposto de que o presente não é estático, mas dinâmico; de que o corpo não é um dado, mas devir; de que o tempo não é linear, mas fluxo de constantes atualizações. Enfim, desejar acontecer é desejar atualizar-se dentro de cada experiência, de cada ação, e não a 1 O termo “acontecer” ou “acontecimento” é empregado ao longo do ensaio sobre a referência da “ontologia do acontecimento” ou “ontologia do presente”, conceitos de Michel Foucault. Sendo um filósofo crítico a respeito da concepção metafísica, Foucault não se preocupa com o problema clássico da essência humana: “quem somos nós?”, mas, busca legitimar outra concepção sobre o “Ser” fazendo mais sentido a questão: “de que forma nos fazemos?”. Une-se a essa perspectiva a ideia de “atualidade” que rompe com a percepção de um presente dado, estático e paralisado (entre o passado e o futuro), e legitima a concepção de um presente que está sempre se atualizando. Portanto, o homem “está sendo” ao contrário de “ser”, o homem está em “acontecimento”, em “devir”. “O novo não está naquilo que é dito, mas no acontecimento do seu entorno” (Michel Foucault obra A Ordem do Discurso).

partir de uma ideia pré-estabelecida com base no passado ou no futuro. Acontecer é situar-se em um presente extremamente vivo, do qual não temos controle algum e que só o poderíamos entender vivendo.

A ideia de esperança cindiu o tempo em dois: passado e futuro. Engessou o tempo presente em nome de um passado que não se pode mudar e que se fixa numa lembrança, ou em nome de um futuro idealizado que não se pode construir ao se fixar enquanto uma promessa. Ou seja, o tempo foi tirado de nossas mãos e colocado em instâncias externas a nós. O desejo de acontecer, levando tudo isso em consideração, seria o desejo de costurar esta cisão e de habitar novamente o tempo presente: aquele que não “é”, mas que “se faz”. O instante, o agora.

São onze horas da manhã no Brasil. É agora. Trata-se exatamente de agora. Agora é o tempo inchado até os limites. Onze horas não têm profundidade. Onze horas está cheio até as bordas do copo verde. O tempo freme como um balão parado. O ar fertilizado e arfante. Até que num hino nacional a badalada das onze e meia corte as amarras do balão. E de repente nós todos chegaremos ao meio-dia. Que será verde como o agora [...] Pela primeira vez na minha vida tratava-se plenamente de agora. Esta era a maior brutalidade que eu jamais recebera. Pois a atualidade não tem esperança, e a atualidade não tem futuro: o futuro será exatamente de novo uma atualidade. (LISPECTOR, 2009, p. 79, 80)

O tempo presente é devir e movimento. Aceitar e admitir a ideia de que estamos sempre em movimento, sendo e acontecendo, é romper com a ideia de tempo que

a Modernidade nos legou: um tempo linear e progressivo que deve ser ao máximo previsto e controlado rumo a um futuro específico desejado. Aceitar e admitir o tempo, enquanto instante que não se mede e não se controla, mas se vive, é, paradoxalmente, aceitar a morte do tempo como o temos concebido ao longo da história. É aceitar a morte de nossas esperanças e a angústia de se viver sem garantias de nada, mas em constante experimentação, na qual o grande e maior risco é o de perder-se para depois achar-se num outro “ser”, num outro “lugar” qualquer. Nesse sentido, experimentação é pura liberdade que exige, como tal, a responsabilidade inerente a ela: caminhamos conforme escolhemos e escolhendo é que acontecemos.

A pretensão da posse das razões do mundo, portanto, faz do *instantâneo* a autêntica partitura do tempo. Isso muda o estatuto conceitual do presente: de verdade subjetiva, transforma-se em movimento pelo qual a realidade reproduz a si própria. Na *instantaneidade*, o presente se dissolve e, com ele, a razão das coisas, pois passa a faltar a duração que o explicava. Decerto o ato livre pressupõe o instante, a escolha responsável e desestabilizadora do instante, a duração de um instante durante o qual a energia da escolha dá lugar a uma enorme tensão [...] Nessa cena, o instante, o ato livre do instante, se tenciona sobreviver, tem de enfrentar o devir. O devir tem por campo de ação a liberdade. (MALDONATO, 2014, p. 111)

A ideia de “Corpo-Lugar” não seria, justamente, a ideia de um corpo que deseja ser o seu próprio lugar de acontecimento? Um corpo, talvez, cansado de tantos dualismos categóricos lançados sobre

ele e sobre a sua relação com o Mundo (Corpo-Sujeito, Mundo-Objeto) e que terminam por apartá-lo de si mesmo e por furtar-lhe o tempo presente, tirando o desejo de seu próprio campo de imanência e colocando-o em relação a algo externo?

Não se trata, aqui, de questionar o quanto esta dualidade fez e ainda faz sentido para o olhar científico, por exemplo, que procura prever e antecipar determinados acontecimentos para minimamente controlá-los (casos de riscos à vida). Mas, sim, de questionar a sua transformação em um dualismo como uma visão de mundo única que se expande para tudo. E quando não há riscos à vida não podemos olhar para os acontecimentos sem a ânsia de controlá-los, sem a necessidade de garantias tão rígidas, sem o pré-juízo latente e perseguidor do que seja certo e errado?

Pensando no campo da criação em dança, na perspectiva do processo artístico vivenciado e refletido neste ensaio, que sentido faz pensar em uma cisão entre o corpo e a sua criação (que é feita no e pelo próprio corpo): cisão entre corpo e mundo? Nós, artistas da dança, acaso somos como “Deus”: o criador que se aparta do que foi criado? Ou somos pura e simplesmente um acontecimento, sem cisões e dualismos, no qual já não importa delimitar o corpo que cria e a obra criada? Neste sentido, já não precisamos prever e sequer controlar os acontecimentos, simplesmente acontecemos e isto, arrisco dizer, seria a principal angústia de quem cria.

A angústia reside no fato de que, nesta concepção de criação, na qual a improvisação² se supera enquanto simples técnica e se institui como o próprio acontecimento, não temos a necessidade de atrelar nossos desejos a algo externo, embora possamos fazê-lo. Logo, criar é gerúndio: ir fazendo sem saber ao certo pra onde se vai, ir descobrindo coisas das quais você sequer sabe pra que servirão, ir sem garantia alguma de nada, ir se achando no caminho sem precisar saber o que se é. É fazer-se nesse caminho sem a mediação de um Eu (padre³); pura consciência livre. Ou seja, estar aberto a criar algo artisticamente é desprender-se, de alguma forma, da necessidade de controle de um olhar externo e de juízos. Em certa medida, criar passa por uma entrega, por um abandono, pela aceitação do risco que pode ser vivido como uma constante surpresa.

Mas por que não me deixo guiar pelo que for acontecendo? Terei que correr o sagrado risco do acaso. E substituirei o destino pela probabilidade. No entanto na infância as descobertas terão sido como num laboratório onde se acha o que se achar? Foi como adulto então que eu tive medo e criei a terceira perna? Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder? Perder-se significa ir

2 A improvisação é uma das maneiras de se posicionar e de se disponibilizar para um processo criativo em dança. Esta maneira aproxima-se bastante do que temos discutido, aqui, enquanto acontecimento. Improvisar significaria acontecer dentro de um processo criativo, ou seja, significaria ampliar o corpo no seu instante presente para a descoberta de ações poéticas que não serão jamais repetidas da mesma forma, simplesmente porque o corpo muda a cada instante. A improvisação se abre muito mais ao campo da sensação que ao campo da formalização do corpo, permitindo um espaço de descobertas a cada vez que o corpo se propõe a fazer a mesma ação poética criada.

3 A metáfora ao padre é desenvolvida e explicada na página 06 deste ensaio.

achando e nem saber o que fazer do que se for achando. As duas pernas que andam, sem mais a terceira que prende. (LISPECTOR, 2009, p. 11)

Na vivência desse processo, propus construir uma relação de imanência com o meu corpo. Busquei desfazer-me de uma “terceira perna” (ou seja, de algo externo a mim no qual eu pudesse me apoiar e me fixar em algum lugar já conhecido). Tive a necessidade de me situar no “entre”. Eu não quis me dualizar para fazer algo acontecer, eu quis simplesmente acontecer sem dualismos. É claro que eu tinha, desde o começo, com o quê dialogar e construir algo, mas, embora fossem duas obras referenciais externas (um livro⁴ e um filme⁵), eu não as escolhi para serem os objetos de estudo, mas, sim, para construir o espaço “entre” meu corpo e os corpos fictícios de Gregor e Zelig⁶; construir pontes móveis que pudessem fazer circular intensidades diversas.

Para tanto, precisei encontrar uma nova concepção de corpo. Um corpo que pudesse desterritorializar-se diante de suas certezas e previsibilidades, de sua organização interna, e que pudesse ampliar-se para uma desorganização e permitir-se a vivência de pequenas doses de descontinuidades. Um corpo que pudesse ser ocupado não de órgãos e sistemas com as suas funcionalidades previamente delimitadas e conhecidas, mas ocupado por intensidades de energia que pudessem circular, passar e atravessar, criando e recriando novos agenciamentos dentro de um cam-

4 “A Metamorfose”, de Franz Kafka.

5 “Zelig”, de Woody Allen.

6 Gregor é o personagem central da obra “A Metamorfose”, de Franz Kafka, e Zelig é o personagem central do filme “Zelig”, de Woody Allen. Ambos foram as referências externas centrais delimitadas para o processo criativo em dança, aqui, considerado.

po de imanência: o “Corpo-sem-Órgãos”.

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas [...] Por isto tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações, tudo isto independentemente das formas acessórias, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 12)

É neste sentido que podemos falar de um corpo como um todo. Não um todo como um organismo, onde uma função global se encontraria em cada parte, mas no sentido em que o corpo-todo constitui o mapa do agenciamento de todos os agenciamentos possíveis. Produz naturalmente um corpo-sem-órgãos, um plano de imanência (GIL, 2004, p. 59).

Propus-me habitar o hífen do “Corpo-Lugar” e ser corpo e lugar ao mesmo tempo, ser um acontecimento sem a cisão entre o corpo real que cria e os corpos fictícios das personagens das obras referenciais. Quis que es-

tas obras pudessem ser um *start*, o ponto de partida de uma criação artística muito mais voltada a um estudo poético que mimético (*Poiesis*⁷), que estas obras pudessem ser ultrapassadas e expandidas para outras localidades e, por este motivo, não me ocupei em reproduzir as suas narrativas singulares, mas em construir uma narrativa própria em cena que fizesse meu corpo encontrar “outros”, através de situações que remetessem direta ou indiretamente a alguma das obras.

Estas situações poderiam ser lidas e absorvidas com referências, também, a outros contextos: o próprio contexto de vida do corpo real. Quais linhas, fluxos e intensidades atravessariam situações reais vividas pelo meu próprio corpo e situações vividas por Gregor e Zelig? Captar estas intensidades comuns e incomuns, neste paradoxo entre realidade e ficção, foi um foco maior do que reproduzir narrativas e situações lidas das obras, embora isso, também, pudesse acontecer.

Hífens, linhas, fluxos, intensidades. Relações de atravessamentos. Atmosferas que abarcam tanto o que se encontra vivo no corpo real, quanto o que se encontra potente nos corpos ficcionais. Lugares a serem vividos e experienciados não como reprodução, mas como liberdade de uma transformação em lugares “outros” com possibilidades para outras leituras. Trabalhar estes fluxos é, antes de tudo, trabalhar com múltiplos. Não há dois (Sujeito-Objeto, Significante-Significado), mas vários. Estas

7 A palavra *Poiesis* é, aqui, empregada em contraposição a *Mimesis*. Ao estudar as personagens de ambas as obras referenciais, o processo criativo se propôs uma perspectiva muito mais poética do que mimética, ou seja, se propôs um encontro entre o corpo real que cria e os corpos fictícios das personagens, deixando de lado uma relação de reprodução literal de um corpo sobre outro.

cisões não eram importantes, busquei ao contrário “borrá-las”, fazê-las menos necessárias, construir o “entre”: um espaço de encontro e de acontecimento com “outros” corpos, recriando o meu próprio corpo.

Todas estas tentativas foram acontecendo dentro de um sentido que poderia sofrer desvios e recriações. O que vivenciei foi um caminho, um processo contínuo de desterritorialização que culminou na experiência de que aquilo que se encontra só fica claro após a busca. E por este motivo é que é possível falar melhor agora deste processo criativo do que durante o seu acontecimento. Assumi o risco da criação como se assume o risco de uma queda. E foi, precisamente, em uma queda que vivi o “corpo-barata”⁸, corpo este experienciado ao longo da criação a partir de um desafio de ação sobre o meu próprio corpo; ação capaz de “borrar” a cisão que pudesse existir entre meu corpo e o corpo de Gregor.

Processo Criativo: Desejo em Conjunto

Falo do que quis, do que desejei, mas o que seria desejar nessas perspectivas apontadas? Não houve o desejo de um corpo específico e ideal, tal qual uma forma que melhor pudesse reproduzir o corpo das personagens das obras referenciais. Houve a busca por um acontecimento que fizesse o corpo que cria perder-se de si (ou de qualquer ideia externa a ele), para achar-se num “outro”, e este “outro” seria uma surpresa.

Segundo Deleuze e Guattari (2010), quan-

8 O que chamo neste ensaio de “corpo-barata” perpassa por uma cena específica do processo criativo vivenciado, na qual, a partir de uma queda, meu corpo adquire um lugar e um sentido que é o da “barata” e que dialoga diretamente com a metamorfose de Gregor na obra de Kafka.

do desejamos, não desejamos a algo, desejamos em um conjunto, ou seja, quando desejamos, criamos conexões e produzimos fluxos e não buscamos a algo já pronto. Isso significa que construímos agenciamentos, trabalhamos não com pontos, mas com linhas, focamos o processo mais que um resultado esperado, assumimos os riscos, as imprevisibilidades, as linhas de fuga, as desterritorializações e a multiplicidade de forças dinâmicas envolvidas nisso.

As máquinas desejanter são máquinas binárias, com regra binária ou regime associativo; sempre uma máquina acoplada a outra. A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva: “e”, “e depois”... É que há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra que lhe está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo (o seio – a boca). E como a primeira, por sua vez, está conectada a uma outra relativamente à qual se comporta como corte ou extração, a série binária é linear em todas as direções. O desejo não para de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, flui e corta. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 16)

Quando, por algum motivo, tiramos o nosso desejo de seu campo de imanência e o colocamos na relação com algo externo a ser buscado, estamos ignorando o acontecimento inerente ao desejo, estamos substituindo o seu significado de *processo de produção* pelo significado moderno de que desejar é querer algo já estabelecido de antemão. Esta relação de busca atrelada a algo externo é, analogamente, a rela-

ção do padre⁹ com aquilo que ele entende por “sagrado” (analogia criada por Deleuze e Guattari). O “sagrado”, para o padre, é sempre o justo, o correto e o bom, devendo ser repetido, reproduzido e buscado.

O padre nega a construção e o processo, nega o caminho de riscos e de quedas, nega o erro e o jogo das descobertas, em nome de uma verdade já estabelecida que deve ser buscada a todo custo. Impõe o transcendente a toda imanência possível. “Cada vez que um desejo é traído, amaldiçoado, arrancado de seu campo de imanência, é porque há um padre por ali. O padre lançou a tríplice maldição sobre o desejo: a da lei negativa, a da regra extrínseca, a do ideal transcendente” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 14).

Mas afinal, o que a “tríplice maldição sobre o desejo” pronunciada por Deleuze e Guattari tem a ver com a arte, com a dança e com este processo criativo especificamente? Ora, lançando um olhar sobre o contexto geral da dança, não é difícil notarmos o quanto o “padre” tem estado à solta. Tal como a sociedade, a dança carrega um forte legado dualista, moralista e determinista sobre o corpo, que perpassa por concepções de mundo (essencialistas, ocidentais e cientificistas), onde o importante tende, historicamente, a ser: assegurar certo “controle” sobre o movimento imprevisível, natural e espontâneo da vida, dos corpos, das relações, das falas e das expressões. Esse “controle” acaba negando a pluralidade

9 A figura do padre representa a própria estrutura do pensamento essencialista e idealista que legitima a nossa sociedade historicamente. O padre é a representação de uma autoridade que determina como “deve ser” a realidade com base em alguns princípios. Para Deleuze e Guattari esses princípios são “maldições” lançadas sobre o desejo e que terminam por retirar o próprio ser humano de seu processo.

de de “seres” e de “existências” no mundo, em nome de um “dever ser” já estabelecido.

Ainda reproduzimos em ações e discursos um olhar moralista¹⁰ sobre o corpo que dança. Há, cada vez mais, superações de padrões de corpo e de movimento no contexto da dança, mas mesmo quando a proposta é simplesmente criar, seja qual corpo for, as expectativas internas e externas sobre este corpo que será criado são tantas e tão constantes que poucos são os que se lançam a processos criativos sem partir de um corpo previamente mapeado em mente (mesmo que sejam contornos). A perspectiva do erro e do acerto, do bonito e do feio, é algo que ainda prevalece em nosso olhar (tanto externo, quanto interno) e, se não há cuidado sobre isto, o plano ideal acaba se impondo em muitas criações artísticas na dança; uma tirania velada que cria restrições, regras e formas antes mesmo do acontecimento existir. O plano de imanência do corpo é posto em “xeque” antes do “jogo” começar.

Por anos e anos, a dança no ocidente vem estabelecendo padrões de corpo e de movimento a serem alcançados por todos (um dos exemplos históricos disso na nossa cultura é o balé clássico). Esses

10 Entende-se, aqui, como “olhar moralista” um olhar que julga por um princípio maniqueísta, ou seja, por um princípio que enquadra o ser humano em categorias de polos excludentes. Termos como: normal-anormal, certo-errado, bom-mau, são alguns exemplos dessas polaridades. Sempre um dos polos estará naquilo que todo ser humano deve buscar e o outro polo estará naquilo que todo o ser humano deve negar. Esse “dever ser”, com base em polos dicotômicos, não dá conta da multiplicidade de manifestações inerentes ao ser humano. Na dança, esse “olhar moralista” não dá espaço à diversidade de corpos e de movimentos, e à diversidade de processos de produção. Toda vez que a realidade está subjugada a um princípio maniqueísta há ali um mecanismo de moralização, há um “padre”.

padrões vão sendo questionados dando espaço para novos padrões surgirem, perpetuando uma lógica de comparação dos múltiplos corpos reais que dançam em relação aos corpos padronizados (sejam esteticamente, sejam em sua forma e técnica de se mover). O múltiplo é subjugado ao uno, o real é subjugado ao ideal.

Esta lógica, se não houver atenção, pode ser reproduzida na tarefa de criar, o que acaba transformando muitos processos criativos em processos que mais castram o corpo do que, de fato, o deixam acontecer. Criar é então, antes de tudo, desfazer-se dos “padres” que carregamos dentro de nós. É considerarmos o nosso corpo como um todo e que tem muito a descobrir e a revelar sobre si, do que nos fragmentamos no racionalismo cartesiano que privilegia uma mente apartada do corpo e “comandante” do mesmo. Nesta perspectiva antidualista do corpo, se queremos, queremos com o corpo todo e queremos em conjunto. Partiríamos do corpo real, de suas possibilidades reais, tanto daquilo que “é” quanto de como faz o caminho, de como produz. Não partiríamos de ideias que desconsideram o corpo e o seu processo. Ao criarmos, aconteceríamos.

Criar é colocar a realidade como devir, isto é, aos olhos do criador não há mundo sensível já realizado onde é preciso se integrar. Criar não é buscar. Não é buscar um lugar ao sol, mas inventar um sol próprio. “Não quero prosseguir”, diz Zaratustra, “não sou daqueles que buscam, quero criar para mim meu próprio sol”. (DIAS, 2011, p. 66)

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir

não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem. (LISPECTOR, 2009, p. 19)

A “tríplice maldição sobre o desejo”, caracterizada na analogia do padre, parece ter lugar no contexto da criação artística em dança através de uma concepção moralista sobre o corpo que vem se perpetuando ao longo da história e que tira dele o direito legítimo de ser o que é, e de acontecer. Há uma falsa necessidade de controle sobre o corpo para se assegurar uma falsa ideia do bom, da boa medida, do certo e do belo. Mesmo que em termos teóricos, o dualismo, como visão de mundo, já tenha sido questionado, ainda perpetuamos esse olhar, ainda não nos atentamos aos “padres” que abrigamos dentro de nós, ainda criamos conforme modelos ou conforme expectativas, ainda estamos “amaldiçoados”. Segundo Deleuze e Guattari (1996), as três “maldições” são: a lei negativa, a regra extrínseca e o ideal transcendente.

O que seria a *lei negativa* no contexto da dança? Quantas e quantas vezes nos vimos pautando ou sendo pautados pela perspectiva da falta? Ao termos o desejo subjugado a algo externo ou a um ideal, olhamos para a realidade de uma forma moralista, já que ela não é o que pensamos que deveria ser. Detectamos uma distância entre o que somos e o que gostaríamos que fôssemos e isso nos coloca uma “lente” que só permite ver através da falta. Vivemos a partir da fal-

ta. Como seria dançar ou criar a partir daquilo que nos convencemos de que nos falta? Viver ou criar pela perspectiva da falta é cair em um negativismo sobre si mesmo que termina por gerar mais bloqueios sobre o corpo do que possibilidades de criação. O corpo em falta é um corpo preso na própria imagem desta falta que é sempre externa a ele.

Em contraponto a essa *lei negativa*, se formos prestar atenção, o nosso corpo não está em falta, na medida em que para de desejar a algo externo e passa a desejar em conjunto, se colocando aberto a um processo que se dá a partir do que ele é. Em um processo, o corpo não precisa se colocar em busca de algo específico, ele pode estar aberto a descobrir-se e a construir-se muito mais naquilo que ele mesmo tem enquanto potencialidade, do que naquilo que supostamente lhe falta.

E sobre a *regra extrínseca*? Ao que ela pode se referir no contexto da dança? Nesta “maldição”, o “padre” condena o desejo ao associá-lo a um prazer que precisa ser descarregado: masturbação. Nesta perspectiva, todo gozo renuncia o limite do prazer. Quando há gozo, o prazer chega ao seu ápice e o desejo se apazigua, ou seja, o desejo acabaria ou teria um fim. Se nos propusermos à imersão em um processo cujo motor é o desejo, o que ocorreria se o desejo fosse descarregado? A conclusão lógica é que o próprio processo não teria a chance de acontecer ou que se esbarriaria em um limite já conhecido. Associar o desejo a um prazer que será descarregado termina por colocar este desejo em uma zona de conforto, na qual ele nunca é estimulado a se retroalimentar e a galgar novos patamares. Desta forma, o desejo se torna algo que se esbarra no limite em

que se descarrega. Como poderia ser isso dentro de um processo de criação artística?

São muitas as criações que se limitam na busca de uma “segurança” a partir daquilo que já deu “certo” (o gozo). Quando um artista encontra um terreno seguro e confortável, e fica satisfeito com isto, o seu desejo se alija do campo de imanência e compõe a *regra extrínseca* que determina o processo a partir de um gozo conhecido. Como o mundo tende a valorizar o que já é conhecido são muitas as obras de arte que acabam recebendo valor, apoio e incentivo, simplesmente por gerarem o prazer de uma “segurança”. Muitas obras de arte que saem do “esperado” (do familiar e reconhecível) ainda são rotuladas como não-arte ou arte menor, ou não conseguem espaço de difusão.

Se ao criar, desejamos o que já é conhecido, estamos minando as surpresas inerentes a este processo, estamos delimitando o caminho antes mesmo dele acontecer e retirando toda a possibilidade de riscos, desvios e novidades. Não há nada de errado em se abrir para perspectivas como esta, desde que seja uma escolha e que haja a consciência de que o acontecimento já não produzirá as suas próprias regras, mas estará limitado a *regras extrínsecas*, já convencionadas. E cabe a questão: há algum sentido falar em processo criativo destituído do elemento surpresa, destituído de descobertas?

Por fim, a terceira “maldição”: a do *ideal transcendente*. Esta, talvez, seja a mais radical, pois, se, na *lei negativa*, o desejo é visto como falta e se, na *regra extrínseca*, o desejo existe até certo limite, no *ideal transcendente*, o desejo parece nem existir. O *ideal transcendente* gera um rompimento com a realidade, negando a

qualquer processo em nome de um resultado que não existe ou sequer poderia ser atingido. Ele, portanto, significaria a própria impossibilidade de acontecer. Como um corpo que não pode acontecer poderia criar? Sem partir do que se é, tendo apenas um ideal transcendente a si mesmo, como um corpo descobriria um “outro”?

Cabem, aqui, algumas questões: quantos bailarinos acabam absorvendo esta impossibilidade de criar, de se colocar, de contribuir com a sua diversidade? Quantos coreógrafos acabam gerando esta impossibilidade quando não conseguem construir um campo de imanência na relação com a multiplicidade dos bailarinos; ou seja, quando se prendem à busca de um ideal específico de ser e de acontecer na dança; ao não partirem do que se tem? Aqui, a busca se situa fora do corpo real, não parte e não perpetua a diferença de acontecimentos na dança. O múltiplo, de novo, subjugado ao uno.

Virando-se para o norte, o padre diz: Desejo é falta (como não seria ele carente daquilo que deseja?). O padre operava o primeiro sacrifício denominado castração, e todos os homens e mulheres do norte vinham enfileirar-se atrás dele gritando em cadência: “falta, falta, é a lei comum”. Depois, voltando para o sul, o padre relacionou o desejo ao prazer. Porque existem padres hedonistas, inclusive orgásticos. O desejo aliviar-se-á no prazer, e não somente o prazer obtido para calar um momento o desejo, mas obtê-lo já é uma maneira de interrompê-lo, de descarregá-lo no próprio instante e de descarregar-se dele. O prazer-descarga: o padre opera o segundo sacrifício denominado masturbação. Depois, voltado para o leste, ele grita: O gozo é impossível, mas

o impossível gozo está inscrito no desejo. Porque assim é o Ideal, em sua própria impossibilidade, “falta de gozo que é a vida”. O padre operava o terceiro sacrifício, fantasma ou mil e uma noites, cento e vinte dias, enquanto os homens do leste cantavam: sim, nós seremos vosso fantasma, vosso ideal e vossa impossibilidade, os vossos e os nossos também. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 14)

O que faço, aqui, é uma releitura sobre a “tríplice maldição sobre o desejo” pronunciada por Deleuze e Guattari, tendo como viés a minha trajetória enquanto artista da dança e uma concepção específica do que seja a criação associada à ideia de acontecimento. Para que eu pudesse me lançar a um processo criativo, da forma como passei a refletir sobre ele e a compreendê-lo, precisei desfazer-me de velhas concepções enraizadas e questionar-me acerca de minhas potencialidades, buscando uma relação muito mais imanente do que transcendente com o meu próprio corpo. Fiz do corpo o lugar de criação, o principal desafio foi permitir o corpo acontecer.

A criação em dança, neste viés, é algo que procura não a modelos ou a formas pré-estabelecidas ou já conhecidas e apreendidas, mas algo que permite a desconstrução e a desestabilização do já conhecido, possibilitando a produção de outras conexões e fluxos. Ou seja, o poeta torce a linguagem (as palavras e os seus sentidos). Devíamos, enquanto artistas da dança, torcer o corpo e torcer os caminhos que este corpo já traçou, para assim descobrirmos caminhos outros de se chegar à potência que sempre almejamos. O corpo, ao se desestruturar, cria frestas, buracos e fissuras que fazem circular, de diferentes formas, a potência que produz

em si. Este corpo é surpreendido, ele permite “não-ser” e se modificar em “devir”. Não tem medo de acontecer. Ele habita o “entre”, o hífen, e se torna corpo e lugar, matéria e espaço ao mesmo tempo: Corpo-Lugar.

Neste sentido, a criação passa por algumas doses de desistência e abandono, o que significa dizer: perder-se de si, ampliar o ser para acontecer, deixar de ter um nome e uma identidade fechada, desaparecer de pré-juízos, desarmar-se, se jogar, cair, arriscar, habitar o instante de fato, a atualidade na qual as coisas estão se fazendo e se revelando. Criar é trocar a esperança por algo mais vivo: a confiança.

Chego à altura de poder cair, escolho, estremeço e desisto, e, finalmente me voltando à minha queda, despessoal, sem voz própria, finalmente sem mim – eis que tudo o que não tenho é que é meu. Desisto e quanto menos sou mais vivo, quanto mais perco o meu nome mais me chamam, minha única missão secreta é a minha condição, desisto e quanto mais ignoro a senha mais cumpro o segredo, quanto menos sei mais a doçura do abismo é o meu destino. E então eu adoro. (LISPECTOR, 2009, p. 177)

É, justamente, por isso que a imersão neste processo criativo não foi menos dolorosa que libertadora. Foram vários os momentos de crises, de desestabilidades, de ausências. Ao perceber que o que, idealmente, eu gostaria de alcançar com o corpo não era suficiente para o que desejava expressar, precisei não ter medo e saltar para o indeterminado. Lancei-me a investigações solitárias e, através do contato com sensações internas, é que pude deixar o meu corpo vibrar e nisso encontrar um corpo mais potente para aquilo que eu precisava

dizer. Ou seja, a sensação foi o viés para se chegar a determinados “estados corporais”.

Ao longo do processo, encontrei em meu corpo a necessidade de me desestabilizar a partir da experiência de uma queda. Esta experiência não me levou a descobrir formas de movimentos a serem estudadas e estruturadas, mas levou-me a uma vivência de desestabilização corporal real que se materializou em um “estado corporal” específico (o estado de um corpo pós-queda). Ou seja, eu não tinha nada a significar ou a projetar, eu tinha um corpo atravessado por intensidades específicas que só poderiam ser acessadas novamente via a mesma queda. Surgiu um corpo singular, que não era o “Corpo-Eu”, mas um “Corpo-Outro” e que dei o nome de “Corpo-Barata”, corpo este acessado via experiência vivida, via sensação, via imanência.

“O Corpo-Barata”: reflexos de uma queda

No contato com Gregor e Zelig e seus universos ficcionais, pude encontrar facetas de minha realidade enquanto sujeito que sou e me faço ao longo do tempo. Senti diante disso a necessidade de desconstrução e de ressignificação de minhas próprias organizações internas enquanto sujeito no mundo. Senti necessidade de rasgar-me de alguma forma, de mostrar-me naquilo que tem me atravessado enquanto intensidade. Gregor e Zelig solicitaram em mim a ação de “borrar” toda cisão dualística (o interno e o externo, o real e o ficcional), para a construção de pontes móveis entre minhas particularidades e aquelas advindas da leitura e do debruçar-se sobre eles.

Tratarei, aqui, de uma cena específica de

meu processo criativo e que perpassa por uma relação mais voltada a Gregor. Gregor é uma personagem que se revela ante ao mundo como um ser totalmente estranho e incapaz de se adequar socialmente. Ele é um homem ou uma barata? Nesta dicotomia entre ser humano e ser inseto, Gregor se mostra, desde dentro, naquilo que o mundo quer evitar enxergar dele. Ele vive uma situação de exclusão que começa dentro de sua própria casa, ficando trancafiado em seu quarto até que não suporta mais viver.

A ideia da barata, um ser repugnante na nossa sociedade, atrelada à própria ideia do corpo humano, enquanto também algo repugnante dentro da sociedade que não o tolera¹¹, tornou-se um viés forte dentro da criação artística.

Esta questão de ser o que é, de poder se assumir em suas características mais internas ante a um mundo que recobre você de exigências externas sempre duras e fechadas, permeia de alguma forma a minha história pessoal e também o caminho escolhido ao longo deste processo criativo. Ver-me fora do padrão, ver-me distante de conseguir atender expectativas externas, ver-me deslocada ou sem lugar em um mundo onde todos têm o seu “quadrado” fez-me viver boa parte de minhas reflexões e inquietações

11 Uma sociedade que não tolera o corpo, neste caso, refere-se à concepção de corpo legitimada ao longo da história no Ocidente e que corresponde ao pensamento de Descartes. Foi em Descartes que a separação entre corpo e mente ganhou justificativas científicas e objetivas e o atributo de verdade inquestionável. Esta concepção de corpo se reflete em diferentes instâncias de nossa cultura e sociedade ainda hoje. Há uma sobrevalorização do racional em detrimento do emocional, da teoria em detrimento da prática, do pensamento em detrimento da sensação, enfim, da mente em detrimento do corpo, sendo que todas essas dualidades são ilusórias e tudo, no fundo, é uma coisa só e extremamente dinâmica.

dentro de meu quarto, observando as janelas de fora, todas fechadas à minha janela aberta. Ver-me, também, fora de muitos padrões técnicos e de movimentos (na medida em que meu corpo não atendia às expectativas externas em minha trajetória artística), fez-me buscar um processo criativo com foco na descoberta de meu próprio corpo e ao que ele poderia experimentar e oferecer, muito mais do que com um foco em alcançar um movimento específico e externo.

Meu corpo abriu-se para dialogar com aquilo que se contorce, se deforma, se debate, ao mesmo tempo em que se mostra no que tem de mais frágil. Força e fragilidade. Tem-se aqui a experiência de um corpo paradoxal que não se define num padrão, numa identidade e numa forma única, mas se define enquanto multiplicidade de forças atuantes e que encontram espaço de expressão nessa própria matéria corpórea. É como se o corpo não tivesse controle de si mesmo, correndo sempre o risco de escapar-se, contudo, dentro do reconhecimento de um lugar preciso, este corpo tem a “permissão” de se descontrolar e se escapular o quanto quiser, pois neste lugar ele se achará.

A arte do bailarino consiste assim em construir um máximo de instabilidade, em desarticular as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de poder reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado – uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo: esses, nomeadamente cinestésicos, sobre os quais a consciência não pode ter controle a não ser concentrando-se neles. Então, o corpo solta-se e a consciência do corpo torna-se um espaço interior percorrido por movimentos

que refletem, à escala macroscópica, os movimentos sutis que atravessam os órgãos. (GIL, 2004, p. 23)

Neste sentido, busquei vivenciar em meu corpo uma situação particular que se aproximava ao universo de Gregor: a necessidade de cair. A queda de uma cadeira levou-me ao reconhecimento de um “lugar” bastante próximo ao contexto ficcional de Gregor. Gregor também caiu, e foi mais precisamente na sua queda que se descobriu em um corpo diferente: o corpo de um inseto. Desejei cair e sentir quais as intensidades que esta queda fariam reverberar em meu corpo e disso deixar o meu corpo falar, se expressar, numa corporeidade “outra”. A este corpo chamei “corpo-barata”.

Para que o “corpo-barata” surja é preciso uma reunião de intensidades que se compõem entre si e o compõem enquanto aquilo que ele é, a partir da queda. O “corpo-barata” se revela como uma composição entre uma queda brusca no chão e a sensação das costas estaladas no sólido-chão que o deixa numa posição difícil de se mover, reverberando energias e forças para as extremidades do corpo que se contorcem e se debatem; tal como uma barata de costas ao chão. Este lugar de experimentação se mostra, também, lugar de acidentes, lugar de intensidades que atravessam até esgotarem-se em um tempo próprio.

A queda tornou-se “lugar”, lugar de acontecimento. “Corpo-Lugar” revelou-se como “Corpo-Barata”, um corpo único e específico nesta queda. Outra queda geraria outro corpo. Outro corpo caindo geraria outras reverberações. A nenhum acontecimento se controla, mas se ouve. Todo acontecimento em si tem muito a dizer e a revelar. O silêncio e a escuta tornam-se ações impor-

tantes na perspectiva de um processo criativo, no qual a imanência toma o lugar da transcendência. A escuta corporal *desta e nesta* queda foi o principal modo de acontecimento e criação deste corpo. É neste sentido que passei também a respeitar o tempo próprio dos acontecimentos inerentes a cada corpo. Nenhum corpo criado neste processo tem um tempo fixo e exato para o seu acontecimento, mas está sujeito a variações que dependem de cada instante.

O instante é revelado como um tempo que só tem uma realidade: a do momento presentificado como instante da ação, sendo ele a única possibilidade de realidade. Nessa condição o sujeito abre espaço para entrar numa “zona de Instabilidade”. Assim, ele (sujeito) se predispõe a expor, por meio dos conflitos e paradoxos, as incertezas deste corpo disponibilizando – o abrir novos caminhos a serem explorados, na tentativa de alinhar um percurso de ações poéticas. (GATTI, 2010, p. 74)

Considerações Finais

Há neste processo criativo um diálogo extremamente possível com a ideia de “Corpo-sem-Órgãos” pronunciada por Deleuze e Guattari. A produção de um “Corpo-sem-Órgãos” não é uma questão de interpretação, é uma questão de experimentação. O que isso significa? Significa que um corpo a ser criado não precisa estar atrelado a uma ideia exterior, da qual seria necessário realizar interpretações para uma aproximação entre corpo e ideia. Um corpo a ser criado, mesmo que haja referências e materiais externos com o qual dialogar, pode surgir e desabrochar muito mais fincado em uma experimentação, em um acontecimento, do que em uma ideia.

A questão se centraliza muito mais no processo do que em algum resultado esperado e, para tanto, pergunta-se muito mais durante a experimentação do que antes dela. Ao se experimentar algo, ao se vivenciar uma ação, é de se perguntar: que intensidades essa experiência faz atravessar o meu corpo para que ele se modifique em um corpo “outro”? Este é o próprio plano de imanência onde se constrói um “Corpo-sem-Órgãos”, sem pré-definições, a partir de uma experiência feita por ele e da qual ele se abre às intensidades geradas no acontecimento. Ao se abrir, ele permite ser atravessado por intensidades específicas que só serão alcançadas, novamente, via a mesma vivência ou experimentação. Que intensidades foram geradas pela queda de meu corpo? Esta questão se tornou mais importante do que, por exemplo, perguntar-me acerca do que eu faria com meus braços e pernas depois de cair. As ações não precisam ser projetadas racionalmente, mas vividas e revividas via intensidades geradas no próprio plano de ação imanente.

É neste sentido que o processo criativo vivenciado é fruto de uma busca inicial e contínua de se construir um “Corpo-Lugar”, corpo aberto a si mesmo, corpo que se torna o próprio lugar de sua investigação, corpo que se predispõe a se conhecer e a se descobrir no próprio fazer, na própria ação, corpo que se faz em experimentação. Os “estados corporais” descobertos em cada experimentação são resultados de ações vividas, das quais o corpo não sabe, *a priori*, no que irá e como irá se modificar. O corpo acontece e acontecendo se modifica. Há, portanto, o caminho de uma descoberta. Criar, nesta perspectiva, seria deixar-se surpreender dentro das ações para, de-

pois, compor e delinear os “estados corporais” descobertos em um processo cênico.

Recebido em: 13/12/2015

Aceito em: 05/03/2016

Referências Bibliográficas

AMARAL, Maria Regina Faria do. *Aprendendo a dançar* – entre a forma e o devir. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas: Verus editora, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa – Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et alii – Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi – São Paulo: Editora 34, 2010.

DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DUARTE JR, João-Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. 2ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

FERRACINI, Renato. *Café com Queijo: corporeidade e criação*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006.

FERRACINI, Renato. *Corpos em Criação, Café e Queijo*. Tese (doutorado) – UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas, SP: [s.n.], 2004.

FERRACINI, Renato. *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2005.

FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso – Aula inaugural no College de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo, Ed. Loyola, 1996.

GATTI, Daniela. Corpo-Texto / Texto-Corpo: uma relação intertextual entre dança e texto. Artigo aceito nos *anais da VII Reunião Científica da ABRACE*, Belo Horizonte, 2013.

GATTI, Daniela. *Sade na Dança: Um processo artístico em Redes de Saberes*. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes Universidade Estadual de Campinas – Campinas, 2010.

GATTI, Daniela. O corpo através da máscara neutra e os instantes poéticos. In: João Pessoa – *Revista Moringa: artes do espetáculo*, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba. Vol. 1, nº 2, 69-76, jul./dez. de 2010.

GIL, José. *Movimento Total: O corpo e a dança*. 2ª imp. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D' Água, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MALDONATO, Mauro. *A Subversão do Ser - identidade, mundo, tempo, espaço - fenomenologia de uma mutação*. Tradução de Roberta Barni e Luciano Loprete. 2ª Ed. São Paulo, Edições Sesc, 2014.

MOSÉ, Viviane. *O homem que sabe*:

do homo sapiens a crise da razão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de Criação*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003.

SILVA, H. L. *Poética da Oportunidade: tomada de decisão em estruturas coreográficas abertas à improvisação*. 2008. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Dança, UFBA, Salvador.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2011 (Coleção L&PM POCKET).

Referência Filmográfica:

ALLEN, Woody. Zelig. [Filme]. Produção Robert Greenhut. Direção de Woody Allen. Estados Unidos, 1983. DVD. 79 Min. Preto e branco. Som.