

FERRACINI, Renato. Processos e procedimentos práticos e teóricos para pensar/ criar o corpo-em-arte: Corpo-Subjétil. Campinas: LUME – UNICAMP; Pesquisador PQ e Coordenador; CNPq; Bolsista de Produtividade; FAPESP; Coordenador de Projeto Temático de Equipe.

RESUMO

O texto terá como objetivo discutir métodos, processos e procedimentos para se pensar conceitualmente o corpo-em-arte ou corpo-subjétil. Parte-se da premissa que esse corpo-em-arte (que chamamos também de corpo-subjétil) não é um corpo instrumental, mas um corpo que nesse território de busca de fissuras e linhas de fuga de suas ações comuns pensa e cria.

Palavras-chave: Metodologia. Corpo. Criação. Conhecimento.

ABSTRACT

The text will aim to discuss methods, processes and procedures to think conceptually in-the-art body or body-subjetil. It starts with the premise that the body-in-art (which we also call subjetil-body) is not an instrumental body, but a body that territory to search for cracks and lines of flight of its common stock thinks and creates.

Keywords: Methodology. Body. Creation. Knowledge.

RÉSUMÉ

Le texte aura pour objectif de discuter des méthodes, processus et procédures de penser conceptuellement le corps-en-art ou subjétil. Il commence avec la prémisses que le corps-en-art n'est pas un corps instrumental, mais un corps de ce territoire pour rechercher les fissures et les lignes de fuite de ses actions ordinaires pense et crée.

Mots clés: Méthodologie. Corps. Création. Connaissance.

Um dos trabalhos-exercício dados em um *workshop* chamado CORPO COMO FRONTEIRA, ministrado por mim há alguns anos no LUME é o que segue: primeiro um ator-dançarino-performador (que a partir de agora chamarei somente de ator apenas porque é a menor das palavras) dança sozinho e livre perante seus companheiros de *workshop*. Quem escolhe a música e o tempo da “dança livre” é o orientador do trabalho. Depois de alguns minutos em que todos observam esse ator em dança o orientador finaliza a música. O ator para, ouve o comentário dos colegas e depois inicia novamente sua dança e — auxiliado pelo orientador — busca ampliar suas possibilidades expressivas e corpóreas a partir dos comentários e críticas dos colegas.

À primeira vista é um exercício simples, mas que possui etapas e procedimentos complexos que podemos destrinçar. O objetivo prático desse trabalho é gerar, desconstruir e reconstruir territórios outros. Em outras palavras: buscar gerar terrenos de experimentação que se sobrepõem,

justapõem e se dobram uns sobre os outros, e nesse movimento tectônico podem gerar e abrir potências de campos de experiência no plano singular. Ora, já que o grande objetivo deste trabalho é criar e dobrar territórios, devemos pensar o que entendemos por território.

Primeiramente devemos compreender que o território não é um mero lugar topográfico no qual as expressões e ações acontecem. O território não vem primeiro. Mas são as ações e expressões que fazem o território.

As funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que se faz território [...]. O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser (DELEUZE e GUATTARI, 1997, pp. 122-123).

O território é um plano, um campo do “ter” muito mais que um topos no qual “somos”. A questão que se coloca na primeira parte do exercício — quando o ator dança pela primeira vez de forma livre — é a construção do seu território, ou seja, de certa forma, se cartografa seu terreno expressivo em prática corpórea. Detectamos não o que ele “é” enquanto uma suposta essência pessoal, mas “onde ele está”, “qual topos ele tem” no plano de seu território expressivo corpóreo atual. Ao ser colocado numa situação limite e até mesmo de exposição — dançar perante seus companheiros sem qualquer regra — o ator mostra, não de forma consciente, mas como uma consciência prática-corporal seu território atualizado. Podemos detectar quais os campos de forças que seu corpo entra em relação e quais as formas de expressão que ele abre mão nesse primeiro plano de expressividade. Cartografamos seu território-*momentum*. Para um olhar aberto e poroso é possível detectar no corpo quais os fluxos de ação nessa dança estão bloqueados (uma tensão demasiada no quadril que impede um fluxo maior de forças) ou por qual local de seu território corpóreo seu fluxo está desordenado (um fluxo de ações descontroladas que escapam pelas mãos e braços). Ou ainda cartografar quais os fluxos desse território não se conectam com o terreno ampliado de seu corpo. O território desse corpo que dança — que podemos chamar também de corpo-em-arte ou corpo-subjétil — nunca tem sua borda finalizada na pele. O corpo-em-arte se expande para fluxos que o atravessam e ao mesmo tempo outros fluxos que são produzidos por seu corpo em ação poética — ambos esses fluxos em coprodução contínua.

Façamos aqui um breve parêntese: é óbvio que o corpo em comportamento cotidiano também é atravessado por esses fluxos. Esse mesmo corpo em comportamento cotidiano também produz ações que potencializam ou não essa receptividade. A questão que se coloca, sem entrar em mais detalhes, é que geralmente esses fluxos e receptividades estão maquinadas, organizadas, despotencializadas por toda uma maquinaria que constrange uma ação corporal mais potente. A força do desejo, nesse caso, é canalizada para outros fins bastante diferentes da produção de outras potências de vida e de ação: são levadas para fins de produtividade e acúmulo (de bens, de supressão de faltas). A questão — a grande questão que se coloca, então, é: quais as forças que estão presas e estrangidas para fins de produtividade, não somente no plano do mapeamento corpóreo-muscular do indivíduo ator, mas também nas forças de sua relação aberta com o espaço e com o outro? Como liberar esse

campo corpo-espaco-outro (ator-espaco-público) para fins de produção de outras potências de vida corpórea que não para fins de mera produtividade? Esse constrangimento corpóreo, esse estancamento de forças de fluxos (musculares e relacionais) geram o que podemos chamar de clichês corpóreos e comportamentais (musculares e relacionais). Como escapar desses clichês e comportamentos mecanizados e molarizados? Como resistir a essas pré-dadas opiniões corpóreas?

A primeira ação possível na busca de trabalhar essas questões de como (porque em arte quase sempre a questão é como), nesse caso específico, é justamente verificar o seu território. O que seu corpo tem? Com quais fluxos e forças ele se compõe (ou se decompõe)? Qual é o meu campo, o meu terreno, o meu cosmos corpóreo atual? Claro também dizer que esse trabalho-exercício é praticado depois de vários dias de intensos trabalhos exaustivos em que são questionados alguns de nossos limites psicofísicos, ou seja, o terreno desse trabalho-exercício específico já é um território dentro de um território mais amplo.

A segunda parte do trabalho-exercício é ouvir o companheiro que foi testemunha e participante nesse agenciamento territorial primeiro. Quais as pistas percebidas por esse território recém-criado? Quais as possíveis maneiras de intensificar esse território, achar nele linhas de fuga possíveis? Pois todo território é uma organização e reorganização de fluxos e forças. O agenciamento territorial já possui em si mesmo sua potência de intensificação e novas formas de agenciamento e vida. Ao mesmo tempo que agenciamos um território, já agenciamos também a maneira de o desterritorializar e, assim, poder reterritorializar outro terreno agora, talvez, mais intenso, mais potente. Em outras palavras: nessa primeira parte do exercício cria-se um território que, geralmente, coloca à mostra os clichês de ação corpórea, os planos de fluxos estancados, mas ao mesmo tempo, gera-se nesse mesmo território a potência de sua desconstrução e reconstrução.

Na segunda parte do exercício é isso que os companheiros que assistiram a esse primeiro agenciamento fazem: dicas, intuições, possibilidades de intensificação desse território primeiro agenciado. Essas “dicas” são geralmente simples e muitas vezes aparentemente ingênuas dentro de uma linguagem mais conceitual, mas completamente coerentes quando pensadas na prática de trabalho em sala. Essa linguagem da prática que pressupõe ações a serem potencializadas é o que chamamos de “metáforas de trabalho”. Alguns exemplos concretos de comentários e dicas dadas:

- Você é muito inteligente com o corpo. Poderia perder a cabeça.
- Conseguiu trabalhar bem o tronco, ondulação, mas não explodia.
- Um contraponto — não ter medo do feio, do desequilíbrio.
- É lindo você dançando. O que tem atrás disso? Está muito perfeito.
- As qualidades de movimento são muito confortáveis. Não tem desafio.
- Senti falta de algumas pausas.
- Gostaria de ver a sua língua se mexendo dentro da boca, que nem a sua bacia.

- Seu corpo é enorme, mas o seu palco é pequeno. Sua presença ficava em 1 m². Precisa começar a tomar mais espaço.

Como se pode perceber, essa língua que chamamos de metáforas de trabalho, nesse caso, são dicas que buscam mostrar o estancamento de fluxos no campo-território gerado pela “primeira dança” e também intuições de caminhos possíveis para abrir outros agenciamentos, liberar as/ outras forças, experimentar outro território desconhecido, intensificar a relação com seu próprio corpo no espaço, no tempo e com o outro; enfim, são dicas de resistência. Resistência, aqui, pensada não como simples oposição a algo, mas como exposição e composição. Exposição de um corpo enquanto vontade de superação de si, de um devir si mesmo e composição enquanto novos/ outros agenciamentos com as forças em atravessamento. Resistência enquanto superação de si ou vontade de potência *nietzscheana* (exposição) e também enquanto conatus (esforço ativo) de agenciamentos alegres segundo Espinoza (composição). Enfim, resistência enquanto re-existência: novos territórios ativamente recriados para novas potências de geração de vida. Resistência, finalmente, como um grande SIM à vida.

A vontade de potência, que é também vontade de resistir e se manifesta como vontade de arte, é muito mais da ordem da exposição (um colocar-se para fora de si mesmo) e da composição (entrar em contato com o que nos circunda) do que da oposição (ONETO In LINS, 2004, p. 202).

A terceira parte do exercício é uma busca de experimentação da criação de um território outro a partir do território gerado. Como “dar corpo” ou “dar forma” a essas dicas e linhas de fuga possíveis dentro desse agenciamento territorial gerado? É nesse momento que o orientador do trabalho, munido...

- dessas “dicas” intuitivas e metáforas de trabalho dadas pelos cofundadores do território gerado pela primeira dança;
- do histórico corporal de dias de trabalho no limite psicofísico;
- de posse do território criado naquela atualização específica e naquele momento único;
- da vontade de resistência enquanto composição e exposição de todos presentes;

... busca agenciar coletivamente formas de força (GIL) concretas que criem uma desterritorialização em reterritorialização contínua (portanto, um território nômade tão típico de um momento-arte), território esse que conteria o que Rancière poderia chamar de partilha do sensível — aqui no caso — não espetacular — mas em presença de corpos na construção de um território de vida, mesmo que fugaz e efêmero. Uma partilha do sensível realizada por um corpo-atleta-afetivo que pode construir territórios outros. Mas como conseguir isso de forma clara e concreta? Realizando corporalmente as perguntas: e se aquele quadril que não se movia se mover em círculos? E se aquele rosto plastificado e fixo dançar caretas? E se aquele corpo que não sai do metro quadrado pular pelo espaço? E se aquele corpo que pula caoticamente pelo espaço dançar uma tensão escondida no abdome sem qualquer ação aparente? E se aquele comportamento sério dançar escrachadamente uma música ridícula? E se aquela passividade corpórea bater no orientador com

socos? E se aquele olhar perdido dançar fixamente olhando para uma pessoa específica? E se...

A resposta em ação prática a essas perguntas pode gerar um território de fluxos libertos que se reagenciam em territórios novos e potentes e formam um terreno de partilha sensível comum para aquele coletivo. E comum aqui deve ser entendido não como um topos a ser descoberto ou algo que nos é dado *a priori*, mas sim uma força que deve ser construída. O comum, segundo Ranciére, se constrói, se agencia, se cria. O comum, no caso específico desse trabalho, é a construção de um sensível partilhado a partir do reagenciamento de forças e sua potencialização e intensificação de práticas corpóreas em linhas que “fogem” de um território-clichê-lugar-comum previamente criado. A resistência (enquanto exposição, composição) gerada por esse tipo de atletismo afetivo (ARTAUD) faz acelerar essas forças liberadas e cria as formas de força que agenciam poeticamente esse comum construído. Por isso, muitas vezes, temos a sensação de potência e comunhão compartilhada nesse tipo de trabalho. Essa potência não é somente proporcionada pelo outro-em-dança e em resistência, mas pelas formas de força liberadas pelos fluxos estancados de potência que criam esse comum e essa partilha. O sensível e a afetividade em fluxos que atravessam os corpos-em-ação e os corpos-em-testemunha literalmente compartilham esse comum afetivo que é gerado por esse próprio coletivo. E essa experiência de fluxo e de liberação de forças, por acaso, não seria a vivência de uma grande saúde gritada por Nietzsche? Uma saúde que não passa pelo saudável do músculo e do bem vivido, mas pelo compartilhamento de experiências poéticas coletivas. Uma saúde da resistência, da busca a novas formas de potência de vida, mesmo no momento fugaz da experiência de um simples fluxo de força liberto no quadril, no peito, na voz, no olhar. Esses são os atletas da partilha do sensível e da construção do comum. Essa grande medicina-arte:

São atletas: não atletas que teriam formado bem seus corpos e cultivado o vivido [...] mas antes atletas bizarros do tipo “campeão de jejum” ou “grande Nadador” que não sabia nadar. Um Atletismo que não é orgânico ou muscular, mas “um atletismo afetivo”, que seria o duplo inorgânico do outro, um atletismo do devir que revela somente forças que não são as suas, “espectro plástico”. [...] Mas esse algo é também a fonte ou o fôlego que os fazem viver através das doenças do vivido (o que Nietzsche chama de saúde). “Um dia saberemos talvez que não havia arte, mas somente medicina...” (DELEUZE e GUATTARI, 2009, p. 224).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, GILLES e GUATTARI, FELIX. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 4. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, GILLES e GUATTARI, FELIX. **O que é Filosofia**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LINS, DANIEL. (org). **Nietzsche Deleuze**. Arte e Resistência. Fortaleza: Forense Universitária, 2004.