

O movimento e o sensível

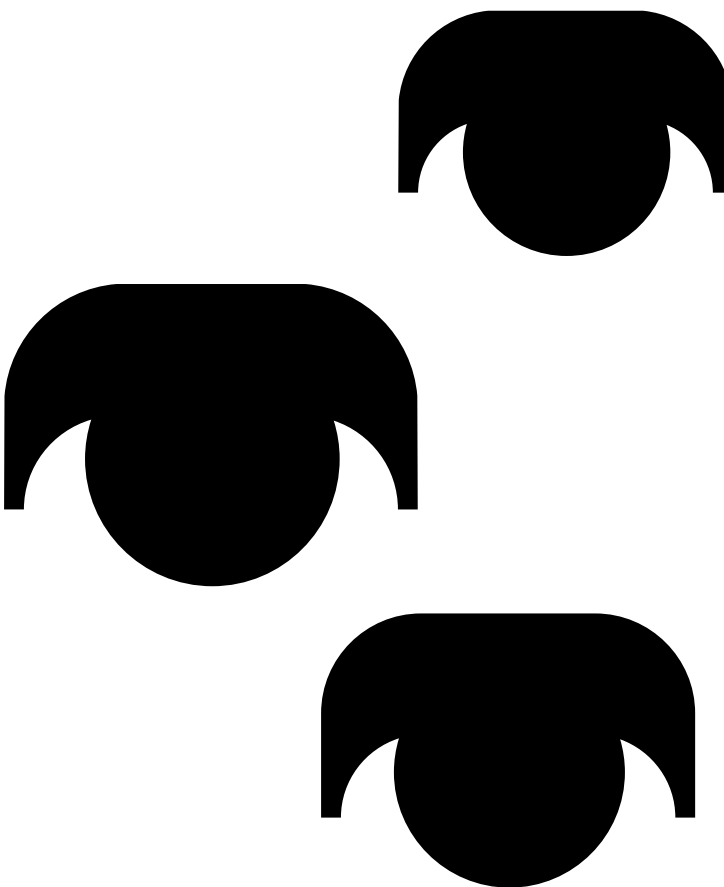
Coreografias da sensação

Ana Rita Nicoliello

O movimento e o sensível

Coreografias da sensação

Ana Rita Nicolliello



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Thais Porlan de Oliveira

Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Chefe: Leonardo de Mello Ribeiro

Subchefe: Tadeu Mazzola Verza

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Coordenador: Ernesto Perini Frizzera da Mota Santos

Subcoordenador: Rogério Antônio Lopes

EDITORA PPGFIL-UFMG

Tadeu M. Verza

André J. Abath

Abílio A. Rodrigues Filho

Henrique B. Barreto

CONSELHO EDITORIAL

Daniel Pucciarelli

Miriam Campolina Diniz Peixoto

Rogério Antônio Lopes

Verlaine Freitas

CONSELHO CIENTÍFICO

Alessandro Pinzani (UFSC)

Anderson Bogéa da Silva (UFPR)

André Leclerc (UNB)

André Nascimento Pontes (UFAM)
Antônio José Ferreira Bento (Universidade da Beira Interior)
Beatriz Cecilia Bossi López (UCM)
Catarina Belo (Universidade Americana no Cairo)
Gisele Amaral dos Santos (UFRN)
Jacques Poulain (Université Paris VIII)
José Leonardo Annunziato Ruivo (UEMA)
Marco Antônio Caron Ruffino (UNICAMP)
Marcus Sacrini Ayres Ferraz (USP)
Maria Aparecida Paiva Montenegro (UFCE)
Maurício Pagotto Marsola (UNIFESP)
Sara Juliana Pozzer da Silveira (UFMT)
Vinicius Berlendis de Figueiredo[†] (UFPR)

<https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br>

<https://www.editorappgfilufmg.com>

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627

FAFICH, sala 4047, 4º Piso

Pampulha, Belo Horizonte - MG.

CEP: 31270-901

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)

Nicoliello, Ana Rita.

O movimento e o sensível: coreografias da sensação [recurso eletrônico] / Ana Rita Nicoliello – Belo Horizonte: PPGFIL-UFMG, 2025.

N644m

1 recurso online (222 p.): pdf

ISBN: 978-65-01-77889-1

DOI: 10.5281/zenodo.17497852

1. Estética. 2. Sensível. 3. Movimento. 4. Dança. 5. Coreografia.
6. Deleuze, Gilles – 1925-1995. III. Título.

CDD: 100

CDU: 001

PPGFIL-UFMG, 2025

Elaborada por Érica Conceição Cicero - CRB 8/8206

Copyright © A autora

Capa e projeto gráfico: Ami Comunicação & Design

Revisão: Deado Lara

Diagramação: Cecília M. Mafra

Finalização: Tadeu Mazzola Verza



PPGFIL-UFMG, 2025

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial do Selo
PPGFIL/UFMG após avaliação por pareceristas *ad hoc*.
O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos
termos de uso do Selo do PPGFIL/UFMG, disponíveis em: [https://
https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br](https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br)

Ao velho cigano e à curandeira

Agradecimentos

Embora a escrita seja uma atividade solitária, o pensamento que ela exprime não é. Este é sempre resultado de uma ecologia relacional que envolve não apenas uma certa proximidade à determinadas pessoas ou seres que nos inspiram e nos instigam, bem como as condições materiais que nos permitem o privilégio de sentar e refletir.

Sou grata à CAPES, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais e a seus servidores, pela viabilização e pelo suporte à pesquisa, bem como à Editora PPGFIL-UFMG, na pessoa de seu editor, Tadeu M. Verza, pela oportunidade de publicá-la neste livro. Agradeço ao professor Rodrigo Duarte pela orientação durante a escrita da tese de doutorado, pela abertura de linhas de trocas e de encontros fecundos. Aos membros do grupo de pesquisa *Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas*, agradeço pelo incentivo e pela oportunidade de pensar e de escrever juntos. Sou extremamente grata aos professores do Departamento de Filosofia da UFMG, com quem tive a chance de aprender, em especial à Virgínia Figueiredo e ao André Abath. Agradeço também ao professor Jacinto Lageira e à École Doctorale Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art da Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, que me acolheram na França durante um estágio doutoral em 2019-2020. Ao David Lapoujade e Barbara Formis pelos ensinamentos marcantes durante esse período. Às professoras Cíntia Vieira da Silva, Márcia Almeida, Anamaria Fernandes e ao colega e amigo Fernando Pacheco pela partilha e pelos conselhos. Aos membros da minha banca de doutorado, Rodrigo Duarte, Virgínia

Figueiredo, Walter Menon, Mariana T. Barbosa e Charles Feitosa, pelas contribuições generosas. Agradeço ainda pelo acolhimento, principalmente por parte dos professores Frédéric Rambeau e Guillaume Sibertin-Blanc, no Laboratoire Logiques Contemporaines de la Philosophie do Departamento de Filosofia da Université Paris 8 em 2024. Ao Asaf Bachrach e Emma Bigé, agradeço imensamente pela generosidade e por fazerem dançar meu corpo e meu pensamento. Sou grata às minhas mestras e mestres de dança, especialmente Athené Tamisier, Tiça Pinheiro, Marcela Rosa, Ester França, Alex Dias, Hugo Leonardo, Rodrigo Cardoso, Claire Filmon, Lisa Nelson e Loïc Touzé. Agradeço a todas as dançarinas e dançarinos que vi dançar e aos meus parceiros e parceiras de dança, com quem aprendo cotidianamente.

Ao meu pai, Deado Lara, por ter me apresentado a filosofia e a poesia da vida. À minha mãe, Dodora Nicoliello, por ter me incentivado a dançar e por ter me doado amor incondicional. Aos dois, agradeço por serem alicerce. Aos meus companheiros de viagem de longos e curtos trajetos, às amigas e aos amigos, velhos e novos, aos queridos familiares e aos ancestrais que escolhi. A todos aqueles que não estão nomeados, mas que de alguma forma contribuíram para a construção deste pensamento que aqui se põe de pé.

*Para os que pensam como nós,
as próprias coisas dançam.*

Friedrich Nietzsche

Sumário

Apresentação	15
Introdução	19
Primeiro movimento: cair. O pensamento sensível	31
1 Uma queda compartilhada	31
2 Pensamento e <i>afeto</i>	52
3 Desenhando mapas interiores – sensação e consciência	66
4 Pensamento sensível	79
Segundo movimento: mutar. O espaço da sensação	87
1 O corpo de um eu inacabado	87
2 Na superfície do gesto: visualidade e representação	90
3 A lógica da sensação	102
4 O espaço da dança	110
5 Corpo de sensação	116
Terceiro movimento: repetir. Cinéticas da sensação	137
1 Repetir, repetir, repetir	137
2 As singularidades cinéticas	157

3 A dança e seus tempos: ritmo, repetição e diferença	162
4 Movimentos intensivos e movimentos extensivos	169
5 Cinéticas da repetição	178
Conclusão	189
Referências bibliográficas	207

Apresentação

Este livro é resultado de um retorno alegre e apreensivo à uma casa que deixei há alguns anos. Essa casa é um certo pensamento, uma forma de pensar, que se atualizou e se materializou numa tese de doutorado defendida em julho de 2022 pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da FAFICH/UFMG, subsidiada pela CAPES e pelo programa CAFES-COFECUB. Esta tese ainda está disponível para consulta online no repositório de teses da UFMG como traço desse pensamento pelo qual ainda guardo um certo apreço e carinho.

Hoje, três anos depois – anos em que estive ocupada em traçar outros trajetos e caminhar por outras paisagens – revisito essa casa já meio empoeirada pelo tempo com um olhar estrangeiro, porque sei que voltar é sempre um partir mais além. A oportunidade de publicar a tese em formato de livro pela Editora PPGFIL-UFMG foi o convite a um exercício de alteridade: reconhecer que o que se materializou naquelas páginas foi um pensamento que já não é mais meu, que tem vida própria a partir de seus próprios agenciamentos. O que faço agora nesse livro é uma outra experimentação, de alguém que pôde tomar distância de um certo pensamento pensado, para apreender a partir de um outro “ponto de vida” aqueles escritos e talvez encontrar neles algo que ainda fique de pé e que possa, assim, continuar caminhando; alguma latência, algum virtual que se atualiza aqui e agora nesse outro exercício de escrita.

A tese, vindo-a daqui, parece-me um tanto ingênua e ambiciosa: eu queria fazer uma filosofia encarnada, à partir de um pensamento gestado na prática do que chamei de dança intempestiva. O objetivo

era fazer uma aliança entre dança e filosofia, sobretudo a filosofia de Gilles Deleuze, para falar filosoficamente do corpo de um modo não dualista, que levasse em consideração os saberes daquelas e daqueles que experimentam em primeira pessoa o que um corpo pode. Danças intempestivas, eu defendi, são práticas de produção de subjetividades atentas e capazes de sentir os entrelaçamentos complexos que tecem nossas existências e, por isso, formas potenciais de transformação social e política.

Não é à toa que a imagem que guiou a escrita foi a do labirinto. Quando vejo com distância esse trabalho, ainda consigo sentir o mesmo turbilhão que me animava naqueles anos, uma certa vontade de devorar tudo, de falar de tudo, de sintetizar, de experimentar, mas sobretudo de defender um certo valor: o valor da atividade de dançar intempestivamente numa sociedade que parece não se dar conta do que a dança efetivamente pode fazer pelo corpo e pelo comum. Eu queria que a tese se inscrevesse, afinal, no que Emma Bigé (2023) chamou de “somativismo”, uma forma de ativismo ecológico que opera a partir da experiência encarnada, dos sentires, dos afetos e dos eventos de um corpo no mundo, que é sempre e já um corpo-em-relação.

Hoje, a pretensão desse livro é mais modesta. Tenho mais consciência da complexidade da zona de vida na qual escolhi erguer as tendas da pesquisa, sobre a qual sempre vai haver mais a dizer, e mais sobre o que se equivocar. Reconheço que a potência dos escritos que revisei talvez esteja num outro lugar, lugar que talvez eu não quisesse ocupar na época, porque demasiadamente filosófico, demasiadamente ancorado no modo de fazer e de pensar da filosofia ocidental. Hoje, assumo com mais clareza esse lugar do qual meu pensamento partiu, mesmo que ele tente sempre deambular por

outras zonas. Relendo obcessivamente o emaranhado de escrita que foi a tese e me perguntando o que nele ainda caminha e faz caminhar, noto um certo fio que parece desenhar furtivamente um caminho. Trata-se de uma teoria do sensível, tecida pela prática sistemática de dançar e de ver dançar sobre uma espécie de solo conceitual gestado pela leitura metódica e atenta da filosofia de Deleuze – um filósofo que não dança e que raramente fala de dança, mas que fez e ainda faz dançar o meu pensamento. Trata-se de uma aliança entre a prática da dança e a prática da filosofia para pensar um problema comum a ambos os domínios: o problema do sensível, de como ele emerge e se distribui no espaço, no tempo e no pensamento.

O que me permite pensar certas danças ao lado dos conceitos de Deleuze, ou pensar os conceitos de Deleuze a partir da prática de dançar e de ver dançar, é o fato de que, em ambos os casos, o sensível é concebido e experimentado na sua dimensão coreográfica, isto é, como um emaranhado de movimentos das sensações. Portanto, há uma certa afinidade entre o que Deleuze propõe em termos conceituais e o que dançarinos como Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Xavier Le Roy, Trisha Brown, Pina Baush, Juliana Moraes, dão a ver e a sentir em suas performances e em seus escritos.

O livro tenta acompanhar, cartografar, certos movimentos das sensações em corpos humanos que dançam, e como a emergência e a duração de sensações nesses corpos coreografa o espaço, o tempo e também o pensamento. A palavra coreografia é entendida aqui, sobretudo, como o modo pelo qual corpos em movimento desenhavam o sensível, a partir das sensações que nele emergem, duram e devêm.

O livro é estruturado em três capítulos, cada um partindo de um movimento-chave de certas práticas ou performances de dança contemporânea, que dão a pensar três temas, respectivamente: o

próprio pensamento; a gênese das sensações no espaço; a distribuição da diferença no tempo. Portanto, o livro se estrutura de um modo mais simples e objetivo do que a tese, tentando se concentrar num encontro preciso: como certas dança e certas filosofias podem construir juntas uma teoria do sensível.

Introdução

*Esse encontro é intrinsecamente o encontro
com uma estranheza, convocação de um
heterogêneo, tanto para a dança quanto
para a filosofia: fazer entrar um pouco de
fora.*

Marie Bardet

Imagine essa cena. Você provavelmente já viveu algo parecido. Imagine que você está na esquina de um centro urbano, em plena tarde de um dia útil, observando o que se passa ao seu redor. O que você vê? Certamente, você vê grandes imóveis, largas avenidas e calçadas que configuram o espaço; você vê automóveis, ônibus, trens, motocicletas, bicicletas deslizando pelas vias de circulação ou se acumulando diante dos semáforos; você vê pessoas, das mais diversas, gesticulando, falando, passando por todos os lados ou instaladas em lugares determinados, ocupadas com seus afazeres cotidianos; você vê objetos sendo vendidos, trocados, transportados, objetos que se acumulam nas latas de lixo, objetos jogados pelo chão, objetos em lugares inusitados, muitos objetos; você provavelmente vê painéis de propaganda e letreiros multicoloridos de estabelecimentos comerciais; com sorte você vê a luminosidade do sol, algumas árvores, plantas, animais; você vê sacolas de plástico, barracas de vendas, autôfalantes, postes de iluminação, fios e cabos que transportam invisivelmente energia e informação, o céu, as nuvens passando. Você vê um conjunto de elementos que formam a paisagem dessa esquina, e também pode sentir determinados odores, temperaturas e texturas que a atravessam; você pode escutar a cacofonia sonora que densifica

e complexifica o ambiente. Mas, sobretudo, você pode sentir que tudo isso, absolutamente tudo, está em pleno movimento, compondo diferentes configurações relacionais que se transformam a todo momento. Não há nada que esteja definitivamente parado aí – nem você, porque implicado nessa composição relacional. Seus movimentos, por menores que sejam, compõem esse emaranhado de movimentos que tornam muito singular essa esquina, nesse determinado momento do dia.

Essa experiência de observar os movimentos de um centro urbano e de ser movimentado por eles não se distingue muito da experiência de observar e de ser movimentado por uma dança. Em ambos os casos, o que está em jogo é a dinâmica cinética e relacional que singulariza um determinado espaço e um determinado tempo, um certo aspecto coreográfico do sensível. Desde a modernidade, a dança é entendida como a arte do movimento, a arte que se determina ontologicamente como tendo o movimento por material. Em seus mais variados contextos, seja quando se passa no palco, na rua, nos espaços sagrados, nas festas, nos bailes, a dança envolve em algum grau o movimento de corpos, sejam eles humanos ou não, e suas relações co-constitutivas.

Do ponto de vista da pessoa que dança, a prática implica, entre outras coisas, certos conhecimentos, saberes e técnicas a respeito do movimento, a respeito das cinéticas que movimentam, que transportam e que organizam nossos gestos. A prática da dança pressupõe uma habilidade de cartografar certos movimentos com e pelo corpo, de organizá-los, de compô-los, de relacioná-los e de exibi-los através de gestos; ela envolve o que podemos chamar de uma epistemologia cinética, um pensamento prático e encarnado a

respeito dos movimentos que atravessam o sensível, do qual os corpos que dançam fazem parte.

O que proponho aqui é uma aliança entre dança e filosofia para pensar uma questão que lhes é comum: a questão dos movimentos do sensível. Então, não se trata de filosofar *sobre* a dança, de tomar a dança como um objeto de especulação conceitual, mas *com* a dança – no duplo sentido da preposição *com*, *junto de* e *por meio de* – considerando todo esse campo epistêmico-prático que a dança abre a respeito das cinéticas do sensível.

Na história da filosofia ocidental, o sensível foi pensado muito frequentemente como matéria externa que se apresenta a um sujeito dotado de consciência, sujeito que é capaz de conhecer aquilo que está ao seu redor. O sensível foi definido como um conjunto de entes ou de dados empíricos que, quando percebidos por esse sujeito e elaborados reflexivamente, informam-lhe sobre sua posição e sua possível ação no mundo. O sujeito consciente é entendido como o centro em torno do qual o sensível está distribuído, o centro capaz de apreender aquilo que é diverso de si e de conferir sentido a essa experiência. Nessas abordagens, muito frequentemente o sensível está em repouso, ele se apresenta ao sujeito como um conjunto de dados ou de entes individuados que já estão lá, prontos para serem percebidos e elaborados reflexivamente, e não como um emaranhado de relações em movimento, nas quais o próprio sujeito está implicado. Raramente se considera a dimensão coreográfica do sensível, isto é, seus processos de emergência, de duração e de devir, seus aspectos cinético, dinâmico e relacional, e nem que o sujeito, na verdade, compõe materialmente o próprio sensível, que sua carne é um elemento do sensível e que sua existência é também um processo sensível em devir.

A vantagem de pensar *com* a dança, *junto de* e *por meio da* dança, é que, neste caso, as cinéticas do sensível podem ser pensadas desde dentro, uma vez que o pensamento da dança se constitui a partir das experiências cinéticas de sujeitos encarnados, isto é, de uma verdadeira *participação* nos movimentos do sensível. Em outras palavras, a prática sistemática de colocar reiteradamente o corpo (este pedaço de sensível) no meio do movimento, de cartografá-lo, de organizá-lo e de exibi-lo, é o que ativa e desencadeia o pensamento prático da dança. Nesse sentido, o pensamento do sensível, na dança, ganha um ponto de vista muito particular, porque está localizado não à distância, mas no seio de seu próprio movimento.

A dança é entendida aqui, não de modo estrito, como a arte de produção de espetáculos, mas como uma atividade de subjetivação e de sociabilidade presente nas mais variadas formas de cultura, nos rituais, nas celebrações, nas festas, nos divertimentos cotidianos. Além disso, ela é compreendida como uma prática particular de pensamento, de um pensamento em movimento ancorado diretamente nas sensações que emergem na zona do corpo e em suas bordas, quando este se deixa movimentar pelas cinéticas do sensível. Por isso, quero pensar a dança, não exatamente como uma arte de *produção* de movimento com o corpo, mas sobretudo como uma arte (*téchne*) que cartografa os movimentos do sensível através do corpo e de seus gestos, isto é, como uma arte que exprime, por meio de gestos, os movimentos, forças e relações que já estão em operação no sensível, movimentando os corpos desde sempre. O que a dança nos ensina é que o corpo, como qualquer ente sensível, não é uma unidade individual e automotriz, mas se inscreve na dinâmica cinética do sensível, nos emaranhados das relações que compõem seus processos de emergência, duração e devir. O corpo, o sujeito encarnado, já está

sempre sendo atravessado por uma rítmica que o ultrapassa, que lhe transforma e que o inscreve na dinâmica relacional e ecológica do sensível.

Se de um lado a arte da dança cartografa os movimentos do sensível através do corpo, ela também cartografa suas cinestesias, isto é, os modos pelos quais os sujeitos encarnados, seus corpos, são afetados por essas cinéticas, como sentem os movimentos que lhe atravessam e como se deixam movimentar por eles. Em outras palavras, a arte da dança relança, de um ponto de vista muito particular e prático, a pergunta espinosista sobre o que pode um corpo (*Ética*, III, 2, esc). Mas para além de exibir o que um corpo pode *fazer*, por meio de performances virtuosas de gestos extraordinários – corpos que giram, que saltam, que se desarticulam, que se contorcem de modos quase sobre-humanos – a dança se ocupa também do que um corpo pode *sentir*. A tese que defendo aqui é a de que o material mais profundo da dança – não só da dança cênica, mas da dança *tout court* – não é propriamente o gesto e suas infinitas formas, mas o movimento das sensações que são o seu estofo.

Mesmo que, à primeira vista, a hipótese possa parecer demasiadamente abstrata, ela se torna mais concreta e evidente se partimos de nossa própria experiência fenomenológica de dançar, mesmo que não sejamos dançarinos profissionais. Qualquer pessoa já faz ou pode fazer essa experiência.

O que acontece no meu, no seu corpo, quando dançamos, nos mais variados contextos? Desde que somos embalados numa dança, a ponto de abstrairmos o julgamento moral que normalmente a acompanha (se estamos dançando bem ou fazendo os gestos corretamente), podemos sentir que o corpo é povoado por uma gama de sensações que parecem transportar o movimento,

independentemente da nossa vontade de realizar determinado gesto. Mesmo que tentemos controlar ou dirigir nossos próprios movimentos, percebemos rapidamente que o corpo nunca corresponde exatamente às imagens, às formas ou às ideias que projetamos sobre ele. Concretamente, dançar implica a capacidade de negociar o movimento que imaginamos estarmos prontos a fazer com determinadas forças físicas que agem sobre o corpo (a gravidade, o peso, a força centrífuga, centrípeta, o *momentum*, etc), com elementos do meio (as condições térmicas, as superfícies externas, os objetos, os sons, a luz, os outros corpos presentes) e com certas condições subjetivas (os sentimentos, desejos e pensamentos que compõem nossa atmosfera interior, bem como nossas condições motoras, musculares, articulares, proprioceptivas, etc). Esse encontro entre as forças físicas, os elementos do meio e as condições subjetivas se expressam nas e pelas sensações que sentimos.

Estou chamando de sensação esse ponto de encontro entre o eu e o mundo, isso que se atualiza numa zona do espaço que meu corpo temporariamente ocupa, e que me informa tanto do mundo quanto de mim mesma. A sensação já é em si um movimento, porque ela não é um dado, ela emerge como efeito de uma relação. Além de ser em si um movimento, um movimento de emergência do próprio sensível, ela também gera movimentos, porque afeta o corpo no qual se atualiza, transforma seu estado e o mobiliza. Tudo isso será explorado em detalhes nos capítulos que se seguem. Mas o que é preciso reter, por ora, é que, se estamos entendendo que são os movimentos das sensações o que constituem o estofado dos gestos dançados e o mais profundo material da dança, então o que a dança nos deixa entrever, afinal, entre outras tantas coisas, a partir dos gestos das pessoas que dançam, é toda uma coreografia impessoal, molecular, infra e

transcorporal das sensações, isso que desenha cineticamente o tempo e o espaço, o que constitui a dimensão coreográfica do sensível.

Paradoxalmente, a sensação que se atualiza no meu corpo quando danço *é e não é minha*. Ela é minha se consideramos que sou eu que a sinto, mas não é minha se consideramos que ela emerge independente de mim, porque é efeito de uma relação. Podemos dizer, então, que a sensação só é minha se compreendemos o eu, nesse caso, como uma espécie de testemunha molecular que autocontempla a sensação, testemunha que está lá, no *lugar* onde a sensação se atualiza, e que pode posteriormente elaborá-la em cadeias de sentido e também organizá-las nas cadeias gestuais que formarão as coreografias dançadas. Nesse sentido, a dança pode ser compreendida como uma atividade que engaja de modo muito particular a atividade da consciência, que treina a consciência a observar as sensações, a acompanhar seus trajetos, a testemunhar seus processos de emergência, duração e devir.

Essa analítica do sensível que quero desenvolver aqui, através de algumas práticas e pensamentos da dança e da filosofia, inscreve-se numa abordagem que Erin Manning e Brian Massumi (2014) chamaram de pragmatismo especulativo: um profundo entrelaçamento entre teoria e prática, entre pensamento e ação, que se realiza por meio de uma experimentação real de certos campos relacionais específicos. Trata-se de mergulhar numa análise pragmática a respeito de como o sensível funciona no contexto da dança, de cartografar conceitualmente suas dinâmicas relacionais a partir de certas práticas coreográficas – o que talvez nos ajude (essa é a aposta) a especular sobre o modo como concebemos o nosso lugar dentro dele e, conseqüentemente, sobre como queremos e podemos ocupá-lo.

Se certas danças e certas filosofias nos ensinam que a sensação é o efeito de uma relação, de um encontro com a alteridade, isso implica em considerar que a sensação nunca é um assunto individual, pois ela se produz sempre a partir de um *mais que um*. Isso provoca uma mudança radical de nossa posição no seio do sensível: o abandono do centro e a descida de um certo pedestal humanista e individualista que o pensamento ocidental moderno construiu; o reconhecimento, enfim, de que somos partícipes, mas não senhores dos movimentos do sensível. Essa mudança de posição dispara também um questionamento a respeito de como sujeitos encarnados, essas partes de sensível, constroem suas coreografias existenciais a partir da tessitura de suas relações com outros sujeitos (ética), no interior de uma comunidade de sujeitos (política) e, mais globalmente, no seu pertencimento a uma dinâmica relacional cósmica e terrestre (ecológica).

A aposta, portanto, é que a prática da dança, ou, pelo menos, a prática de alguns modos de dançar, pode funcionar, entre outras coisas, como uma verdadeira *tecnologia do sentir* que nos informa a respeito do estado e dos efeitos de nossas relações, dos movimentos coletivos dos quais e nos quais participamos, e que pode nos propor e nos fazer imaginar outros agenciamentos cinéticos possíveis.

*

Cada capítulo deste livro parte de movimentos reiterados em determinadas práticas ou performances da dança cênica ocidental para pensar os movimentos do sensível sob diferentes ângulos. Talvez seja importante mencionar que esses movimentos são investigados, não sob o ponto de vista de uma teórica espectadora que apenas observa, mas de alguém que efetivamente os pratica. Portanto, as questões sobre o sensível que elaboro nesse livro emergiram não

apenas de uma prática sistemática de ler e escrever filosofia, mas também de uma prática sistemática de dançar e de ver dançar. E meu treinamento em dança clássica e contemporânea certamente influenciou o direcionamento do meu terreno de pesquisa para a dança cênica ocidental, não por que eu considere que esta seja uma forma mais pura ou superior em reação a outras formas de dança, mas porque é a partir desse pensamento e dessas técnicas que meu corpo, suas formas de sentir, de pensar, de gesticular e de agir, foi historicamente se construindo.

Talvez esse aspecto biográfico justifique também a escolha de tratar do sensível *junto de e por meio da* dança: uma espécie de insatisfação a respeito do fato de que certos modos de pensar e sentir permaneçam confinados e acabem não circulando para além de seus círculos disciplinares específicos. Como diz Marie Bardet (2014), citada na epígrafe desta introdução, gostaria humildemente de fazer entrar, tanto na dança como na filosofia, um pouco de fora, porque considero que muitas vezes elas colocam as mesmas questões a partir de pontos de vista distintos, perseguindo as respostas a partir de métodos e práticas também distintas. A escolha revela, ainda, uma certa frustração de ver a filosofia se aliar tanto às artes objetivas e tão pouco às artes vivas, e ter sistematicamente excluído a dança de seu quadro de interesses.

O primeiro movimento que investigo é a ação de cair, praticada pelos dançarinos da performance *Magnesium* e, mais largamente, pelas pessoas que dançam contato improvisação. O problema do sensível é colocado, neste capítulo, da seguinte maneira: como o sensível é sentido por um corpo em movimento, um corpo que está sempre prestes a cair, e como esse mesmo corpo pode pensar ao mesmo tempo em que sente o sensível em si? O capítulo parte de um

diálogo com um pensamento filosófico que questiona a separação dicotômica entre mente e corpo, entre consciência e sensação, a partir de uma definição espinosista, retomada por Gilles Deleuze, do corpo como cinética e do pensamento como afeto. Isso ressoa com uma experiência narrada pelo dançarino Steve Paxton, na qual ele descreve a osmose que se operou entre sua mente e seu corpo na emergência de uma sensação de consciência. Eu me aproprio desse termo empregado por Paxton, transformando-o em um conceito que exprime um modo muito particular de pensamento na dança, um pensamento que se opera não por representações conceituais, mas por sensações. Chamo isso de pensamento sensível e defendo que a dança, ou ao menos alguns modos específicos de dançar, pode ser compreendida como uma prática de pensamento sensível, de pensamento por sensação.

O segundo movimento é mutar, investigado a partir da performance *Self Infinished*, do dançarino Xavier Le Roy. Nesse capítulo, a questão que se coloca é: como certas coreografias podem criar estados somáticos que desafiam as representações dominantes do corpo, transformando o próprio espaço do sensível? Aqui, aprofundo uma discussão que já apareceu no primeiro capítulo sobre as dimensões extensiva (atual) e intensiva (virtual) da sensação, que se exprimem na dança respectivamente nas cinéticas visíveis dos gestos dançados e nas cinestesias invisíveis que os constituem em profundidade. Mais uma vez, invoco a filosofia de Deleuze, e mais especificamente o seu conceito de corpo sem órgãos, para pensar a dança como uma prática que faz o corpo mutar, desamarrando-o temporariamente das convencionais representações que se depositam sobre ele (representações que lhe conferem identidade, função, e o

incluem numa rede de significações), para devolver-lhe à imanência de seu potencial de agenciamentos.

O terceiro movimento investigado é a ação de repetir, praticada pelas dançarinas Trisha Brown, Pina Bausch e Juliana Morais, respectivamente nas performances *Accumulation*, *Café Müller* e *Eu, elas*. A questão que se coloca aqui é: como uma dança pode fazer durar os movimentos efêmeros que atravessam o sensível? Dito de outro modo, como a dança, realiza uma operação sobre o tempo, fazendo os movimentos efêmeros do sensível durarem para além do momento único de sua emergência e rápida passagem? As danças analisadas aqui nos desvelam os mecanismos da repetição, que é, de um lado, o que permite singularizar um movimento efêmero em meio a infinidade de movimentos que atravessam o sensível, possibilitando sua convocação em outros contextos, espaços e tempos; e por outro, o que distribui uma diferença cinética no sensível, que aparece no interstício dos eventos aparentemente semelhantes. É a repetição o que instaura no tempo e no espaço o ritmo próprio das cinéticas da sensação, de suas coreografias. Esse ritmo parece criar uma temporalidade espiralar que escapa à nossa imagem do tempo cronológico como linha reta, imagem que é o fundamento da ideologia moderna do progresso e que encontra seu correspondente cinético na agitação constante e no avanço para a frente.

Para finalizar, apresento, na conclusão, uma síntese do que estou chamando de coreografias da sensação, tecendo algumas considerações sobre as ecopolíticas da dança, ou melhor, sobre como saberes provindos da prática de certos modos de dançar podem servir a um pensamento ecopolítico encarnado. Primeiramente, exploro como o regime de visibilidade da dança nos dá a pensar o que Jacques Rancière (2005) denominou de partilha do sensível. Em seguida, como

sua pragmática encarnada, que transforma os estados do corpo e suas correspondentes representações, pode liberar neles linhas de vida. Na sequência, examino sua política de mobilização, já que, como nos lembra Randy Martin (1998), a condição para a implementação concreta de ideias políticas depende efetivamente do movimento dos corpos e de sua capacidade de se afetarem mutualmente – isso que é precisamente a matéria da dança. E por fim, analiso como a dança pode ser um campo de experimentação acerca das cinéticas que nos atravessam, justamente porque se instala no campo da gênese do movimento, de seu potencial.

Primeiro movimento: cair. O pensamento sensível

Newton (ou a gravidade)

I

A maçã

cai

e os astros

dançam.

II

O abismo atrai

o abismo: caio

em

mim.

Orides Fontela

1 Uma queda compartilhada

Em janeiro de 1972, Steve Paxton e um grupo de onze dançarinos apresentam *Magnesium* no ginásio do Oberlin College, em Ohio, nos Estados Unidos. O vídeo de dez minutos de Steve Christiansen, que documenta parte da performance, mostra uma desordem de massas em movimento, algo entre a luta, o jogo, a embriaguez e a dança: homens se agitando e se lançando uns contra os outros, colidindo, cambaleando, caindo e rolando. Para além dos aspectos simbólicos que emergem da escolha cênica de dar a ver um conjunto de homens se chocando e girando uns sobre os outros, *Magnesium* tem um ar de experimento científico. Temos a impressão de que se trata de um

experimento com as três leis da mecânica clássica, explicadas por Isaac Newton em *Princípios matemáticos da filosofia natural* (1687). Mas em vez de utilizarem bolas de bilhar para demonstrarem os princípios da inércia, da dinâmica e da ação-reação, os dançarinos decidem experimentá-los “de dentro”: seus corpos são, tanto os objetos que demonstram o experimento, quanto os sujeitos que experimentam a ação das forças em primeira pessoa.

Para ocuparem essa ambígua posição contemporânea e coextensiva de sujeito e de objeto, desafiando as regras básicas da epistemologia clássica que separa radicalmente as duas categorias, os dançarinos devem desinvestir uma postura recorrentemente assumida durante o treinamento na arte da dança. Eles devem abrir mão do desejo de produzir e controlar seus próprios movimentos. Via de regra, é justamente isso o que define a competência de uma dançarina ou de um dançarino profissional: a sua capacidade de produzir movimentos com o corpo a partir de um controle técnico de seus gestos. Para essa performance, todavia, os dançarinos precisam se lançar no meio do movimento que já está sendo operado por forças ambientais bem maiores do que seus desejos individuais de produzi-lo e controlá-lo, eles devem passivamente submeter seus gestos a essas forças, testemunhando, em primeira pessoa, o que elas o fazem fazer.

O problema é que, mesmo na fenomenologia ordinária de pessoas que não dançam profissionalmente, vivenciamos nossos próprios gestos como produções individuais e autônomas relativamente independentes, isto é, experimentamos nossos gestos como o resultado da soma entre uma vontade interna que faz mover o corpo e mecanismos psicomotores que tornam praticamente operante essa vontade. As ocasiões em que perdemos o controle do movimento do corpo, isto é, os eventos nos quais o corpo “não

obedece” à vontade, normalmente são vividos como desprazerosos ou ameaçadores.

É o que se passa numa queda, por exemplo, em que a vontade da pessoa que cai (justamente, a vontade de não cair) não coincide com o movimento que seu corpo faz. Numa queda, o movimento parece ser determinado pela soma de dois outros fatores: (a) forças ambientais, sobretudo a gravidade, que ditam sua direção e velocidade e (b) mecanismos involuntários, na maioria das vezes inconscientes, que organizam sua trajetória, convocando as forças musculares, articulares e ósseas, e distribuindo espaço-temporalmente as posições que o corpo e suas partes irão assumir.

Faça o seguinte experimento: sobre uma superfície macia, fique de pé e solte o peso do corpo de uma vez. Você vai notar que a vontade de controlar o movimento, somado ao medo de cair, parecem contaminar a espontaneidade da ação, tornando difícil observar o que se passa quando você simplesmente se abandona às forças ambientais. Mas se repetir o experimento várias vezes, a ponto de sentir que o medo se transforma em uma espécie de curiosidade, você poderá observar que involuntariamente determinados músculos se contraem, outros relaxam, os joelhos dobram, as mãos e os braços se adiantam para proteger o tronco e o rosto. Enfim, o que se pode observar aqui é toda uma coreografia inconsciente e involuntária do corpo no contexto de um evento em que o sujeito e sua vontade não são o centro, mas apenas fatores em jogo.

Quando caímos, a aceleração causada pelas forças da gravidade, de atrito e de reação se imprime como um imperativo que dita a trajetória a ser seguida pelo corpo. Todavia, curiosamente, é como se ele soubesse imediata e instantaneamente, sem a ingerência ou interferência da vontade ou da consciência, o que precisa fazer. A

queda provoca uma desorientação somática momentânea que é uma zona de fuga do controle do movimento pela vontade ou pela consciência; é uma boa oportunidade para estudar os efeitos do encontro do corpo com forças ambientais e os mecanismos somáticos involuntários e inconscientes acionados para responder a elas. Por isso tantas quedas em *Magnesium*, elas são a condição fundamental do experimento.

Como veremos mais adiante, o trabalho do dançarino Steve Paxton, coreógrafo de *Magnesium*, tem a ver com essa curiosidade de saber, afinal, o que se passa no corpo quando não estamos plenamente conscientes do que estamos fazendo. Mas antes de falarmos disso, gostaria de mencionar um aspecto da segunda parte da performance, que contrasta com a agitação frenética da primeira: os dançarinos se colocam de pé, imóveis, voltados a diferentes direções, e permanecem assim por alguns minutos. É nessa quietude da imobilidade que a performance termina. Nas palavras da antropóloga e dançarina Cynthia Novack, os dançarinos oferecem ao público, nesse momento, a possibilidade de testemunharem o “silêncio vertical dos corpos ligeiramente oscilantes” (Novack, 1990, p. 29)¹.

O que podemos observar nessa segunda parte da performance é que, mesmo aparentemente imóveis, os corpos não param de realizar pequenos movimentos de ajuste para não cair. Eles oscilam, pendem, vibram, não estão, afinal, completamente parados. Como diz o dançarino e pesquisador Pedro Penuela (2018, p. 628), “o que Paxton nos conta é, de certo modo, o que já contava Heráclito: não há um fora do movimento, não há imobilidade”. Podemos ver que ficar parado na vertical já é uma posição instável, uma potencial situação de queda.

¹ Todas as traduções de obras originais em francês e em inglês são minhas.

Esta é, na verdade, uma espécie de virtual que acompanha cada gesto da espécie humana.

A segunda parte da performance é também uma prática ou um exercício que Steve Paxton chamou de *pequena dança* (*small dance*)². Consiste, basicamente, em se colocar na vertical, sem se deslocar voluntariamente – o contrário do que normalmente se espera de uma pessoa que dança. Mas é justamente na ausência do movimento enquanto deslocamento espacial voluntário que podemos perceber certos movimentos mais sutis ocorrendo. “O que resta de dança nesse mínimo gestual que é a imobilidade?”, se pergunta a filósofa trans*feminista e dançarina Emma Bigé (2023, p. 79). Bem, existem muitos movimentos que já estão atravessando um corpo na vertical, fazendo-o dançar. Movimentos atmosféricos, sonoros, táteis, proprioceptivos, articulares, olfativos, térmicos; circulações de sangue, de ar, de fluidos, de substâncias, de microrganismos, de pensamentos, de imagens; movimentos reflexos, movimento das sensações e das emoções, do desejo; enfim, uma infinidade de movimentos que não são propriamente individuais e autônomos, e nem necessariamente se expressam por um deslocamento espacial do corpo ou de suas partes.

Um dos tipos de movimentos que atravessam um corpo na vertical são os movimentos ponderais, isto é, os reajustes involuntários que um corpo humano realiza para se manter na posição ereta em virtude da ação da força gravitacional, suas reorganizações constantes para manter um equilíbrio dinâmico. Enquanto “bípedes sem penas”, para usar os termos de Platão, enquanto bípedes que não podem voar,

² Para um *score* escrito da pequena dança, ver Paxton, 1977-78, p. 23. Para experimentar o exercício em português, consultar https://www.youtube.com/watch?v=g_Wo1gYTMho&t=97s.

os seres humanos estão sempre prestes a cair, já que o efeito da força gravitacional que puxa o corpo na direção do centro de massa da Terra é uma condição do meio em que nascemos, crescemos e morremos. A gravidade é uma força que organiza e imprime regularidade, não apenas à nossa percepção sensível, ao modo como o mundo nos aparece, mas a nossas possibilidades de ação e de interação, aos modos possíveis de experimentá-lo.

Os movimentos que o corpo faz para se ajustar e responder à gravidade são tão rápidos e sutis que mal os percebemos, eles são coordenados por uma atividade de fundo dos sistemas musculoesquelético e nervoso que proporciona um equilíbrio metaestável de natureza inconsciente³. A prática da pequena dança nos convida justamente a prestar atenção ao acontecimento do corpo vertical, nos movimentos que já o estão atravessando, sobretudo a sintonização ponderal – essa pequena dança que funda, afinal, todos os nossos gestos. “O que é exercitado lá, no corpo de pé, é o hábito da observação; um notável movimento da consciência pelo corpo” (Paxton, 1993, p. 256).

*

Antes de partir em experimentações mais independentes, Steve Paxton dançava na companhia de Merce Cunningham, o que aponta uma herança modernista de compreender a expressividade do movimento dançado como sendo imanente e independente da expressão de emoções e sentimentos interiores, seja na forma do psicologismo ou da representação narrativa. Na dança abstrata de Cunningham, o corpo, tomado como signo em si, é treinado a

³ Para uma explicação anatômico-fisiológica da pequena dança, ver Woodhull, 1977-78, pp. 24-26.

responder a estranhas combinações formais e desafios anatômicos, numa retomada formalista do balé, mas esvaziada de seus códigos gestuais e cadeias narrativas típicas. Cunningham apostava que o sentido de uma obra coreográfica nasce da relação entre diversos elementos combinados, o acaso tendo um papel essencial como o grande articulador das presenças que disparam sentidos.

A partir de meados da década de 60, Paxton participa do coletivo de artistas ligados à *Judson Church* em Nova Iorque e posteriormente do *Grand Union* – movimentos importantes para a consolidação do que na história da dança ocidental se chamou de dança pós-moderna⁴. Os dançarines pós-modernos tensionavam as fronteiras entre a arte da dança, com seus códigos gestuais próprios, e outras manifestações somáticas advindas tanto de outras práticas artísticas, como a performance, as artes visuais e a videoarte, quanto dos esportes, das artes marciais e mesmo das atividades mais cotidianas e ordinárias. Eles buscavam eliminar da performance de dança a parafernália espetacular, como grandes cenários, figurinos e determinados códigos gestuais enquadrados culturalmente como gestos dançados, o que, para eles, impede de ver o que a dança efetivamente é: uma manifestação de corpos-em-relação. Mais do que produzir grandes

⁴ Na história da dança, o termo pós-moderno tem uma conotação histórica e descritiva, embora pouco precisa: refere-se à dança que se desenvolveu entre meados de 60 e meados de 80, posteriormente à dança moderna e que apresentava princípios estéticos opostos tanto a esta quanto ao balé clássico (Banes, 1989, p. xiii-xv; Banes, *in* Daly, 1992, p. 59). Esses princípios estéticos não podem ser unificados em um estilo único, pois os métodos e pragmáticas de compreensão e produção da dança variam no decorrer das três décadas. Contudo, Ann Daly (1992, p. 49) salienta que parece haver uma ideologia comum aos dançarinos pós-modernos: “algo relacionado à visão contracultural do corpo como um processo generativo – como fonte de conhecimento social – e como um quadro público para inscrever e disseminar conhecimento”.

espetáculos, estavam interessados na pesquisa sobre a própria natureza do corpo que dança, aos seus aspectos essenciais, enfim, em investigar as diversas maneiras que um corpo tem de se mover, de se relacionar ao que é diverso de si e de gesticular.

Paxton explorou gestos cotidianos e ordinários nas coreografias desse período, como em *Proxy* (1961), *English* (1963), *Satisfying Lover* (1967), *State* (1968) e *Smiling* (1969)⁵. Mas o que lhe interessava nesses gestos não era apenas seu elemento estético – como uma espécie de revalorização do banal e do cotidiano – ou sua qualidade de *ready made*; o que lhe interessava era o caráter irrefletido e automático desses gestos, a sua dimensão inconsciente. Paxton estava curioso a respeito dos estados de consciência envolvidos na execução dos gestos, do mais banal ao mais complexo. Além disso, ele queria investigar como gestos simples podem nos informar sobre aspectos fundamentais da dança e da própria corporeidade.

Colocar-se na vertical, deslocar-se, cair, são gestos que envolvem basicamente a dinâmica de organização das massas e volumes do corpo em relação à força gravitacional. Os movimentos que o corpo tem de fazer para se ajustar à gravidade são uma espécie de resposta à forças que, desde sempre, o movimentam. Esses gestos nos informam, portanto, sobre a fundamental inscrição do corpo numa dinâmica cinética terrestre e cósmica, numa ordem de movimento que ultrapassa o indivíduo e sua vontade particular. Prestar atenção nesses gestos nos lembra que, antes de qualquer deslocamento voluntário de partes do corpo no espaço, antes da motricidade, há essa pequena dança *na* e *com* a Terra, *na* e *com* o cosmo. Assim como os astros do

⁵ Para um apanhado histórico dos trabalhos iniciais de Paxton, ver Banes, 1987, pp. 56-74.

poema de Orides Fontela que abre esse capítulo, nossos corpos também dançam ao sabor de forças que os ultrapassam, forças que lhes doam movimento.

Embora os efeitos da gravidade sobre os corpos sejam invisíveis e muitas vezes inconscientes, eles são bastante sensíveis, se prestamos atenção. O dançarino, pesquisador e professor Hubert Godard chama de pré-movimento a “atitude em relação ao peso”, os ajustes tônicos que o corpo realiza para preparar o deslocamento espacial. Ele explica: “se quero esticar meu braço à frente, o primeiro músculo a entrar em ação, antes mesmo que meu braço se mexa, será o músculo da panturrilha, antecipando a desestabilização que o peso do braço provocará” (Godard, 2002, p. 15). Para Godard, é justamente no pré-movimento que se encontra a carga expressiva do gesto, mais do que na sua forma⁶.

Na história da dança cênica ocidental, desde a dança moderna, a atenção aos efeitos da gravidade sobre o movimento, bem como à carga expressiva gestual decorrente de certas atitudes em relação ao peso e suas modulações, vem sendo experimentada a partir de diversas práticas criativas. Como disse Marie Bardet (2004), isso vai na contramão de como alguns filósofos – alguns poucos que falam da dança, como, por exemplo, Paul Valéry (2018), Alain Badiou (1998) e até mesmo Nietzsche (2018) – tomam a dança como figura metafórica da leveza. Essa posição distanciada de tratá-la como abstrata e incorporal, não a considera na sua dimensão mais concreta e encarnada: como uma experiência do peso.

⁶ Desenvolvi esse assunto num artigo intitulado “O gesto e a expressão”, publicado em 2022 pela Revista Mundaú, (Leite, 2022, pp. 52-67).

O que Paxton faz é reafirmar que a dança, como experiência do peso, é fundamentalmente uma experiência física de desequilíbrio. Ademais, ao insistir em pensar a dança a partir da profundidade da experiência encarnada, isto é, em investigar como o corpo sente e pensa enquanto dança, não se restringindo apenas a experimentar as formas que pode fazer e reproduzir, ele redescobre e reafirma, pela dança, o caráter relacional e ecológico da própria corporeidade.

*

“Quando uma maçã caiu em sua cabeça, Isaac Newton foi inspirado a descrever suas três leis do movimento. Estas se tornaram o fundamento de nossas ideias sobre a física. Sendo essencialmente objetivo, Newton ignorava como era a sensação de ser a própria maçã”. Essa é a frase que abre o vídeo *Fall after Newton (A queda depois de Newton)*, um curto documentário, também de Steve Christiansen, que acompanha a trajetória de uma das figuras centrais do contato improvisação nos Estados Unidos, a dançarina e escritora Nancy Stark Smith, nos seus 11 primeiros anos de prática. Smith assistiu *Magnesium* e, logo após a performance, comunicou a Paxton seu interesse em participar de suas explorações coreográficas.

O contato improvisação (*contact improvisation*), prática de dança que surgiu dessas explorações de Steve, Nancy e de um grupo composto, entre outros, por Barbara Dilley, Mary Fulkerson, Curt Siddall, Daniel Lepkoff, David Woodberry e Nita Little (Novack, 1990, p. 30), investiga a física do ponto de vista da maçã, isto é, “de dentro” de um centro de massa sujeito às forças universais, como a força gravitacional, centrífuga, centrípeta etc. Mas pegando carona e brincando com essas forças, os praticantes descobrem que, para além

da terceira lei de Newton, “várias reações equivalentes e opostas são possíveis”⁷.

Quando um corpo que já possui seus centros de massa colide com, rola sobre, salta, empurra, puxa ou suspende outro corpo, um outro centro de massa é criado justamente no ponto de contato entre as duas unidades corporais, um centro de massa único para os dois corpos, ao menos em relação à gravidade. “É como se os dois corpos se tornassem um e tivessem um centro operativo adicionado aos outros centros que eles já contêm” (Paxton, 2018, p. 69). Essa adição improvisada de centros de massa a partir do contato permite com que os praticantes joguem, primeiramente, com as reações e respostas físicas possíveis que o corpo pode dar em função dos encontros; posturas, posições e caminhos de uma dança-queda compartilhada. Mas, sobretudo, trata-se de uma oportunidade para se investigar o próprio contato, isto é, os modos de um corpo de afetar e de ser afetado, num sentido espinosista, e de construir trajetórias comuns com outros corpos (humanos ou não). Em resumo, o contato improvisação parte da física para investigar o que pode um corpo-em-relação, ao focar justamente nessa zona de contato que é também uma

⁷ Alguns dos princípios que orientam o contato improvisação também orientaram outras investigações coreográficas do mesmo período. Trisha Brown, por exemplo, tinha uma pesquisa com Simone Forti e Dick Levine chamada *Violent Contact*, uma estrutura de improvisação que incluía possibilidades de bloquear o movimento dos outros, trombar, correr, colidir ou fugir da colisão (Banes, 1987, p. 78). Alguns elementos dessa pesquisa foram utilizados em *Lightfall* (1963), um dueto de Brown e Paxton apresentado na Judson Church. Também é desse período a peça *Huddle* (1961) de Simone Forti: os performers, abraçados entre si, criam uma estrutura humana piramidal para ser escalada pelos outros durante 10 minutos; e *Leaning Duets* (1970) de Trisha Brown: cinco duplas de performers seguram-se pelas mãos, pendem cada um de um lado e caminham mantendo o contato dos pés, explorando o equilíbrio comum, mesmo quando ambos os parceiros estão fora do eixo.

zona de indecidibilidade entre o dentro e o fora, entre o eu e o outro, entre o que é e o que está em vias de se tornar. Talvez a melhor tradução para *contact improvisation* seja *improvisação de contato*, porque o que se improvisa é o próprio contato, isto é, o vir a ser de modos de um corpo-em-relação afetar, ser afetado e criar (ou não) movimentos comuns.

O sentido do tato, portanto, ganha proeminência, o que marca a peculiaridade do CI em relação a outras práticas de dança, nas quais predomina normalmente o sentido da visão. Para compreendermos melhor como essa predominância do tato se opera, vejamos um outro exercício proposto por Steve Paxton, o *cabeça-a-cabeça* (*head-to-head*). Trata-se de uma variação do exercício da pequena dança, em que a pessoa fica de pé, mas dessa vez, sua cabeça toca a cabeça de uma outra, cada pessoa doando à outra um mínimo de seu peso. A partir desse ponto de contato, uma pode sentir e perceber a pequena dança da outra, ou seja, observar, por meio de suas sensações táteis, os movimentos involuntários e inconscientes da outra em ação. Elas podem também sentir e perceber como esses movimentos influenciam a sua própria pequena dança. Paxton descreve essa complexa conexão como “a observação direta ou a experiência do movimento-mente inconsciente do outro”. O tato serve como método de obtenção de informação direta a respeito do que se passa no corpo da outra pessoa sem a mediação da reflexão ou da comunicação verbal. “Nessa mutualidade, a velocidade da transmissão e retransmissão é suficientemente veloz para se imprimir diretamente em nossa intenção e estimular nossos reflexos. Isso afeta o curso da dança sem decisões conscientes de nossa parte” (Paxton, 1996, p. 122).

O toque sem intenção dirigente, expressiva ou emocional é o meio para um diálogo físico e silencioso do peso e das respostas

reflexas, um diálogo “sem sujeito”⁸ que informa à pessoa que dança as condições de seu presente compartilhado: do estado e da organização do corpo de seus parceiros de dança, do estado e da organização de seu próprio corpo e das condições ambientais no qual estão imersas. Isso permite que os praticantes possam se mover juntos a partir dos estímulos táteis real e reciprocamente sentidos. A atualização das trajetórias de movimento em uma dança de CI, bem como a organização espacial dos corpos envolvidos, determinam-se em função da habilidade dos praticantes de sentirem e responderem sensivelmente ao estímulo tátil. É por isso que se fala tanto de uma “terceira força” que dita o caminho do movimento, de uma vontade impessoal que não é particularmente a vontade individual de nenhuma das pessoas que dançam, mas uma direção que se imprime no espaço, determinada pelo que se produz e se passa no presente do ponto de contato.

⁸ Haveria muito o que se falar sobre esse particular e fascinante modo de comunicação que se opera no CI e como ele coloca os praticantes numa constante investigação sobre as formas de sociabilidade. O filósofo José Gil nos lembra que esse fenômeno de “comunicação entre inconscientes” que se passa no CI a partir do tato não ocorre somente neste contexto específico de dança e nem exige necessariamente o contato físico direto dos corpos. Merce Cunningham, por exemplo, chama de *timing* o sentido particular de tempo dos dançarinos “que implica que cada corpo saiba e antecipe os movimentos dos outros sem que os veja”. Em outras esferas fora da dança, esse fenômeno também é estudado por diversos ramos das ciências humanas: por exemplo, a transferência psicótica na psiquiatria, a transferência analítica na psicanálise; a adivinhação e fenômenos de magia e feitiçaria na antropologia, o conhecimento não-verbal dos lactantes e das crianças na psicologia, os fenômenos de influência social e política na sociologia, a persuasão na retórica, etc. (Gil, 2001, pp. 146-147). Deleuze e Guattari também mencionam esse fenômeno rapidamente, remetendo ao marginal tratamento do ocultismo por parte de Freud (e levantado também por Espinosa e William James), salientando que talvez se trate mesmo da norma, e não da exceção, no campo social (Deleuze e Guattari, 2010, p. 365).

Na prática, evidentemente, tudo é mais complexo, pois o aspecto informativo do tato não pode ser isolado de aspectos emocionais, das memórias, das fantasias, dos desejos, das vontades, das representações, das histórias pessoais e das posições sociais das pessoas envolvidas. Afinal, “não é só ao movimento que estamos respondendo. O movimento é uma superfície física cobrindo existências inteiras e experiências completamente desconhecidas” (Paxton, 1996, p. 122). É justamente porque o tato envolve inúmeras camadas de complexidade, da física à ética, da ecologia à política, que a prática do CI pode ser compreendida como uma espécie de *laboratório de investigação das relações a partir do movimento*.

Em entrevista à Emma Bigé, Hubert Godard diz o seguinte sobre o CI:

De fato, o que se passa no Contato Improvisação? Você recebe meu peso, e eu recebo o seu. Isso quer dizer que o que se passa em mim, na mais simples caminhada, a saber, que certas partes de mim assumem a carga da gravidade para deixar outras partes dela se liberar, esta relação fórica de mim a mim é, no contato improvisação, estendida ao outro.

No sentido mais etimológico do termo, creio que desse ponto de vista o Contato Improvisação é a coisa mais política que eu já encontrei. Por quê? Porque é um lugar no qual partilha-se um espaço onde eu perco em permanência meus apoios, um espaço onde eu perco meu pedestal identitário. Para devir o quê? Um potencial, uma possibilidade de articulação com os outros. Por quê é um espaço político? Porque é verdadeiramente um espaço sem sujeitos. Ora, não há política senão quando ninguém é sujeito a ninguém. (Godard, *in* Bigé, 2023, p.91).

Para Godard, o caráter político do contato improvisação, se considerarmos justamente a origem etimológica da palavra – do grego antigo *politeia*, como aquilo que é relativo à *polis*, à comunidade e ao comum – diz respeito à perda do pedestal identitário decorrente da partilha do peso. Quando compartilho o meu peso com alguém ou algo, abro mão de ser a senhora do meu próprio movimento, assumindo que parte do que farei não será determinado por mim, pela minha vontade individual, mas decorrerá da relação que está em vias de se formar com o outro, de um potencial que ainda desconheço. A zona de contato é um terreno de contágio, no qual permito ser afetada pelo diverso que não sou eu e me lançar no desconhecido que me promete a relação, para construir com o outro uma zona partilhada de movimento comum. Se considerarmos que esse contato não envolve apenas entidades humanas, podemos inclusive ir além do que diz Godard e afirmar que o CI tem um caráter não só político, mas ecopolítico, já que na perda do meu pedestal identitário, posso perder também minha soberba humanista, abrir-me a compor horizontalmente com outros seres e com outros elementos constituintes do meio, da atmosfera, do ambiente, sem conferir centralidade ao elemento humano dessa relação.

A ecopolítica do contato improvisação é uma de suas dimensões mais potentes. Todavia, antes de tratar disso, gostaria de voltar a um de seus aspectos mais, digamos, epistemológico. Vimos que a prática do CI envolve uma investigação de como dialogar e resolver situações de risco em virtude da instabilidade provocada pela mudança recorrente do centro gravitacional compartilhado (tais como ficar de ponta cabeça, girar, ser arremessado, perder o equilíbrio, cair, etc), a partir de uma atenção especial a mecanismos corporais inconscientes,

à propriocepção e ao sistema háptico⁹. O CI envolve, portanto, não apenas uma atividade física, mas uma atividade mental, visto que se trata de trazer à consciência certas dinâmicas inconscientes envolvidas em situações de risco reais, nas quais estão em jogo uma multiplicidade de estímulos sensórios.

Mas o risco adrenalizante da queda convoca rápidas reações corporais nas quais não há tempo para uma operação mental propriamente deliberativa, reflexiva. “O que o corpo pode fazer para sobreviver é bem mais rápido do que o pensamento” (Paxton, 1988, p. 143). Vejamos como Nancy Stark Smith e Steve Paxton, respectivamente, descrevem suas experiências pessoais em relação ao treinamento mental envolvido no CI:

Quando comecei a cair por escolha, notei um ponto cego.
Em algum momento depois do início e antes do fim da
queda, havia escuridão. E então o chão. Por sorte, no

⁹ O termo háptico geralmente se refere ao que é relativo ao sentido do tato. Contudo, há uma sutil distinção entre os dois. Inspirada na teoria de Gibson (1966), Lucia Santaella (2004, pp. 43-46) sintetiza: “Esse sistema háptico consiste de um complexo de subsistemas. Ele não possui um órgão específico de sentido, mas receptores nos tecidos que estão por toda parte do corpo”, pelos quais “o indivíduo obtém informações tanto sobre seu corpo quanto sobre o ambiente. [...] É através desse sistema que o ser humano literalmente entra em contato com o ambiente”. Isso quer dizer, por exemplo, que quando seguro um objeto nas mãos, eu consigo sentir tanto o objeto quanto as minhas mãos o envolvendo (intrassensorialidade ou reflexividade), não apenas em razão do sentido estrito do tato (impressões cutâneas em duas dimensões), mas por meio de órgãos receptores e motores espalhados no corpo (na pele, nas articulações, nos músculos, nos ossos) que me capacitam a explorá-lo em três dimensões. Uma de suas particularidades é justamente que os órgãos sensórios desse sistema são também órgãos motores, performativos. A sensorialidade e a motricidade se encontram aqui. O sistema háptico, portanto, compreende o sentido do tato, mas é mais amplo, envolvendo também a capacidade do corpo de coordenar seu movimento para obter informações, sentir si mesmo e o ambiente.

começo havia tapetes. Logo aprendi que o fim da queda era o início de outro movimento, geralmente um rolamento. Isso me forneceu um caminho por onde ir. Então, eu rolava. No final daquele rolamento um outro rolamento, e no final deste, outro. Então notei um outro ponto cego. Entre o começo e o fim do rolamento havia escuridão. Nessa escuridão, contudo, notei um corpo se movendo, um corpo que simplesmente sabia para onde ir. O ponto cego na queda é o momento em que a queda e a pessoa que cai perdem sincronia. A pessoa que cai adormece e seu corpo cai sem orientação. Verdadeiramente perdido no espaço [...].

Quanto mais eu caía, quanto mais familiar a sensação de largar-me pelo espaço, menos desorientada eu ficava durante a queda. Estando acordada desde o primeiro momento da perda de equilíbrio, descobri que a queda é em si mesma um equilíbrio dinâmico. No qual as forças em jogo – gravidade, *momentum* e massa – estavam todas operando em sua ordem natural e, se minha mente estivesse comigo, poderia gentilmente guiar essa queda em direção a uma suave aterrissagem. (Smith, 1979-89, s.p.)

Com a experiência, o ato de cair passou a incluir a habilidade de adaptar meu corpo às variáveis distâncias, posições e direções, e a intuir qual parte do meu corpo sofrerá o primeiro impacto.

A primeira parte do meu corpo que toca o chão, posso usá-la como uma alavanca. Estendendo essa parte, posso unificar membros e tronco para preparar uma sequência pela qual se transmite suavemente a energia da queda, e meu peso, ao chão. Na pequena liberdade da queda, meu corpo pode converter um acidente brusco em uma descida

controlada. Quedas eficientes tendem a se tornar *slides* ou rolamentos, transformando o *momentum* vertical numa viagem horizontal. (Paxton, 1981-82, p. 87)

Como nos lembra a dançarina e teórica da dança Nita Little (2014), os praticantes iniciantes de CI geralmente experienciam o evento da queda como uma ação única, rápida e desorientada, um bloco indiviso e confuso de sensações, no interior do qual não há margem para a escolha da trajetória do corpo no espaço. Dado um determinado estímulo, só há um caminho disponível em direção ao chão, uma única possibilidade de ocupar e produzir o espaço. Por outro lado, as pessoas mais experientes, como podemos ver dos testemunhos detalhados de Paxton e Smith, experienciam esse evento como uma cascata de potenciais pela qual a energia da queda se transmite e, com ela, o peso ao chão. Elas se adaptam às distâncias, posições e direções; o evento não é vivido como um bloco, mas como uma sucessão de microinstantes nos quais o corpo escolhe suas múltiplas e possíveis trajetórias porque está acordado, atento ao presente de suas sensações. Nita Little fala da experiência de “fatiar o tempo” da queda por meio da atenção corporificada (*embodied attention*) e de espacializá-lo pelas trajetórias que os corpos atualizam. Essa atenção corporificada é um modo de engajamento da consciência que testemunha e observa as sensações produzidas em cada microinstante da queda. É essa postura testemunhal que permite a Smith e a Paxton aperfeiçoarem e refinarem seus movimentos, transformarem um evento desorientado em uma dança.

Então, além de uma investigação prática acerca das forças ecológicas, dos movimentos inconscientes e dos modos de um corpo-em-relação afetar, ser afetado e construir movimentos comuns, o

contato improvisação é um modo de dança que investiga um especial modo de engajamento da consciência, um determinado estado mental, atencional, uma atividade de “manter a mente consigo”, como disse Smith. Podemos dizer, na verdade, que é justamente o treinamento desse especial engajamento mental a condição que permite à pessoa praticante de CI avançar na sua investigação acerca das forças ecológicas, dos movimentos inconscientes e dos modos de um corpo-em-relação afetar, ser afetado e construir movimentos comuns. O CI propõe, então, a partir da repetição de uma prática específica – a queda compartilhada – um verdadeiro modo de pensar.

O dançarino Curt Siddall (1977-78, p. 31) resume assim o CI: “*a study of movement through awareness and a study of awareness through movement*”. Optei por não traduzir essa citação para dar destaque à palavra *awareness*, traduzida geralmente por *consciência*. No inglês, existem duas palavras para denominar a *consciência*: a palavra *consciousness*, que caracteriza o estado mental do que vamos chamar mais à frente de consciência reflexiva, com suas operações de representação e de significação; e a palavra *awareness*, que se refere a um estado mental da consciência digamos imediata, não representativa. No estado de *awareness*, é como se as sensações corporais ocupassem a consciência diretamente, como se, ao subirem à superfície da consciência, preenchessem os buracos ou pontos cegos inconscientes.

A prática do CI exige um controle da atividade diretiva e deliberativa da consciência, um refreamento de sua tendência a representar e significar, a governar e dirigir o corpo, aplicando regras gerais e projetando fins. Cynthia Novack (1990, p. 73) destaca que “Paxton tentou abandonar o conceito de uma dominação psicológica do corpo pela alma interior, que expressa a si mesma por meio do

movimento”. A insistência de Paxton de trazer à consciência o inconsciente do corpo não tem um sentido de controle dos gestos ou dominação de si. É uma complexa e imbricada relação entre consciente e inconsciente, entre mente e corpo. Nas palavras do filósofo José Gil (2001, p. 159), “o paradoxo da *awareness* é que supõe um estado de muito grande vigilância dos movimentos corporais, sem implicar a sua vigilância seca e superegóica a fim de os tornar ‘perfeitos’”.

Emma Bigé (2018, pp. 9-12) salienta que um dos gestos do CI é o “não-fazer” (*ne-pas-faire*), que podemos entender como a suspensão de ações conscientes diretivas e deliberativas que se apropriam do acontecimento da dança; a aposta, enfim, numa espécie de autorregulação do movimento, com a projeção mínima de fins e aplicação mínima de regras gerais. Nesse sentido, também, o contato improvisação parece ser uma forma de dança que tem a tendência a ser *sem sujeito*, se compreendemos o sujeito como centro unificador que dirige e dá sentido à experiência vivida. O CI parece ser, nos termos do filósofo Bernard Andrieu (2014, 2017), uma dança de um corpo vivo e não de um corpo vivido, um corpo vivo que se deixa movimentar por forças e relações, sendo apenas um dos elementos em jogo, e não o elemento central¹⁰.

¹⁰ Andrieu distingue o corpo vivo – o conjunto de interações ecologizantes do corpo no mundo – do corpo vivido – a experiência fenomenológica de viver o corpo como “meu corpo”, em primeira pessoa. Ele diz que o corpo vivo não se deixa apreender completamente pela consciência do corpo vivido: “toda a dificuldade da coleta da atividade do vivo do corpo na narrativa em primeira pessoa, arrisca manter um modelo dualista no qual o vivo fornece apenas uma matéria fenomenológica da qual a consciência será o transcritor. Esperar dessa tradução consciente um conhecimento do vivo do corpo, é manter a incarnação na lógica fenomenológica da manifestação e nesta expressividade que é a interpretação psicológica das práticas” (Andrieu, 2017, p.

Isso não quer dizer, contudo, que não haja uma atividade de pensamento em operação no CI. Nancy Stark Smith fala sempre de uma *inteligência corporal* e Nita Little de uma *inteligência do ser físico*. O uso por ambas da palavra *inteligência* não é metafórico. Elas acreditam que a dança, de fato, desenvolve uma capacidade de pensamento encarnado, uma capacidade de estar atento aos diversos elementos do ambiente, uma capacidade de responder de forma inteligente e de compor com eles uma ação comum. Os corpos que estão em contato não são corpos meramente passivos que se entregam a um suposto fluxo natural dos movimentos; são corpos pensantes, atentos e disponíveis, que escolhem suas trajetórias a partir de uma particular atenção ao presente. Atualizar uma trajetória de movimento, nesse sentido, é também espacializar um pensamento comum, impessoal, produzido na e pela sensação, numa ecologia relacional.

O problema é que esse pensamento não é muito bem descrito, nem pelo senso comum, nem pelos principais sistemas da tradição filosófica ocidental, que normalmente o define como uma operação individual de reconhecimento a partir da produção da representação. Não se trata, no CI, de produzir representações mentais de sensações corporais, porque é como se as segundas “subissem” imediatamente à consciência, numa operação tão rápida que não há tempo para o corpo ser representado ou apreendido como objeto da representação. Na verdade, é como se a própria consciência se tornasse sensível, “descendo” até as sensações, saindo de seu pedestal e viajando pelo corpo. Trata-se, então, de uma modalidade de pensamento que desafia

41). Para ele, é o corpo vivo que antecipa a consciência e organiza as condições da cognição.

mesmo a dicotomia, não só terminológica, mas ontológica, entre o sensível e o inteligível e seus respectivos campos de manifestação na criatura humana: o corpo e a mente.

2 Pensamento e *afeto*

Em nossas experiências ordinárias, no empirismo de nossas práticas mais corriqueiras, tendemos a perceber os fenômenos mentais como separados dos fenômenos corporais, como se pensar fosse tipicamente uma atividade da mente que não envolvesse as ações e sensações do corpo. E nos casos em que o pensamento está de fato coordenado a uma ação corporal, tendemos a perceber a mente como a instância que controla, organiza e direciona as ações do corpo, ou então como a instância que atribui a essas ações significado, sentido ou finalidade. Por exemplo, se levanto meu braço para alcançar um objeto, tenho a impressão de que tanto a ordem para iniciar o movimento quanto o fim a ser alcançado pela ação serão determinados pela mente, sendo o corpo, com seus músculos, ossos, tendões e ligamentos, apenas a instância executora.

Essa dualidade entre mente e corpo parece ser reforçada pelo próprio funcionamento do organismo humano. A autopercepção de que somos seres encarnados não é contínua. Mesmo que o corpo seja continuamente multiestimulado, mesmo que esteja ininterruptamente afetando e sendo afetado, as sensações realmente percebidas são descontínuas e intermitentes. Não posso sentir ao mesmo tempo e continuamente todos os estímulos (táteis, visuais, olfativos, gustativos, proprioceptivos, cinéticos, etc.) que decorrem das relações que meu corpo estabelece com o diverso que compõe seu

meio, principalmente em contextos de execução de tarefas complexas, em que é preciso responder com eficiência a situações ambientais multidirecionais. O desenvolvimento do raciocínio e da elaboração simbólica – que são normalmente identificadas como as atividades próprias do pensamento – depende não apenas de uma atividade seletiva da percepção, mas da consolidação de um sistema reflexo de respostas motoras e dos mecanismos do hábito, pelos quais determinadas sensações são automaticamente trabalhadas, sem que sejam de fato percebidas e elaboradas conscientemente. Essas sensações permanecem indeterminadas e se passam numa espécie de “plano de fundo” inconsciente da percepção – como é o caso, como vimos, das sensações ponderais.

Isso é o que permite, por exemplo, que, ao caminharmos pela cidade, possamos perceber num primeiro plano as sensações sonoras e visuais que nos situam no ambiente e ignorar as sensações táteis (de nossos pés sobre o chão ou da roupa sobre a pele) e cinéticas (de nossos músculos, ligamentos, tendões que organizam a marcha). A não ser que haja um obstáculo no caminho, um problema a ser resolvido no âmbito dessas sensações que estão no plano de fundo, é como se o sujeito só percebesse as sensações do primeiro plano. Além disso, essas sensações são experimentadas como sendo informações ou dados a serem trabalhados numa atividade cognitiva que elabora o significado e o sentido daquilo que é de fato percebido. O sujeito experimenta a sensação de se desencorporar, pois se identifica, não à multiplicidade de suas sensações corpóreas, mas à atividade de unificá-las, atribuir-lhes significado e sentido. Em outras palavras, o sujeito se identifica à sua consciência, ele se autopercebe como centro unificador de sua própria experiência no diverso. Há, portanto, na experiência ordinária, um descompasso entre o que de fato se passa

no nível das sensações corporais e o que dele é selecionado para ser percebido e significado pelo sujeito consciente.

Estou chamando aqui de consciência essa instância subjetiva que confere significado e sentido à experiência, o centro que apreende o diverso e o unifica *para mim*, numa experiência vivida *em primeira pessoa*. Chamo de percepção, por outro lado, a faculdade humana de selecionar, para a consciência, o material sensível relevante num dado contexto ou situação existencial. A palavra consciência não tem, aqui, um conteúdo psicanalítico, mas um sentido fenomenológico e epistemológico: é a experiência subjetiva vivida de poder dar sentido ao que é percebido e, portanto, de conhecer o que é diverso de si. Um ato de percepção é uma espécie de apreensão de uma parcela relevante do mundo sensível que está “em contato” com o corpo. A percepção está, portanto, diretamente ligada à atividade cognitiva e significativa, pois é o ato perceptivo que fornece ao sujeito o conteúdo sensível ao qual ele dá sentido.

*

Bem, em termos filosóficos, podemos nos perguntar se esse dualismo entre mente e corpo, entre consciência e sensação, e se essa identificação do sujeito à instância mental são, afinal, *conditio de facto* da experiência humana, isto é, se os experimentamos na prática como fatos empíricos; ou se são, mais profundamente, *conditio de iure*, verdadeiros fundamentos ou princípios “de direito” que organizam a experiência, transcendendo nosso vivido empírico¹¹. Na história da filosofia ocidental, muitos filósofos tomaram o dualismo e a

¹¹ Uma das grandes contribuições de Kant para a história da filosofia foi justamente pontuar essa diferença entre o empírico e o transcendental, principalmente na *Crítica da razão pura* (Kant, 1999).

identificação do sujeito à instância mental como condições de direito da experiência, e não hesitaram em explicar, com seus sistemas complexos, como isso ocorre. O corpo, nesses sistemas, fica mais próximo da categoria de objeto do que da categoria de sujeito.

Para René Descartes (2005), por exemplo – filósofo que normalmente é identificado como o grande patrono da separação dualista – mente e corpo são duas *substâncias* identificáveis e distintas, a primeira uma substância pensante (*res cogitans*) e a segunda uma substância com extensão material (*res extensa*). Como uma substância se define justamente pelo seu modo de existência autossuficiente (substância é aquilo que existe por si mesmo), quando Descartes diz que mente e corpo são substâncias distintas, ele está afirmando a radicalidade da separação, uma vez que a existência de uma se torna completamente independente da existência da outra. A substância que define o modo particular da existência de uma criatura humana, para Descartes, é o pensamento (*cogito ergo sum*), já que a substância extensa é partilhada com tantas outras criaturas, como os animais e as plantas, e mesmo com os minerais e as coisas.

Além disso, como nos lembra Gilles Deleuze (2006), filósofos como Descartes, mas também como Kant, Hegel e tantos outros, partilham uma mesma imagem do pensamento: a imagem que apresenta o pensamento como uma condição inata e individual dos seres humanos – *cogitato natura universalis* – de inclinar-se naturalmente à verdade. Em alguns sistemas que partem dessa imagem, a atividade do pensamento é explicada pela articulação entre duas categorias epistemológicas fundamentais: o sujeito e o objeto. Pensar é uma espécie de acordo entre sujeitos e objetos ou, em outras palavras, o pensamento acontece quando um sujeito, individualmente, apreende corretamente objetos através de suas

faculdades inatas, podendo, então, manipulá-los abstratamente, atribuir-lhes significado e sentido. Esse acordo se dá através da produção, no sujeito, da representação. A representação é uma entidade imaterial, mental, produzida naturalmente pelo sujeito dotado de capacidades inatas, que se dirige aos objetos e tem a tendência a apreendê-los corretamente. Ela é uma espécie de mediação entre o sujeito e o objeto, uma conformação do objeto às capacidades do sujeito de conhecê-lo. Toda vez que o objeto é corretamente re-apresentado, podendo então ser abstratamente articulado a outras representações, ele é corretamente re-conhecido. O pensamento é definido, nesses sistemas, a partir do modelo da reconhecimento: pensar é re-conhecer o objeto a partir da produção de sua correta re-apresentação na mente do sujeito, e sua posterior articulação a outras representações em cadeias de sentido.

Esse modelo é muito pertinente para explicar como se formam as crenças. Kant, por exemplo, explica como se passa o ato de conhecimento a partir de sua teoria das faculdades. Bem resumidamente, ele diz que a faculdade da sensibilidade é uma faculdade passiva, que recebe os dados sensíveis através dos sentidos. Esses dados serão efetivamente trabalhados pela faculdade do entendimento, uma faculdade ativa que conforma o sensível recebido na forma de conceitos¹². Todo trabalho aqui é mental. O corpo é um

¹² Na *Estética Transcendental da Crítica da razão pura*, Kant descreve a sensibilidade como uma faculdade passiva que recebe os fenômenos em intuições. Todo pensamento, diz Kant, de um modo direto ou indireto tem de se referir a intuições, elas são como que o limite originário do conhecimento e dizem respeito a como o sujeito é afetado diretamente por objetos, como as coisas lhe aparecem. “A capacidade (receptividade) de obter representações mediante o modo como somos afetados por objetos denomina-se sensibilidade” (Kant, 1999, p. 71). A sensação, intuição empírica produzida na/pela faculdade da sensibilidade, é, por sua vez, “o efeito de um objeto

mero substrato da sensibilidade passiva, sem poderes ativos, que apenas suporta as sensações preparadas para a aplicação conceitual. A mente é toda a esfera suprassensível, dirigente e legisladora, que trabalha conceitualmente, organizando as sensações brutas, específicas e dispersas dadas pela sensibilidade, elaborando ou aplicando generalidades, regras gerais. A mente é o *locus* da representação e da reflexão, um espaço incorporeal e inextenso, no qual o sentido das coisas se revela e a experiência se clarifica. A dicotomia mente-corpo é tomada como uma condição fundamental da experiência real e possível. Se o corpo é mero substrato para a atividade da mente, está claro qual é o seu lugar no interior dessa dicotomia: não há pensamento no corpo¹³.

A partir dessa lógica, a única forma de pensar o corpo seria, afinal, representá-lo na mente. Seus afetos diretos, o vivo de suas sensações, para serem de fato percebidos e elaborados conscientemente, para serem vividos e pensados, deveriam ser re-

sobre a capacidade de representação, na medida em que somos afetados pelo mesmo” (Kant, 1999, p. 71). Para Kant, a faculdade da sensibilidade participa da síntese da percepção como uma instância passiva que recebe a diversidade sensível nas formas puras do tempo e do espaço. A síntese mesma é feita pela imaginação, que dá ao fenômeno uma forma espaço-temporal, isto é, que determina, no tempo e no espaço em geral, um certo tempo-espaço em que o diverso é distribuído numa determinação espaço-temporal já pronta para a aplicação do conceito. Em seguida, é o entendimento que dá ao fenômeno a forma do objeto, isto é, que finalmente aplica o conceito referente à determinação espaço-temporal fornecida pela imaginação. Para uma análise minuciosa sobre a teoria das faculdades de Kant, ver Deleuze (1963).

¹³ Para um apanhado histórico dessa problemática na filosofia, ver Cardim (2019). Também remeto às discussões mais recentes em filosofia analítica sobre o conteúdo conceitual da percepção, elaboradas a partir do debate Dreyfus X McDowell e compiladas em Shear, 2013; bem como às críticas de Alva Noë desenvolvidas em sua teoria enativista da percepção (Noë, 2004, 2015) e as críticas de Maurice Merleau-Ponty (1999, 2012) em sua abordagem fenomenológica da percepção.

apresentados na mente, pois haveria uma espécie de mediação, pela representação, entre a sensação real e a sua efetiva percepção em primeira pessoa.

As pessoas que praticam contato improvisação, todavia, têm acesso à outra empiria. O corpo é vivido e pensado de um outro modo, o que leva a questionar que o dualismo entre mente e corpo seja uma condição de direito da experiência humana. Neste caso, o corpo não é o objeto de uma relação epistemológica pela qual só pode ser pensado por intermédio da representação. Se fosse assim, teríamos que explicar o que se passa na dança de uma das seguintes maneiras: (a) ou a dança se passa em um corpo “sem mente”, isto é, como a dançarina não representa enquanto dança, entrega-se ao movimento inconsciente de seu corpo – o que parece absurdo; (b) ou a dançarina, enquanto dança, está envolvida numa relação arquireflexa de representar as sensações corporais numa instância suprassensível que as elabora em conceitos e lhe fornece elementos para guiar seus movimentos – o que também parece não ser o caso. A terceira via, então, é considerar que o corpo não é o objeto passivo a ser representado, mas o sujeito ativo, que tem, em si, a capacidade de elaborar diretamente suas próprias sensações, já possuindo em si uma dimensão mental. Mas para tanto, é necessário considerar também que a atividade da mente, do pensamento, não se restringe à atividade de representar, mas engloba uma diversidade de modos de operação e engajamento na multiplicidade sensível.

E então nos deparamos com duas dificuldades principais: a primeira é que nossa linguagem está tão impregnada de dualismo, que é difícil descrever essa nova imagem do pensamento a partir do vocabulário existente. Os próprios dançarinos e dançarinas utilizam expressões como “ter consciência do corpo” ou “focar a atenção nas sensações do corpo”, como se realmente se tratasse de uma mente

suprassensível que toma o corpo como objeto. A outra dificuldade é a necessidade de uma mudança radical, quase uma inversão, do ponto de vista perceptivo e cognitivo: tomar o corpo não como um ente material individual e unitário que abriga uma consciência imaterial também individual e unitária, mas como um agrupamento composto de multiplicidades pré-individuais e individuantes que comporta uma forma pulverizada e encarnada de consciência de si. Essa inversão do ponto de vista implicaria em deixar de tomar o corpo como uma coisa, como um indivíduo (do latim *in dividuus*, aquilo que não pode ser dividido) que se autocontempla, para vivê-lo e pensá-lo como um campo de relações em constante devir, relações que, em sua imanência, gestam formas singulares de autocontemplação.

*

Existe um filósofo da tradição ocidental que pode nos ajudar. É Baruch Espinosa, sobretudo na sua retomada por Deleuze. No livro *Espinosa, filosofia prática* (2002), Deleuze interpreta da seguinte maneira a definição espinosista de corpo:

De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidade e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade (Deleuze, 2002, p. 128).

Espinosa não fala aqui especificamente de corpos humanos, mas sua definição geral de corpo os inclui. Ela é bem diferente da contemporânea e mais conhecida definição cartesiana do corpo

enquanto *res extensa*, enquanto substância que tem extensão, como vimos. Um corpo, para Espinosa, na interpretação de Deleuze, não é uma substância, mas um conglomerado de partículas moventes que entram numa certa relação relativamente estável, o que lhe garante um caráter singular. Porque essa singularidade decorre de uma certa organização do movimento e da velocidade dessas partículas, um corpo é definido por uma cinética, por um ritmo particular. Mas como ele é singular sem ser individual, um corpo tem esse poder ou potência de afetar e ser afetado por outros corpos, de variar sua composição. Por isso, além de ser definido por uma cinética, um corpo é também definido por uma dinâmica, por um certo poder ou potência de realizar encontros, de variar suas configurações relacionais.

Com essa definição cinético-dinâmica, Espinosa nos diz que, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, um corpo não é uma coisa, um objeto, mas um conjunto de relações, tanto de um ponto de vista “interno” (já que é composto por partículas moventes que entram numa certa rítmica comum), quanto “externo” (essa rítmica se transforma, devém, em virtude dos encontros que faz, de como afeta e é afetado). A *longitude* de um corpo consiste na soma de suas partes extensivas ou elementos materiais que entram em determinada relação constituinte de movimento e velocidade; a sua *latitude*, na variação de seu grau de potência ou poder de afetar e ser afetado. Bons encontros são aqueles que aumentam o grau de potência de um corpo, ampliando a sua latitude; maus encontros são aqueles que diminuem o grau de potência de um corpo, limitando a sua latitude.

Afeto (*affectus*) é o nome que Espinosa dá a essa passagem, essa modificação do grau de potência de um corpo em virtude dos efeitos de seus encontros. Um *afeto*, portanto, não é um sentimento ou um estado emocional. Como nos lembra Cíntia Vieira da Silva, não

“envolve uma interioridade psicológica concebida como substancialmente distinta da exterioridade corpórea” (Silva, 2013, p. 22). Um *afeto* é um devir que se passa no corpo, em virtude da variação dinâmica de seus encontros. Nas palavras de Deleuze (2002, pp. 132-133), os *afetos* são “estados intensivos de uma força anônima (força de existir, poder de ser afetado)”, não pertencem a ninguém, não são do sujeito, mas circulam nos encontros. Porque a palavra *afeto* tem um sentido particular em Espinosa, não designando dinâmicas emocionais subjetivas, mas a variação da força de existir de um corpo, vou utilizá-la em itálico sempre que fizer referência a esse sentido.

Os corpos humanos possuem uma particularidade em relação aos outros corpos: faz parte da sua latitude uma estranha capacidade de gerar ideias, de pensar. Segundo a interpretação deleuziana de Espinosa, a natureza da ideia é justamente a de um *afeto*, isto é, a ideia é um devir que se passa num corpo, uma variação de sua potência de afetar e ser afetado em decorrência de um encontro. Deleuze (2006) chama de ideia a dimensão ideal e indeterminada de um encontro sensível. A ideia não é uma essência inteligível (como em Platão), nem o produto da atividade da razão humana (como em Kant), mas um modo de existência que expressa diretamente o sensível, sem a mediação da representação. Vamos entender isso melhor, voltando a Espinosa.

Para Espinosa, diferente de Descartes, mente e corpo não são *substâncias* distintas, apenas *modos distintos de exprimir* uma mesma e única substância – o que ele chama de deus ou natureza¹⁴. O filósofo

¹⁴ Mais precisamente, para Espinosa, a substância única possui vários *atributos*, dentre os quais o *pensamento* e a *extensão*. São esses atributos da substância que se exprimem em diversos *modos*. O corpo é um modo (de expressão) da extensão e o espírito ou

defende que só existe uma substância, que engloba todas as formas de existência do universo. Cada ser exprime, a seu modo, alguns atributos dessa mesma substância universal. O ser humano exprime dois desses atributos: nosso corpo exprime o atributo da extensão e nossa mente exprime o atributo do pensamento. Mas não se trata aqui de um dualismo entre extensão e pensamento, porque estes não são os únicos atributos da substância. Seus atributos são múltiplos, mas como criaturas finitas e limitadas, só podemos apreender e exprimir esses dois.

Corpo e mente são, portanto, modos de expressão distintos, mas substancialmente unos. A mente (Espinosa usa a palavra alma) se exprime na forma de ideias, enquanto o corpo se exprime na forma de afecções (*affectio*)¹⁵. As afecções do corpo e as ideias da mente são como os dois lados de uma mesma moeda: elas são os efeitos de um único acontecimento, que se exprime de dois modos distintos. Nas palavras de Espinosa, a cada ação ou paixão no corpo corresponderá uma ação ou paixão na alma (*Ética*, III, 2, esc).

Praticamente, Espinosa subverte o princípio tradicional que funda a moral em um controle e dominação das paixões pela alma, pela mente. Epistemologicamente, ele defende que a mente não pode chegar sozinha ao conhecimento das essências e das causas, já que

alma (chamo aqui de mente) um modo do pensamento. Ver Espinosa, *Ética*, III, 2, dem.; V, prefácio.

¹⁵ As afecções são diferentes dos *afetos*. As primeiras são os efeitos diretos da ação de um corpo sobre outro, os efeitos do contato entre corpos, enquanto o segundo, como vimos, é uma variação do grau de potência de um corpo em virtude de seus encontros. O calor provocado pelo sol em minha pele, por exemplo, é uma afecção, mas a sensação de vitalidade ou de sufocamento que esse calor incita em meu corpo é um *afeto*.

seria necessário um movimento paralelo no corpo¹⁶. Deleuze insiste que Espinosa nos convida a tomar o corpo como modelo, não para subjugar a mente ao corpo, mas para reconhecer que é

por um único e mesmo movimento que chegaremos, se for possível, a captar a potência do corpo para além das condições dadas do nosso conhecimento, e a captar a força do espírito, para além das condições dadas da nossa consciência. (Deleuze, 2002, p. 24)

*

Em resumo, a filosofia de Espinosa nos ajuda de três maneiras. Primeiramente, com a definição cinético-dinâmica do corpo. Ao não o substancializar enquanto simples matéria extensiva, Espinosa propõe pensar o corpo como um emaranhado de relações num processo de devir. O corpo, em Espinosa, é ecológico, porque sua latitude e sua longitude variam em função de seus encontros. Essa definição vai ao encontro da experiência empírica de dançar contato improvisação. O CI talvez seja uma imagem concreta desse mundo

¹⁶ A lógica é a seguinte: vimos que bons encontros são aqueles que aumentam o grau de potência de um corpo e que, no caso dos seres humanos, um dos atributos da natureza que exprimimos é o pensamento. Isso significa que uma de nossas potências é justamente o poder ou a capacidade de pensar, de produzir ideias. Quanto mais bons encontros um corpo tem, mais ele é capaz de pensar adequadamente, de produzir ideias adequadas. Um corpo que, a partir de seus bons encontros, produz ideias adequadas é capaz de identificar a causa da conveniência de um certo encontro, a compreender as suas relações constitutivas e ativamente buscar entrar em encontros que favorecem uma semelhante composição de relações. Trata-se de uma ética, de um modo de vida, fundado no poder dos encontros alegres. Para uma bela síntese do processo de conhecimento em Espinosa, ver *Espinosa e as três éticas* (Deleuze, 2011, pp. 177-193); para uma compreensão de como Deleuze se apropria do pensamento de Espinosa para desenvolver o seu pensamento ético, ver Barbosa, 2018.

espinosista onde corpos se encontram, variando constantemente sua potência de afetar e ser afetado em função dos encontros. Cada experiência de dança-queda compartilhada nos mostra justamente isso: a dança será fruto de um encontro, os efeitos desconhecidos desse encontro farão variar o grau de potência dos corpos, seu poder de afetar e ser afetado.

Em segundo lugar, Espinosa nos ajuda a pensar a diferença entre mente e corpo, não a partir de um dualismo oposicionista, mas como um problema de expressão. As ideias da mente e as afecções do corpo são dois modos de expressão de um mesmo e único acontecimento: o encontro, que, por sua vez, é fruto da dinâmica relacional das existências num universo composto por uma única substância, cujos atributos se exprimem de diferentes modos. Se é assim – e essa é a terceira ajuda que a filosofia de Espinosa nos dá – o processo de formação da ideia na criatura humana é, na verdade, um processo inconsciente, isto é, ele é um efeito dos encontros e se passa automaticamente, passivamente, a despeito de uma “boa vontade” do sujeito consciente de apreender corretamente objetos, por intermédio da produção ativa da representação. Na verdade, Espinosa não precisa do conceito de representação para explicar a natureza da ideia.

Esse terceiro aspecto da filosofia de Espinosa interessa bastante a Deleuze, já que este procura justamente uma outra imagem para o pensamento que não o circunscreva como uma atividade estritamente humana e individual de reconhecimento. Deleuze vê no conceito de *afeto* de Espinosa uma possibilidade de definir o pensamento fora do quadro da representação, já que um *afeto*, nas palavras de Deleuze, é

justamente “um modo de pensamento que não representa nada”¹⁷. Em *Diferença e repetição* (2006), ele propõe também pensar que a gênese da ideia, expressão do pensamento, se dá no âmbito da própria gênese do sensível, não como um fenômeno de transcendência, mas de imanência. A ideia não representa a sensação, ela é o que da sensação permanece indeterminado, um virtual que abre o seu presente à possíveis variações¹⁸.

Como vimos, o estado mental treinado pelas pessoas que dançam CI parece justamente passar por aí: por um modo de pensamento que não representa nada, mas que acompanha uma espécie de passagem, no próprio sensível, do indeterminado ao determinado – por exemplo, do ponto cego na queda a um trajeto preciso do corpo no espaço; da resposta reflexa à resposta consciente, do plano de fundo ponderal à sensação do peso, etc. “Manter a mente consigo”, como diz Nancy Stark Smith, parece significar justamente o fato de ser capaz de elaborar diretamente as sensações corporais, os rastros da cinética e da dinâmica dos encontros, e fazer variar os caminhos do movimento sem necessariamente passar pela instância intermediária da representação. Trata-se de pensar a consciência como um fenômeno que não desapropria o sujeito do terreno concreto de suas próprias sensações encarnadas, reinscrevendo-o na dinâmica ecológica de sua realidade sensível.

¹⁷ Deleuze diz essa frase em 24/01/1978 num curso sobre Espinosa em Vincennes (Deleuze, 1978b).

¹⁸ Sobre a natureza da ideia, ver o capítulo IV de *Diferença e repetição*, Síntese ideal da diferença (Deleuze, 2006).

3 Desenhando mapas interiores – sensação e consciência

*Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.*
Fernando Pessoa

“What is my body doing when I am not conscious of it?” O que o meu corpo está fazendo quando não estou consciente dele, quando não estou pensando nele? Trata-se de uma aporia, de uma contradição lógica sem solução, já que, assim que Paxton se faz essa pergunta, o que seu corpo está fazendo de modo inconsciente passa ao plano da consciência. “Manter a mente consigo”, nesse caso, exige uma estranha experiência de dissociação ou, como diz Paxton (2018, p. 19) uma atividade de espionagem de si. É como se o sujeito da experiência se duplicasse entre aquele que participa do evento, encarnando as sensações que estão num plano de fundo inconsciente da percepção; e aquele que as acompanha e as observa, que se observa sentindo.

Paxton chama de buracos ou *gaps* os momentos em que não estamos conscientes do que estamos fazendo. Numa queda, por exemplo, aquele ponto cego de que falava Smith, o momento entre o início e o final em que o corpo parece “se virar” sozinho. Refletindo sobre esses momentos, ele tem uma hipótese: “os buracos são

momentos em que a consciência desaparece. Não sei para onde vai. Mas creio saber porque desaparece. Produz-se alguma coisa que é rápida demais para o pensamento” (Paxton, 1993, p. 257).

Se a consciência pode “desaparecer”, isso significa que ela não é exatamente um constante centro unificador e doador de sentido à multiplicidade desordenada das sensações corporais – essa foi a definição de consciência que propusemos precedentemente. Ou melhor, não é só isso. Para Paxton, a consciência pode vagar, viajar, mudar de lugar e também mudar de tamanho. Ele diz: “pensei na consciência como um fluido – hábil a preencher qualquer forma que encontrar, com paciência” (Paxton, 2018, p. 28). A consciência, nesse sentido, é uma espécie de movimento no interior do corpo, um movimento que preenche determinados espaços e localidades, variando sua posição e sua extensão.

No livro *Gravity (Gravidade)*, Paxton nos conta um episódio de meditação em que teve uma experiência concreta desse fenômeno. Ele diz que, enquanto permanecia imóvel, sua consciência viajava pelo corpo, alternando entre estados focais e estados periféricos, isto é, estados em que se detinha em pequenas sensações particulares de partes do corpo, e estados em que aumentava, tomando todo o corpo numa sensação global – como na visão focal e periférica, respectivamente, em relação aos objetos externos. Depois de alguns dias praticando a meditação, Paxton sentiu que a consciência tinha “engolido” as sensações dos sentidos, já que tudo o que podia sentir era uma “sensação de consciência”¹⁹. Os sentidos talvez seriam, para

¹⁹ Na p. 50 da tradução de Rodrigo Vasconcelos, publicada pela n-1 Edições em 2021 e coeditada pelo Núcleo Pausa e selo editorial Acampamento, o termo *sensation of consciousness* foi traduzido por *consciência das sensações*. Prefiro traduzir por *sensação de consciência* pelas implicações filosóficas que o termo literal permite

ele, extensões da mente, de modo que não se trataria de uma relação entre mente e corpo, mas de uma relação mente/mente (Paxton, 2018, pp. 46-47). Ele não se refere evidentemente à esfera suprassensível da representação. O que descreve é uma espécie de osmose entre a consciência e a sensação, de modo que tudo o que sente é a consciência do seu próprio sentir. Paradoxalmente, *a consciência se transforma em uma sensação*, uma sensação somática e, ao mesmo tempo, descendo do seu pedestal, distribuindo-se pelo corpo, a consciência seria ocupada diretamente pelas sensações somáticas, que passariam, então, ao plano mental. É nesse sentido também que Nita Little fala de “sentir o pensamento” (Little, 2014, p. 257). A sensação de consciência seria, portanto, um nome para descrevermos o modo do pensamento imediato do próprio sentir do corpo, sem a mediação da representação da sensação numa instância separada, espacial e temporalmente, da própria sensação. A sensação de consciência seria um nome para descrevermos um processo em que uma parcela indeterminada do sensível se determina, justamente no momento e no lugar onde uma sensação emerge.

*

Antes de avançar numa elaboração do que seria exatamente esse modo de pensamento descrito por Paxton, um pensamento contaminado pela sensação, gostaria de me demorar no próprio sentido da palavra sensação. Vimos com Espinosa que uma das condições de um corpo é a sua potência de afetar e ser afetado, de entrar e compor encontros com outros corpos (humanos e mais que

elaborar, como veremos a seguir, e também porque o próprio Paxton, num evento virtual organizado em fevereiro de 2022 para lançamento da versão portuguesa do livro, quando lhe perguntei sobre o sentido da expressão *sensation of consciouness*, respondeu que se tratava da “*sensação* do cérebro funcionando”.

humanos). Esse encontro, complementa Deleuze, não é um encontro entre um sujeito já formado e o objeto de sua representação, é basicamente um encontro sensível que se passa sobretudo num nível infra e transcorporeal, pré-individual. São as partículas dos corpos que se encontram, que se chocam, que entram em contato, produzindo vibrações moleculares, mudanças de intensidade, que por sua vez farão variar o grau de potência e mesmo a composição dos corpos envolvidos. Se pensarmos na prática do contato improvisação, isso fica evidente: o que se passa no ponto de contato entre os corpos é um diálogo silencioso entre intensidades táteis localizadas, que vão determinar o caminho do movimento compartilhado, fazendo-o variar. Podemos nomear isso que se passa no espaço desse encontro molecular de sensação.

Uma sensação, portanto, significa aqui o efeito ou signo sensível de um encontro, o que é produzido quando um corpo afeta e é afetado por outro. Na história da filosofia ocidental, o conceito de sensação normalmente se refere ao dado empírico ou à representação primária subjetiva que serve de material para a elaboração cognitiva do sujeito. Estou propondo pensar a sensação fora desse quadro epistemológico. Inspirada por Espinosa e Deleuze, pensar a sensação em sua própria gênese, como um fenômeno sensível que independe de um sujeito que quer conhecer. A sensação, como efeito do encontro, é o que emergirá temporariamente no espaço entre os corpos. Ela é a emergência mesma desse tempo-espaço particular. A sensação tem a ver com uma certa atualização espacial e temporal de uma variação de intensidade. Ela é, portanto, resultado de um movimento, de um movimento de atualização. Esse movimento “tem lugar”, um *topos*, uma posição espacial; tem também um tempo, uma duração. Podemos, então, resumir assim: uma sensação é um signo sensível que nasce como

efeito de um encontro, ela emerge quando um movimento de variação de intensidade se faz sentir em um determinado tempo-espaço, ela é o próprio movimento de atualização de uma variação de intensidade, que, ao durar num certo espaço, faz-se sentir como signo.

Não obstante, uma sensação é também o modo pelo qual as criaturas vivas têm acesso a essa localidade do espaço e ao que se passa ali temporalmente como efeito do encontro de seus corpos com outros. Nós podemos sentir quando a sensação nasce, tem lugar e dura, neste espaço-tempo localizado do encontro; nós podemos sentir que sentimos. É nesse sentido que temos uma sensação de consciência. A sensação não é “da pessoa”, mas ela pode sentir que sente; sentir, em seu corpo, o efeito localizado e temporal de um encontro. Há aqui uma complexa dinâmica entre atividade e passividade, porque ao mesmo tempo em que o sujeito é ativo na sua dimensão consciente (ele sente a sensação), ele é passivo na sua dimensão carnal (a sensação se passa no espaço ocupado pelo corpo e nas suas bordas, durante um certo tempo).

Uma *sensação de consciência* significa, portanto, uma espécie de dupla atualização: ao mesmo tempo, a atualização espacial e temporal do efeito de um encontro, e a atualização de um observador molecular *que determina esse efeito, isto é, que testemunha e que expressa (que sente) a atualização espaço-temporal de uma dada sensação no corpo*. A sensação de consciência é a atualização espaço-temporal tanto da sensação quanto da testemunha localizada que nasce apenas para senti-la, de um sujeito larvar (para usar o termo de Deleuze) capaz de determiná-la e de expressá-la. Ela é autorreferente e imanente, ela emerge com e na própria sensação, é contemporânea e coespacial a ela, significando uma espécie de capacidade da própria sensação de se autocontemplar.

Não se trata aqui, portanto, de uma consciência reflexiva. No modo de pensamento da consciência reflexiva, a sensação não se autocontempla. Para ser determinada, ela depende de um centro unificador transcendente que lhe dá sentido a partir da produção da representação. O sujeito contempla suas sensações por intermédio das representações que produz, a sensação é uma espécie de material que serve a uma elaboração cognitiva posterior. Isso acontece, por exemplo, quando Paxton reflete sobre a sua experiência de dançar, sobre o que viveu e sentiu quando estava dançando. Nesse caso, as sensações que se atualizaram no curso da dança serão retomadas em representações, em conceitos, e trabalhadas cognitivamente em cadeias de significado e sentido.

Mas enquanto Paxton está de fato dançando, este não parece ser o modo de engajamento de seu pensamento. Não há propriamente um centro unificador que representa a sensação e que unifica o sentido da experiência porque o sujeito, ele mesmo, está descentrado, molecularizado na periferia do espaço de seu corpo, sentindo a imanência de seu próprio sentir lá onde a sensação de fato se atualiza temporariamente como efeito de um encontro. Só assim, ele poderá organizar imediatamente a trajetória de seu movimento, baseado em como o indeterminado vai se determinar no nível de suas próprias sensações somáticas, enquanto ele está de fato se movimentando. Ele precisa confiar na capacidade da sensação de se autocontemplar. Nas palavras de Nita Little (2014), o sujeito aqui é um *self-sensing*.

Isso não significa que este tipo de engajamento da consciência seja o único e o “mais correto”. Evidentemente, uma sensação de consciência pode ser posteriormente elaborada em uma representação da consciência reflexiva e o sentido da experiência vivida unificado a partir de elaborações conceituais e proposições

linguísticas. É isso que vai permitir o desenvolvimento de todo um conhecimento prático que emerge de uma dinâmica sensível. Contudo, é importante pontuar a existência de um outro modo de engajamento da consciência, pois ele é a base prática de um certo saber encarnado que deriva de um pensamento sensível.

Justamente por isso, o termo sensação de consciência. Porque, ao contrário de outros termos empregados para descrever o que se passa na dança – como consciência corporal, inteligência do corpo, atenção, *awareness* – o termo de Paxton parece inverter o ponto de vista normalmente mentalista que transparece na linguagem: ele indica o caminho da sensação à consciência, e não da consciência à sensação. Não é a sensação que sobe à superfície da consciência, mas é a consciência que desce e se espalha no sensível, a consciência é um movimento do corpo²⁰. Mesmo que Paxton mantenha o termo consciência que pertence evidentemente a uma tradição mentalista, o termo agora está articulado à sensação e diz respeito a um processo eminentemente corporal. Essa inversão coloca toda uma outra perspectiva sobre o dualismo mente e corpo, numa linguagem que parece privilegiar os processos corporais²¹.

²⁰ Nesse sentido, José Gil fala de corpo de consciência: “por corpo de consciência devemos entender a consciência tornada corpo, ou seja, que os movimentos da consciência, uma vez impregnada esta pelos movimentos do corpo, adquirem a mesma plasticidade, fluência e o mesmo *conhecimento imediato de si* (não-reflexivo) que o corpo possui de si próprio” (Gil, 2001, pp. 150-151).

²¹ Num certo sentido, o próprio Paxton reproduz a lógica que privilegia o mental, não só porque guarda o termo consciência, mas, por exemplo, quando fala de uma relação mente/mente. O problema da terminologia mentalista para se referir as atividades corpóreas na dança é abordado por Cíntia Vieira da Silva (2018), que oferece uma alternativa terminológica a partir de filosofia de Espinosa. O que é curioso é que os próprios dançarinos e dançarinas parecem não se incomodar com essa terminologia, talvez como uma maneira justamente de afirmarem o campo da dança enquanto

*

A técnica, no contato improvisação, envolve todo um trabalho infra e transc corporal profundo de treinamento dessa capacidade de determinar a sensação, a partir de sua dupla atualização. Na verdade, se pensarmos bem, toda forma de dança parece envolver o treinamento dessa capacidade. A arte coreográfica é uma modalidade de técnica corporal que evidentemente treina o corpo em sua fisicalidade, conformando sua anatomia, fisiologia e mecânica, e habilitando-o a produzir determinados gestos ou formas estéticas visíveis bastante variáveis e complexas. Mas esses gestos ou formas visíveis se sustentam na capacidade que as pessoas que dançam possuem de “preenchê-las” com suas próprias sensações de consciência. Ou melhor, é o fato de serem capazes de saber-sentir que sentem e saber-sentir o que sentem – isto é saber-sentir, enquanto estão se movendo e gesticulando, o que se atualiza no espaço e no tempo em termos de sensações, acompanhar o processo de atualização da sensação – o que faz com que um gesto qualquer ganhe a densidade e a consistência próprias do gesto dançado. Sem essa atualização dupla da sensação de consciência, o gesto perde sua autorreferência, que é justamente a marca de um gesto dançado.

Quando realizamos um gesto funcional, sensações de consciência normalmente não são atualizadas, porque o foco da ação não é a emergência do gesto em si, mas a sua finalidade. Quando levanto meu braço para pegar um objeto, por exemplo, não presto atenção ao modo como meu braço se levanta a partir das sensações

campo válido de conhecimento. E também porque, nesse campo, o corpo nunca falta. É para a filosofia que o corpo falta e daí a importância de pontuar esse lugar conceitualmente.

que se atualizam neste espaço, já que o foco é o fim do movimento: o objeto que quero segurar. O gesto não é autorreferente. Mas se estou dançando, o modo como meu braço se levanta importa. Aliás, tudo o que importa é o modo como meu braço se levanta. O filósofo José Gil (2001, p. 12) descreve assim o que se passa: “no gesto comum, o braço entra em movimento no espaço porque a ação impõe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço”.

Existem infinitas maneiras de um braço se levantar. O modo como ele vai efetivamente se levantar numa dada ocasião vai depender justamente das sensações que se atualizarão (ou não) no espaço-tempo dessa ação, do que vai ser determinado como efeito dos encontros de suas partículas com seu meio. As sensações são justamente o que dão consistência e densidade ao gesto, elas são o seu estofo.

A dança é uma atividade na qual o gesto ganha, então, uma espécie de autorreferência: ele não se refere à algo externo a si próprio, sua gênese coincide com a emergência das sensações num dado espaço-tempo. A dança é uma oportunidade para praticar essa atenção a como, quando, onde e por quê as sensações emergem, atualizam-se, já que é a emergência das sensações o que efetivamente movimenta o corpo em seus deslocamentos espaciais visíveis, em seus gestos. A esse respeito, Paxton (2019), diz que o material do dançarino é justamente uma espécie de “paleta de sensações” experimentadas em seu próprio corpo. O material não é exatamente um conjunto de códigos gestuais ou formas estéticas aprendidas através das técnicas diversas, porque estes são a consequência visível de um trabalho técnico mais profundo e invisível de mapeamento das sensações. Mesmo em contextos de dança orientados formal e visualmente por

códigos gestuais muito precisos e reconhecíveis, como no balé clássico por exemplo, para reproduzir esses códigos é necessário um trabalho de organização das sensações: de transferência do peso, da relação entre a massa e a gravidade, dos vetores e direções do corpo no espaço, da inter-relação entre as partes, etc. A bailarina deve ser capaz de mapear os trajetos e vetores das forças e das intensidades, treinar suas capacidades de produzir sensações de consciência mergulhando no mundo infra e transcorporal das sensações.

A expressividade de um gesto dançado, o que justamente o distingue da repetição automática de um código gestual, não está propriamente na forma do gesto, mas na maneira pela qual a pessoa que dança o executa, o colore e lhe imprime nuances singulares. Isso vai depender de como sente o seu próprio sentir, isto é, de como acompanha os processos de atualização espaço-temporal das sensações. A expressividade advém da capacidade da pessoa que dança de modular o seu gesto, o que envolve, mais do que uma habilidade física, uma habilidade de sentir e de pensar – de um sentir que é consciente, de um pensar que é sensível.

Podemos dizer que as atualizações de sensações de consciência são acontecimentos infra e transcorporais invisíveis que sustentam a poética das formas dançadas corporais e visíveis, porque são o meio pelo qual a pessoa que dança pode construir uma espécie de mapa do espaço, do espaço de seu corpo-em-relação,

não como um espelho que reflete uma paisagem, mas como uma topografia dos trajetos e dos lugares da energia. Só esse mapa permite ao bailarino orientar os seus movimentos sem ter de os vigiar do exterior. (Gil, 2001, p. 132)

*

O que seriam, então, os buracos ou *gaps*? Seriam momentos em que a dupla atualização da sensação de consciência não ocorreu, momento em que o efeito de um encontro (uma sensação) não é determinado e expresso por uma testemunha localizada, porque tudo aconteceu rápido demais. Os buracos ou *gaps* são momentos em que o sujeito não sente seu próprio sentir, momentos em que o movimento do sentir é inconsciente ou, em termos deleuzianos, em que o movimento é virtual. José Gil vê a ressonância entre a explicação de Paxton para os *gaps* e a definição deleuzeana de movimento virtual:

são ditos [movimentos] virtuais na medida em que a sua emissão e absorção, a sua criação e destruição se fazem num tempo mais pequeno (sic) que o mínimo de tempo contínuo pensável, e uma vez que essa brevidade os mantém daí em diante sob um princípio de incerteza ou de indeterminação. (Gil, 2001, p. 141)

O termo virtual, para Deleuze, inspirado pela filosofia de Henri Bergson, não se refere a uma ordem que simula a realidade. O virtual é da ordem do real, mas de um real que se mantém sob um princípio de indeterminação. O virtual não se opõe, portanto, ao real, mas ao atual. Enquanto o virtual é o real indeterminado, o atual é o real determinado. Um virtual pode passar ao atual, pode se determinar, em um processo de atualização. Mas pode permanecer para sempre virtual, nunca se atualizar. Neste caso, um movimento virtual é aquele que existe, que é real, mas que não foi atualizado, nem numa sensação de consciência, nem numa representação da consciência reflexiva. Os

buracos são movimentos virtuais inconscientes, momentos em que um bloco de sensações não teve tempo de se atualizar.

Nancy Stark Smith, como vimos, fala do ponto cego na queda como o “momento em que a queda e a pessoa que cai perdem sincronia”. Ao pontuar o descompasso temporal entre o evento da queda e o sujeito que a experimenta em seu corpo, ela parece inscrever o ponto cego da queda num movimento virtual que não se atualiza para o sujeito, nem numa sensação de consciência nem em uma representação da consciência reflexiva.

Podemos dizer, então, em resumo, que temos três tipos de movimentos na dança:

(a) os movimentos conscientes atualizados em sensações de consciência, isto é, movimentos autoconscientes e autorreferentes, que sofrem uma dupla atualização síncrona e isotópica: a atualização da série espaço-temporal de um movimento virtual em sensações localizáveis no corpo e a atualização contemporânea do duplo observador que a testemunha e a expressa, lá onde ela emerge;

(b) os movimentos conscientes atualizados em uma representação da consciência reflexiva, isto é, movimentos mediados, que sofrem uma dupla atualização assíncrona e alotópica: a atualização na representação não é um duplo da atualização sensível, pois ocorre em outro momento e lugar; ela ocorre ou antes ou depois da atualização sensível, não na periferia do corpo, mas no centro que confere sentido à experiência vivida; a atualização na representação é o que normalmente dirige, explica ou elabora, numa ordem conceitual, a atualização sensível;

(c) os movimentos inconscientes, isto é, movimentos virtuais, indeterminados, que não foram atualizados, determinados, nem em

uma sensação de consciência e nem em uma representação da consciência reflexiva.

As representações da consciência reflexiva pressupõem um sujeito ativo e unificado que diz eu; as sensações de consciência pressupõem sujeitos larvares, passivos, descentrados, que observam e expressam o que se passa num corpo-em-relação. As segundas se referem a uma modalidade do pensamento em operação normalmente quando uma pessoa está dançando; as primeiras se referem a uma modalidade do pensamento em operação sobretudo quando ela reflete sobre ou descreve o que fez e sentiu num momento posterior, ou então quando dirige o que vai fazer (por exemplo, quando está em vias de aprender uma coreografia).

Quando a consciência reflexiva é engajada no curso da dança, acontece um descompasso temporal entre a emergência da sensação e a emergência da representação que, na maioria das vezes, é sentido como um entrave ao fluxo do movimento. É por isso que Balanchine dizia a suas bailarinas “não pense, querida, apenas faça”. Por outro lado, quando se trata de sensações de consciência, não existe esse descompasso temporal, pois não há produção de uma representação da sensação para a consciência: tudo se passa no nível sensível, a partir de uma autocontemplação da sensação. *Eu sinto* e *eu penso* são um único e mesmo evento no tempo. Como Fernando Pessoa que pensa a flor ao vê-la e cheirá-la, a dançarina de CI pensa o corpo quando o sente mover.

Por isso, estou de acordo com Paxton quando ele fala de “diferentes estados de consciência que acompanham diferentes atividades” (Paxton, 2018, p. 19). Em vez de pensarmos a consciência como transcendente à sensação, proponho pensarmos numa modulação do sentido do termo consciência, que pode significar uma

atualização sensível ou uma atualização conceitual, dependendo do contexto e da atividade. Contudo, como Paxton, opto por não abandonar o termo consciência para frisar que há pensamento em operação no sensível: não se trata de abandonar o corpo à inércia de um funcionamento supostamente natural em que as sensações se clarificam sem esforço, mas de atribuir ao corpo a capacidade de autorregular-se e de autocompreender-se a partir de uma atitude investigativa que se opera no próprio sensível.

4 Pensamento sensível

Podemos resumir a ideia²² do contato improvisação assim: os movimentos de um corpo que dança não são produzidos apenas a partir da vontade consciente de um sujeito individual de se mover; eles se inscrevem numa dinâmica terrestre e cósmica que ultrapassa a vontade do indivíduo. O corpo que dança é uma espécie de canal que expressa esses movimentos infra e transcorporais, porque participa deles. Da maçã aos astros, incluindo os humanos, a gravidade faz cair e as forças dos encontros fazem dançar. Investigar como essas forças fazem o corpo dançar é um modo de ampliar o material coreográfico, ampliar, portanto, as infinitas formas de compor movimentos, suas direções, trajetórias e qualidades. É, afinal, um modo de aprofundar praticamente a questão espinosista sobre o que um corpo pode.

Como essa ideia é sistematicamente desenvolvida no CI? Através da prática insistente da queda compartilhada. É caindo juntos que os

²² No sentido dado por Deleuze, numa conferência proferida na FEMIS em 1987, transcrita e traduzida no texto *O que é o ato de criação?* (In Duarte, 2012, p. 389).

dançarinos e dançarinas descobrem sua participação na dinâmica das forças e das relações, bem como os modos de cocriarem, no seio dessa dinâmica, movimentos comuns.

O contato improvisação é uma forma de dança que exige de seus praticantes uma certa humildade humanista, o reconhecimento de que a precariedade e a codependência é uma intrínseca condição da existência. Quanto mais um dançarino de CI tenta ser o senhor de seus movimentos, isto é, de dirigi-los a partir de uma instância egóica que quer controlar o curso dos eventos nos quais está implicado, menos a sua dança será fluida e esteticamente interessante. E ao contrário, quanto mais ele aprende a observar, a se adaptar e a responder às dinâmicas físicas, ao ambiente e aos seus parceiros; quanto mais atento está ao que se atualiza no espaço de seu corpo e nas suas bordas, no presente do contato com o que é diverso de si, e em como esse contato lhe transforma; quanto mais se dessubjetiviza para se reconhecer como um campo de relações em devir, modulando sua atividade e passividade numa zona de codependência, mais rica e potente será a sua dança.

Essa epistemologia do contato improvisação, isso que as dançarinas e os dançarinos aprendem praticamente quando caem juntos, tem fortes implicações éticas e ecopolíticas que parecem transbordar o campo restrito da criação coreográfica. Em outras palavras, isso que os praticantes aprendem serve não apenas para instruir a criação de suas danças, mas para orientar experiências cotidianas e práticas sociais e políticas mais amplas. Aprender a cair, aprender que na precariedade da queda sou capaz de me reconectar com aquilo que é diverso de mim para compor movimentos comuns que não são meus, mas que são nossos: não se trata, afinal, apenas de dança!

Existe algo de extremamente revolucionário, do ponto de vista ético e ecológico, em compreender o corpo, não como uma entidade material unitária, indivisível, autossuficiente e automotora, mas como um campo de relações que se constrói a partir de uma dinâmica de encontros, ou, para usar os termos de Espinosa, como uma série de variações rítmicas de *afetos*. Também há algo de revolucionário em compreender a mente não como uma instância suprassensível que elabora abstratamente o vivido do corpo, mas como uma dimensão virtual do próprio sensível, que acompanha a gênese de tudo aquilo que é sentido. E por fim, existe algo de revolucionário em assumir deliberadamente uma posição de não autonomia e de vulnerabilidade – a queda compartilhada – para aprender a compor movimentos comuns.

Sabemos que um dos pilares da lógica moderna/colonial que sustenta as formas dominantes de interação na cultura ocidental é a separação do humano e da natureza. O homem branco ocidental foi capaz de construir uma representação de si mesmo como uma espécie que se autonomiza, que escapa aos ritmos cósmicos para projetar para si o seu próprio futuro, principalmente através de sua atividade reflexiva, de sua capacidade de estabelecer regras gerais e elaborar fins. No humanismo renascentista, o homem dá a si próprio o fundamento de sua existência e da existência daquilo que o circunda. Ele transforma o seu meio de vida em meios para atingir seus próprios fins, transforma a sua relação com a Terra em uma relação de propriedade, a sua relação com a natureza numa relação de extração e exploração e a sua relação com outros seres humanos numa relação de dominação e expropriação. Nessa representação narcísica e ensimesmada do humano como indivíduo, como entidade insular, autônoma, autodeterminada e automotriz, certos homens se arrogam

o poder de produzir não apenas seus próprios movimentos, mas de manipular e controlar o movimento de outros, bem como dos eventos dos quais participam: a ideia do progresso como projeção do desejo de ser o senhor do movimento. O homem ocidental se coloca numa posição transcendente em relação ao movimento do mundo, em relação ao movimento do sensível.

Reposicionar o humano no seio do movimento do sensível é uma das condições fundamentais de uma crítica prática à lógica moderna/colonial. É nesse sentido que os saberes provindos do Contato Improvisação são mobilizados aqui. Quando as dançarinas e dançarinos de CI escolhem deliberadamente cair juntos, eles estão literalmente reposicionando o humano no seio do movimento do sensível. No poema de Orides Fontela que abre este capítulo, o abismo atrai e eu caio em mim, caio nesse sem fundo que sou eu, reaprendendo a minha frágil posição em meio aos astros que dançam. Cair juntos significa literalmente abrir mão do pedestal individualista, abrir mão da posição aparentemente segura de ser senhor dos movimentos do sensível. E nesta coprecariedade assumida, os praticantes aprenderão formas de se apoiarem mutualmente para permitirem que o movimento do sensível continue. Doando e recebendo aquilo que tem e aquilo que são – o peso de suas próprias existências encarnadas – eles aprendem que outros chãos podem ser criados, territórios existenciais comuns que emergem pelo movimento compartilhado de seus corpos.

É importante dizer que esse reposicionamento não significa uma submissão, mas uma verdadeira participação. Reconhecer-se como parte e participante das cinéticas do sensível implica em responsabilidade, na habilidade de responder, de se posicionar e de se engajar, em uma ética de cuidar dos encontros e dos movimentos que

serão seus efeitos. Esse cuidado dos encontros exige um exame prático de como afetamos e somos afetados, um trabalho sobre a sensibilidade, sobre nossas formas de sentir. Como disse a teórica e dançarina Ann Cooper Albright (2003, p. 259), trata-se de uma abertura existencial da subjetividade, que se autopercebe enquanto múltipla, relacional e processual, e que sabe que seu sentir é performativo, que sentir é uma verdadeira *atividade* que produz e modifica aquilo que é sentido.

Estar atento às sensações, ter consciência de como o sensível se manifesta no meu corpo quando ele encontra outros corpos, ter consciência de como o movimento do sensível se manifesta no movimento do meu corpo, é a base de um projeto ético e ecológico crítico da lógica moderna/colonial que organiza nossas formas de relação e de ação no mundo. Vimos que a sensação não é um dado subjetivo, mas o signo de um encontro: a sensação é o que se atualiza no espaço comum entre aquilo que sou e aquilo que é diverso de mim. Se é assim, estar atento às sensações, a como, quando, onde e por quê elas emergem, é uma forma de organizar o próprio sensível, não como um composto de entes individuados, mas como um emaranhado de relações que produzem, em seus movimentos, processos de individuação como efeito.

E como a sensação, para a criatura humana, não se clarifica sem esforço, é necessário todo um trabalho mental para acompanhar os movimentos de sua emergência. Saber que sentimos e o que sentimos. Nesse sentido, o contato improvisação pode nos fornecer uma verdadeira tecnologia para cartografar o sensível e seus movimentos, a prática nos ensina como manter nossa mente conosco na tarefa de acompanhar os movimentos do sensível e inscrever neles a nossa própria participação.

A vantagem dessa epistemologia é que o conhecimento aqui não é abstrato, mas performativo. Não se trata apenas de um conjunto de ideias pensadas à distância, mas de uma combinação de sensações vividas (e pensadas) em situação. O conhecimento está ancorado nos modos de sentir concretos que são acionados quando o sujeito está no meio dos eventos que quer conhecer, quando participa deles e os cocria. Podemos dizer que o conhecimento aqui é um conhecimento situado, nos moldes do que Donna Haraway (2009) disse sobre a objetividade feminista: um saber localizado, que sempre se encarna numa determinada posição, a posição que determinado corpo ocupa no mundo. E, acima de tudo, porque sempre parcial, trata-se de um saber que se constrói por meio de redes, de encontro de posições, de encontro de corpos. Ele não pretende falar de tudo a partir de lugar nenhum, mas daquilo que se passa numa zona localizada do espaço, na qual os corpos são engajados intimamente na produção do saber²³.

²³ “Precisamos aprender em nossos corpos, dotados das cores e da visão estereoscópica dos primatas, como vincular o objetivo aos nossos instrumentos teóricos e políticos de modo a nomear onde estamos e onde não estamos, nas dimensões do espaço mental e físico que mal sabemos como nomear. Assim, de modo não muito perverso, a objetividade revela-se como algo que diz respeito à corporificação específica e particular e não, definitivamente, como algo a respeito da falsa visão que promete transcendência de todos os limites e responsabilidades [...]. Todos os olhos, incluídos os nossos olhos orgânicos, são sistemas de percepção ativos, construindo traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida”. Ela continua: “A questão da ciência para o feminismo diz respeito à objetividade como racionalidade posicionada. Suas imagens não são produtos da escapatória ou da transcendência de limites, isto é, visões de cima, mas sim a junção de visões parciais e de vezes vacilantes numa posição coletiva de sujeito que promete uma visão de meios de corporificação finita continuada, de viver dentro de limites e contradições, isto é, visões desde algum lugar” (Haraway, 2009, pp. 21 e 34). Embora Haraway esteja falando especificamente do saber científico, entendo que o saber encarnado produzido pelas práticas somáticas em dança acaba realizando um certo tipo de objetividade situada.

O pensamento produzido a partir dessa prática é um pensamento comum, impessoal, que nasce *da e pela* sensação, o que permite justamente acessar as dinâmicas ecológicas do sensível compostas de um emaranhado de relações, de corpos-em-relação que se afetam, que são afetados e que constroem movimentos e destinos comuns. É um pensamento que dá autoridade a essa realidade relacional do sensível, que muitas vezes permanece inconsciente, no plano de fundo de nossa percepção. Por isso a insistência em tratar o contato improvisação não a partir de uma fenomenologia do corpo vivido, mas a partir de uma espécie de ontologia do sensível. Filosoficamente, isso significa também sair do pedestal identitário que focaliza o sujeito como centro de sua própria experiência. Admitir que o sensível está lá para além das faculdades humanas de conhecê-lo e percebê-lo nos permite intensificar a crítica do modelo moderno/colonial que organiza o mundo em função do projeto humano e de sua atividade reflexiva.

A ambivalência da epistemologia do contato improvisação é que, mergulhando nas sensações que se atualizam no meu próprio corpo enquanto danço – o que poderia parecer uma atitude ensimesmada e egoísta – redescubro o próprio sensível na dimensão de um estofado comum que partilho com tudo aquilo que é diverso de mim. Redescubro, também, que, em mim, o sensível é capaz de se autocontemplar, ele pode pensar e ser pensado por sensações de consciência.

Não precisamos chamar esse estofado sensível comum de substância única, como fazia Espinosa no século XVII. Podemos simplesmente pontuar que, acompanhando a gênese da sensação em mim, é possível afirmar que os limites entre o que sou e o que não sou, entre o que é meu corpo e o que é meu espírito, entre o que é humano

e o que não é, são afinal muito mais sutis do que a lógica moderna/colonial faz crer. Por quê? Ora, porque a sensação é, em si, o signo de uma relação, ela emerge sempre num ponto de contato, de contágio, de trânsito.

Um pensamento ético, político e ecologicamente coerente passa necessariamente pela inclusão de saberes sensíveis, de saberes que estão colados no sensível. Saber sentir é a base para saber pensar, saber fazer e saber agir, enfim, saber cuidar melhor de nossos encontros, abri-los a outras cinéticas e à possibilidade de cocriar modos outros de movimentos comuns.

Segundo movimento: mutar. O espaço da sensação

I'm not contained between my hat and shoe.

Walt Whitman

1 O corpo de um eu inacabado

Num espaço branco e quase vazio, à direita, um homem de camisa cinza, calças pretas e tênis espera sentado, de pernas cruzadas. Em frente a cadeira em que está sentado, há uma pequena mesa branca retangular. Do lado oposto, à esquerda, um aparelho de som sobre o chão. Após alguns minutos observando o público que acaba de se acomodar na sala de espetáculo, o homem se levanta, atravessa o espaço caminhando em direção ao aparelho de som e aperta um botão, mas nenhum som é produzido. Ele se senta novamente na cadeira, apoia as mãos sobre a mesa e começa a realizar pequenos gestos articulares robóticos, acompanhados de sons que produz com a boca. O robô-homem dobra e estica os braços e pernas, arqueia a coluna, vira de um lado para o outro a cabeça. Ele se levanta com dificuldade e caminha pelo espaço.

Repentinamente, ele passa de uma caminhada robótica a uma caminhada mais orgânica, voltando-se ao aparelho de som e apertando novamente o botão. No silêncio ainda, inicia uma lenta caminhada ao reverso, de costas, e no intercuro dessa caminhada, sem diminuir ou acentuar seu tônus muscular, realiza alguns gestos simples, como parar de costas para o público, sentar-se novamente na cadeira apoiando as mãos sobre a mesa, deitar-se no chão, bem próximo à parede do fundo.

Num determinado momento, o homem retira parcialmente a camisa, cobrindo com seu avesso tórax, cabeça e braços. Ele apoia as duas mãos no chão e descalça-se. Recomeça a caminhar, dessa vez utilizando os quatro apoios das mãos e dos pés. Mas, subitamente, temos a impressão que de seu tronco saem quatro pernas e quatro pés. Uma estranha figura sem rosto que negocia entre suas quatro patas uma caminhada às cegas. A criatura passa por debaixo da mesa e chega à parede do fundo, onde fica de pé, ou de ponta-cabeça – já não sabemos mais. Ela se desloca lateralmente pela parede, como um excêntrico caranguejo; deita-se no chão, contorcendo suas costas como um invertebrado.

Por alguns instantes, a criatura parece retomar parcialmente a forma humana, principalmente quando descobre seu rosto e recupera os gestos cotidianos iniciais de sentar-se na cadeira com as mãos sobre a mesa, deitar-se de costas e caminhar. Mas mesmo aí há um ruído, pelo menos no que se refere ao seu gênero, porque sua antiga vestimenta se transformou em um vestido preto e longo.

A experimentação se segue numa sequência coreográfica no nível do chão. A pessoa de vestido se senta sob a mesa, de costas para o público e de pernas cruzadas. Entrelaça os dedos das mãos aos dedos dos pés e desloca-se, criando com seu corpo formas poligonais. Curva-

se sobre si mesma, ainda de costas, e retira o vestido. Como só vemos seu dorso, sem membros e sem cabeça, não distinguimos imediatamente a parte superior e inferior da coluna, não sabemos novamente se está ou não de ponta-cabeça. Quando os membros começam a aparecer, a partir do dorso, sem a referência espacial cima-baixo, temos dificuldade de identificá-los também. Uma mão aparece, mas logo ela se torna a antena de um inseto; uma perna franzina e ossuda de repente se parece com um braço ou se avoluma como um pedaço de carne de açougue. A criatura é ora um caramujo, ora uma carcaça morta, ora um humanoide sem cabeça com quatro pernas que derruba os poucos móveis que estão no espaço, ora um inseto com antenas em forma de pés. O que vemos é uma carne disforme se estruturar por alguns instantes em torno de ossos e cartilagens – um pé levantado, uma antena, um braço – sem demorar a novamente colapsar.

A pessoa que ao fim se levanta, veste-se, reorganiza os móveis derrubados e faz finalmente soar do aparelho de som a canção *Upside Down* de Diana Ross é o dançarino, coreógrafo e biólogo molecular francês Xavier Le Roy, e o que acabei de descrever são as minhas impressões de seu solo *Self Unfinished* (*Eu inacabado*), criado em 1998 e apresentado pela primeira vez no festival Substanz, em Cottbus (AL), até hoje em circulação²⁴.

Uma de suas apresentações, em 2005, teve lugar num contexto inusual: o Colóquio Internacional TransFormes, realizado no Centre National de la Danse, em Pantin (FR), no qual se discutia a dimensão

²⁴ Algumas imagens e extratos de vídeo da performance estão disponíveis em <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/exces-de-vision-self-unfinished-de-xavier-le-roy>. Acesso: 18 out. 2025.

de arte visual da dança. Naquela tarde, *Self Unfinished* foi a segunda de três apresentações sobre o tema, entre duas conferências que seguiram o parâmetro mais acadêmico de leitura de texto. Entre um texto e outro, lidos sobre a mesma pequena mesa branca retangular do cenário da performance, irromperam as imagens encarnadas de Xavier, que dão a pensar tanto quanto as palavras lidas nas outras duas *performances*²⁵.

2 Na superfície do gesto: visualidade e representação

A pertinência de *Self Unfinished*, fruto da parceria entre Xavier Le Roy e o artista visual Laurent Goldring, para compor o Colóquio Transformes é evidente, já que a performance mobiliza questões diretamente ligadas ao regime de visibilidade do corpo que dança e de seus gestos. Le Roy, na sequência de sua apresentação no Colóquio, disse que estava justamente interessado na dimensão imagética da dança, na sua potência quase fílmica ou cinematográfica de *dar a ver*, de *mostrar*, de *representar* corpos em movimento.

Se, no primeiro capítulo, o conceito de representação foi mobilizado no interior de uma discussão sobre epistemologia, aqui ele é mobilizado, num outro sentido, para tratar de um problema estético, próprio às artes. Estamos agora dialogando, não com Kant e sua teoria das faculdades, mas com Aristóteles e sua teoria da mímeses. Na

²⁵ Huschka, Le Roy, Siegmund, 2005. Esta não é primeira vez que Xavier borra as fronteiras entre o mundo do espetáculo e o mundo acadêmico. Sua conferência-performance *Produit des circonstances*, de 1999, é outro exemplo.

Poética (2008), quando analisa as tragédias gregas, Aristóteles diz que, quando um objeto ou um evento é representado artisticamente, porque retirado de seu contexto, manipulado e dado a ver enquanto imagem ou aparência, ele pode ser apreciado esteticamente e gerar uma espécie de comoção e reflexão no sujeito.

No que se refere à arte da dança, Xavier Le Roy pontua que a representação não deve implicar necessariamente uma operação figurativa, mimética ou ilustrativa, pautada numa lógica de semelhança. E nem uma operação ícono-semiótica, em que o gesto é tomado pelo que ele significa e comunica²⁶. O que Le Roy e Goldering experimentam são formas de criar imagens ou representações do corpo que não imitam nada e que escapam às imagens-clichês, às imagens demasiadamente presas a cadeias significantes dominantes que determinam de maneira transcendente o que é ou deve ser um corpo, como ele deve aparecer e com o que deve se parecer.

Mas como eles fazem isso? Partindo justamente de uma dimensão mais profunda do que a superfície de visibilidade do gesto, porque esta já está povoada de clichês. Eles precisam mobilizar algo

²⁶ Nesse sentido, também certas filosofias que fazem parte do que T. Mitchell chamou de *pictorial turn* (virada pictórica). Elas propõem justamente uma abordagem sobre o regime de visibilidade da imagem sem vinculá-la, como frequentemente se faz, a funções miméticas ou semióticas. Essas filosofias se distanciam tanto de uma herança platônica que considera a imagem como uma simples aparência ou uma cópia ontologicamente fraca de um objeto real ontologicamente forte (remetendo-nos sempre ao que a imagem representa), quanto de uma herança ícono-semiótica que compreende a consistência da imagem a partir de um sistema de significação (remetendo-nos sempre ao que a imagem significa). Em ambos os casos, a imagem é pensada em relação a algo que lhe é externo e temporalmente deslocado: seja ao passado de um referente supostamente considerado como sua causa ou origem, seja ao futuro de um significado supostamente considerado como seu objetivo. Para um apanhado de textos que retomam essa perspectiva, ver Alloa, 2015.

que vai além do agenciamento visual do gesto de Le Roy: suas sensações “internas”, proprioceptivas, ponderais, táteis, cinéticas. Afinal, quando o dançarino se pauta pelo que efetivamente sente em seu corpo, é capaz de desfazer as imagens-clichês, dando uma chance à emergência de uma imagem imprevisível e inesperada – momento que Goldering testemunha e dá a ver com seus aparelhos ópticos. O método de criação de *Self Unfinished*, como narra Le Roy no bate-papo após a finalização das apresentações do Colóquio TransFormes, consistia em observar as fotografias e vídeos que Goldering fazia de seu corpo no estúdio para selecionar as imagens que serviriam de material coreográfico. Toda a performance é baseada nesse *delay* entre fazer-ver-refazer: um processo constante de rememoração e reformulação encarnada das imagens que fulguravam para além dos habituais esquemas sensório-motores, cuja ordem de aparição seria composta coreograficamente.

Laurent Goldring narra assim o procedimento que adotou numa outra criação, a *Petite chronique de l'image* (1995-2002), uma obra audiovisual exibida em 2002 no Centre Georges Pompidou e em seguida integrada a seu acervo²⁷:

Quando algo aparece no monitor, começo a dar indicações [ao dançarino] destinadas não a fabricar algo, mas a permitir ao olhar focar sobre o que está em vias de se desenhar. Se uma posição de perna, uma forma de braço, uma linha de ombro me parece poder figurar na origem de uma imagem, então peço ao dançarino para se deter nessa posição, para que ele produza uma espécie de

²⁷ Imagens da instalação em vídeo estão disponíveis em

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cy75zg>. Acesso: 18 out. 2025.

enredamento (*boucle*) sobre si mesmo; peço que repita esse movimento até fazer desaparecer os elementos que impedem de ver o que é interessante: uma perna não se assemelha a uma perna, isto é, uma perna não se assemelha à imagem habitual que se pode ter de uma perna. Ao nível do corpo, algo se passa: o prazer de fazer. Há um momento em que, na imagem e na posição que é assumida para que essa imagem se faça possível, a pessoa é tomada de um efeito de reconhecimento. Como se o que ela reconhecesse fosse outro corpo possível que poderia ter fabricado [...]. Aqui, em lugar de se fabricar seu corpo sobre imagens exteriores, ele é construído em função de imagens interiores, e é quando se toca seus outros corpos possíveis que foram postos de lado, rechaçados, quando se dá conta disso, quando algo pode novamente emergir, é então que a imagem-corpo se torna viva. (Goldring, *apud* Fontes Filho, 2019, pp. 347-348)

A criação das imagens nas obras de Goldring exige um certo trabalho de limpeza: é preciso retirar da imagem tudo aquilo que é da ordem da semelhança, do previsível, do tautológico – uma perna se parece com uma perna – e do clichê. Além disso, o processo de criação obedece a uma lógica imanente: o que o orienta não são representações já dadas, que povoam o imaginário do artista e às quais o corpo do dançarino deve se conformar. É o próprio movimento do corpo do dançarino – suas deformações, espasmos, repetições e ajustes – ancorado no *prazer de fazer* e nas suas próprias *imagens interiores* (isto é, nas suas sensações)²⁸, o que faz alguma coisa

²⁸ Lembrando que muitos dançarinos, por exemplo Steve Paxton, utilizam constantemente o termo imagem para se referir a sensações: “imagens’ é uma palavra

aparecer, emergir e se instaurar como imagem nascente. Esta é, assim, o efeito visual de um gesto ou movimento do corpo, que, por sua vez, nasce de uma cascata de atualizações de sensações. E o que ela dá a ver são outros corpos possíveis “que foram postos de lado, rechaçados”. Não se trata, portanto, apenas da emergência de uma aparência, porque o que emerge é também um outro corpo, um corpo que se tornou possível porque determinadas sensações se atualizaram, um corpo que *sente* diferente e que, portanto, (*a*)*parece* diferente.

*

Mas essa tentativa de escaparem dos clichês não acabou conduzindo os artistas a um certo mimetismo de corpos animais? Yvonne Rainer (1999) e Jérôme Bel (2002) também viram em *Self Unfinished* o corpo humano de Le Roy se transformar e se deformar em figuras de animais ou de seres híbridos. O coreógrafo admite que reconhecer em seu corpo essas formas é um efeito quase inevitável. Todavia, para Le Roy, há uma diferença fundamental, entre “eu lanço imagens” (*I throw images*) e “vocês constroem imagens” (*you build images*). O que ele pretendia era lançar imagens que perturbassem a percepção dos espectadores (Le Roy, 2001), que os fizessem questionar, sobretudo, suas próprias representações do corpo humano que dança. Se os espectadores constroem imagens de animais a partir do material visual lançado, é uma outra questão.

Mathieu Bouvier nos ajuda a compreender porque isso acontece:

De um ponto de vista neurológico, esse fenômeno pode se aparentar ao viés perceptivo da *pareidolia*, essa tendência

que começou a significar as maneiras pelas quais a experiência física de alguém se auto-organiza, a se referir àquilo que o corpo sente como tendo forma, embora a mente geralmente não ache tradução verbal” (Lepkoff, 2000, p. 203).

analógica que nos faz ver rostos ou fisionomias nas nuvens, nos rochedos e nos nódulos da madeira. A regra da pareidolia, com efeito, diz que toda forma aleatória ou ambígua percebida pelo córtex visual primário seja instantaneamente assimilada pelo sistema cognitivo (o córtex temporal inferior) a uma forma listada. Na falta de poder responder com segurança à questão ‘do que se trata?’, o cérebro busca saber ‘ao que se parece?’. Assim, um defeito de reconhecimento suscita imediatamente hipóteses sobre a identidade do objeto percebido, por aproximações homológicas aos esquemas formais adquiridos. (Bouvier, 2017, p. 386)

A determinação do objeto a partir de formas listadas – no caso, a determinação do corpo informe, que escapa à forma orgânica humana, a partir de formas animais – parece ser, segundo Bouvier, menos uma questão estética do que uma questão neurológica. O interessante é como Le Roy, afinal, utiliza esse mecanismo neurológico como um dos elementos da criação coreográfica, pois perturbar os esquemas perceptivos faz parte da obra. Mesmo identificando temporariamente formas animais em seu corpo, elas não são estáveis a ponto de podermos finalizar com sucesso o processo de identificação. Há sempre um ruído que impede que a forma se fixe, uma temporalidade que fratura a operação da semelhança.

Para Yvonne Rainer (1999), é justamente esse manejo do tempo o grande trunfo da performance. A adoção de um tempo dilatado entre uma forma e outra desorganiza o olho da sua função de identificá-las, permitindo que se demore no que se passa num nível, digamos, infraformal ou molecular. Por outro lado, o rápido e quase instantâneo desabamento das figuras impede a semelhança de se instaurar, pois

falta tempo para que o processo de identificação se finalize. A performance perturba a percepção, porque os espectadores são levados a perceber sempre com uma defasagem temporal, uma espécie de *o que aconteceu, o que se passou?*

Não podemos dizer, então, que as imagens que nos lançam Xavier Le Roy e Laurent Goldring sejam propriamente figurativas, elas não figuram exatamente nem o clichê do corpo orgânico humano, nem de corpos animais. A análise de Deleuze (2007) sobre quadros de Bacon ajuda a compreender o porquê²⁹. Como Cézanne, Bacon não abandona a figuração. Ele cria figuras: corpos particularmente estranhos que escorrem pelos planos monocromáticos, cabeças deformadas por forças espasmódicas, mas, ainda assim, identificáveis enquanto corpos e cabeças. Essas figuras deformadas, contudo, conjuram o caráter figurativo, ilustrativo, narrativo de sua pintura. Elas operam num segundo nível de figuração que Deleuze, em *Francis Bacon, lógica da sensação*, denomina figural. Bacon extrai o figural do figurativo, liberando a figura da figuração, pois trabalha numa lógica da sensação, e não da representação.

O figurativo é o que obedece à ordem da semelhança em relação a um objeto real, imitando-o, copiando-o, narrando ou comunicando uma história que lhe concerne. O figural, por outro lado, é o plano no qual as figuras se levantam sem referência a um objeto real, sem a pretensão de imitar ou narrar qualquer história, embora possam operar um efeito de figuração.

Podemos dizer que Xavier Le Roy e Laurent Goldring realizam uma operação semelhante em *Self Unfinished*, extraindo o figural do

²⁹ Uma aproximação entre Goldring e Deleuze é discutida em Huesca, 2007 e também em Fontes Filho, 2019.

figurativo a partir de um plano de ação imagético-coreográfico. Isso porque a arte coreográfica é também uma forma particular de trabalho com a figura; ela faz levantar figuras efêmeras dos corpos dançantes, figuras-aparições. Podemos dizer como Bouvier (2017, p. 384) que o termo figura em dança indica uma espécie de “lapso visual ou miragem sensível” pautada numa determinada rítmica da emergência da forma no seio mesmo do movimento.

Mas como extrair o figural do figurativo? Deleuze, retomando Bacon, nos lembra que, antes de tudo, é preciso limpar a superfície da figuração primária, pré-pictural, os dados figurativos ou percepções que já estão prontas na tela ou na cabeça do artista anteriormente ao início do trabalho. Isso porque os artistas não trabalham sobre o vazio – o palco inabitado, a tela em branco. O palco e a tela já estão povoados de imagens-clichês com os quais é necessário romper. Só assim a figura poderá emergir num ato pictural, numa figuração segunda, própria ao figural, que rasga a primeira.

Bacon faz isso por um procedimento preparatório: o diagrama. Ele realiza marcas ou traços assignificantes na tela “para destruir a figuração nascente e dar uma chance à Figura, que é o próprio improvável” (Deleuze, 2007, p. 96). Essas marcas são livres, acidentais, involuntárias, inconscientes e não programadas, ao acaso. Elas não estão relacionadas propriamente à composição pictórica, não são inscrições organizadas no nível visual, mas ações das mãos, atos cegos. As marcas livres e assignificantes são obstáculos propositais ao nascimento da ilustração, da narração, da imagem-clichê, elas criam uma catástrofe na tela, introduzem um outro mundo no mundo visual da figuração, quebrando a organização ótica e reorientando o conjunto visual do figurativo ao figural. Esse caos criado na tela é, ao mesmo tempo, o germe de uma outra ordem visual e rítmica para o

quadro. É o que sugere outra organização óptica, uma organização improvável, porque aparece a partir dos gestos manuais, não-ópticos, e por isso não comportam os lugares comuns do mundo visual.

Nesse sentido, Le Roy e Goldring não estão muito distantes de Bacon. Seu diagrama, todavia, é produzido de outra maneira. Não são os gestos manuais de Goldring que criam marcas assignificantes numa superfície em branco para impedir a figuração de se instaurar completamente, mas o corpo inteiro de Le Roy, diante do olhar de Goldring, que ao torcer-se, contorcer-se, deformar-se, cria marcas sensíveis assignificantes no espaço que ocupa. O corpo, na verdade, sofre uma verdadeira mutação. Das marcas ou rastros sensíveis dessa mutação nasce a figura; ela invade o visual para impor uma presença que desafia a ordem óptica clichê. As imagens filmicas e fotográficas produzidas por Goldring do corpo de Le Roy durante as experimentações em estúdio captam esses instantes em que forças estranhas, não-visuais, estão em operação, transformando o seu corpo orgânico. São momentos em que o corpo perde sua forma humana, desassemelha-se, perfurando a superfície figurativa e deixando emergir o figural. A partir dessa nova ordem sensível instaurada no campo óptico é que Le Roy trabalhará posteriormente sua coreografia. Fazer-ver-refazer. Nas palavras do próprio Goldring, sobre o *Petite chronique de l'image*,

Durante o trabalho, é uma questão de olhar para a imagem, ver onde ela se desassemelha e depois continuar retirando tudo o que nos impede de ver essa dessemelhança. Olhar para uma imagem de corpo, em geral, é um tipo de percepção muito global: vemos imediatamente um corpo, vemos uma perna, um braço,

alguém velho, alguém bonito, estas são de imediato significações, imagens que já estão ali [...]. Concretamente, é preciso refinar a postura para limpar a imagem do que impede ver: um braço, por exemplo, nunca se detém no ombro, pode continuar até a cintura, ou até a ponta do cotovelo, mas se não trabalhamos a forma da mão, o olhar irá imediatamente restaurar a visão codificada, que tomará todo o lugar. (Goldring, 2002, p. 77)

Os lampejos de uma presença que desafia os lugares comuns visual dos clichês tendem a desaparecer rapidamente nas representações codificadas do corpo com as quais o corpo que dança tem sempre de se haver. Essas presenças-imagens não são cópias de qualquer modelo exterior ao seu próprio surgimento e nem meras aparências, elas são rastros de algo que se passa em profundidade no próprio corpo orgânico que dança, dos acontecimentos infra e transcorporais, moleculares que lhe dão consistência.

*

Xavier Le Roy insiste em chamar de representações essas presenças estranhas que emergem em sua dança. Mas a palavra representação parece inadequada para tratar do que acontece, salvo se compreendermos que representação se refere, não a uma operação mimética, mas a uma dupla apresentação simultânea: numa primeira série, o que a pessoa que dança apresenta, dá a ver, é o seu próprio corpo orgânico, material e físico em gesticulação; numa segunda série, o que dá a ver é um “outro corpo possível que poderia ter fabricado”, um corpo ou corpos virtuais que não se colam aos gestos orgânicos, mas que são também reais. Como diz José Gil (2001, pp. 27 e 64), “o corpo de carne dançando atualiza o virtual, incarna-o e desmaterializa-o ao mesmo tempo”; ou então “um corpo isolado que

começa a dançar povoa progressivamente o espaço de uma multiplicidade de corpos. Narciso é uma multidão”.

Nesse sentido, e de um modo até mais radical, a filósofa americana Susanne Langer defende que a realidade física e atual que a dançarina utiliza para criar sua dança (“lugar, gravidade, corpo, força muscular, controle muscular, e propriedades secundárias como a luz, o som ou coisas”) na verdade desaparece, pois “o que vemos, ouvimos ou sentimos são as realidades virtuais, as forças moventes da dança, seus conflitos e resoluções, elevação e declínio, sua vida rítmica” (Langer, 1957, p. 6). Para ela, não se trata de duas séries visíveis, de uma dupla apresentação – uma série de atuais e uma série de virtuais – mas de uma única série de virtuais, cuja emergência faz a primeira desaparecer. Não há arte coreográfica sem esse descolamento do movimento bruto do corpo, sem essa fuga do fato trivial do corpo. Por isso, a arte da dança estaria ligada mais à imagem do que ao corpo, porque produz, a partir do material corpóreo, uma imagem dinâmica, uma “aparição de poderes ativos”. Assim como a pintura é a imagem virtual que se destaca da realidade material da tela e do punhado de pigmentos sobre ela, a dança é a imagem virtual (mas dinâmica) que se descola da realidade material e orgânica do corpo.

Langer define o virtual como um conjunto de forças, que não são as forças musculares do bailarino (estas são apenas a causa eficiente de seus movimentos) e nem as forças físicas (como a gravidade, o peso, a inércia), mas um campo que só existe *para* a percepção. Por isso, virtual, para ela, é o mesmo que aparência. Todavia, do ponto de vista daquela que dança, talvez não se trate exatamente disso, porque a dança parece comportar uma dupla ontologia: ela não é apenas imagem (virtual), porque depende também de como um corpo bastante físico (atual) se organiza e se compõe relacionalmente,

depende de como a pessoa que dança efetivamente emprega sua força muscular em relação às outras forças agentes em seu meio, com as quais tem sempre que negociar para produzir as imagens. Ela depende, sobretudo, de como a pessoa que dança efetivamente *sente* as forças lhe atravessando e lhe transformando, e de como as canaliza para produzir seus gestos.

Além disso, o virtual, na dança, não parece ser algo próprio ao campo da percepção (visual). Se estamos chamando aqui de virtual esses “outros corpos” possíveis que emergem de um corpo orgânico, sem se assemelharem a ele, o virtual não é exatamente uma aparência, mas um verdadeiro *modo de existência* em latência que até então permanecia indeterminado. O processo de extrair esses corpos indeterminados do corpo orgânico e dá-los a ver é justamente o que, em termos deleuzeanos, poderíamos chamar de um processo de atualização: uma passagem, mesmo que temporária, do indeterminado ao determinado, do virtual ao atual³⁰.

³⁰ A definição deleuziana do virtual como o real indeterminado, trabalhada no capítulo precedente, parece ser mais adequada do que a definição langeriana do virtual como aparência, para tratar dos fenômenos de dança; assim como a abordagem do primeiro de tratar a questão do atual e do virtual, não por uma teoria da percepção, mas por uma ontologia do sensível. Outro ponto de discordância com a teoria de Langer – embora reconheça o mérito de seu trabalho e o fato de que foi uma das poucas filósofas que tratou especificamente da dança no interior de uma filosofia da arte na primeira metade do século XX – diz respeito à sua afirmação de que a imagem dinâmica criada pela dança é uma imagem que nos interessa porque expressa um conjunto de sentimentos (*feelings*) compostos e concebidos pelo coreógrafo, sentimentos que dizem respeito a vida interior (*inner life*) dos seres humanos (Langer, 1953, pp. 169 et seq.). Prefiro pensar, mais uma vez com Deleuze, que os *afetos* disparados pela dança nos interessam porque deixam passar no corpo a sensação, algo que não é da ordem de um sujeito organizado, como um sentimento, mas da ordem impessoal e pré-individual que constitui o próprio sensível.

E o que se atualiza, num corpo que dança? Qual seria o estofo desse modo de existência mutante, que emerge de um corpo orgânico que dança? Ora, já vimos, no capítulo precedente. O que se atualiza num corpo que dança são as sensações e seus duplos (as sensações de consciência). São as sensações o estofo desses “outros corpos” que emergem na dança. Esta seria, então, uma atividade que *produz, não apenas imagens dinâmicas, transcendentais ao corpo orgânico que efetivamente dança, mas sensações imanentes que o fazem mutar, mudar de estado, devir*. No caso de Xavier Le Roy, sua dança produz, não apenas visões, mas o próprio corpo de um eu inacabado, de um eu que não para de devir.

A partir de um trabalho sobre a superfície de visualidade de um corpo-dançarino, *Self Unfinished* é uma obra que nos permite, paradoxalmente, pensar a profundidade não-visual que toda obra coreográfica, em alguma medida, dá a entrever e a sentir: o mundo das sensações que se atualizam no espaço, no corpo que dança e também no corpo de quem vê dançar, *gerando* neles outros corpos possíveis.

3 A lógica da sensação

Para entendermos melhor a diferença entre isso que se passa na superfície de visibilidade do gesto dançado e na sua profundidade encarnada, gostaria de me valer de um par conceitual bastante utilizado por Deleuze: o extensivo e o intensivo. Ele retira esse par conceitual da filosofia de Kant, mas lhe dá um outro sentido. Em resumo, podemos dizer que extensivo e intensivo são como que duas dimensões ou séries do sensível: a primeira se refere ao sensível determinado, atualizado e a como ele nos aparece; a segunda se refere

à sua dimensão virtual e indeterminada. Não se trata de um dualismo, já que há sempre uma passagem possível do intensivo ao extensivo, e vice-versa: o indeterminado pode ser determinado através de processos de atualização; e o determinado contém sempre uma parcela de indeterminado, um virtual que não se atualiza.

Bem, todas as manhãs, quando acordamos, nosso corpo organiza suas relações e seus encontros com elementos do ambiente circundante, ele entra em contato com sons, formas, objetos, seres, temperaturas, cores, gostos, cheiros. Ele também se auto-organiza para estar disponível a esses encontros, para explorar o ambiente e se agenciar com seus elementos, em termos de tônus, postura, posição, direção, cinética. Essas relações ambientais, como vimos, provocam efeitos ou, em termos espinosistas, fazem variar a potência de um corpo, seus *afetos*. No capítulo anterior, chamamos isso que se atualiza no ponto de contato entre o corpo e o que é diferente de si, fazendo variar sua potência, de sensação. Vimos também que a sensação tem uma natureza ambivalente: ela é tanto um elemento do próprio sensível, independente do sujeito que a sente, quanto algo que “pertence” ao sujeito e ao seu corpo, pois é o que permite a uma criatura humana acessar o sensível do qual ela própria faz parte. De um lado, portanto, a sensação pode ser analisada como um fenômeno de emergência do próprio sensível, isto é, como uma pura determinação e individualização de uma qualidade sensível. De outro, ela pode ser analisada como um fenômeno subjetivo, ou seja, como algo que aparece a um sujeito humano, dotado da capacidade de sentir, de perceber, de identificar, de analisar, de julgar.

A filosofia ocidental se interessou bastante por esse segundo aspecto da sensação, por como o sensível aparece para o sujeito. Vimos que Kant, por exemplo, define a sensibilidade como uma faculdade do

sujeito de receber os fenômenos e organizá-los no tempo e no espaço. Ele chama de sensação, justamente, a qualidade sensível elementar que dura (que tem um determinado tempo) e que pode ser localizada (que tem um determinado espaço). Para ele, todo conteúdo material sensível só aparece ao sujeito em sua faculdade de sensibilidade como estando *no* espaço e *no* tempo³¹. Isso é justamente o que podemos chamar de extensão da sensação ou do nível extensivo do sensível.

A extensão de uma sensação é a sua determinação a partir da quantidade de tempo que ela dura e da quantidade de espaço que ela ocupa. Por exemplo, quando vejo um objeto vermelho, posso dizer que a qualidade “vermelho” ocupa uma determinada quantidade de espaço (que pode ser medida em milímetros, centímetros, metros, etc) e uma quantidade de tempo (que pode ser medida em segundos, minutos, horas, etc). O modo como o sensível aparece à nossa percepção é extensivo: uma diversidade qualitativa já discriminada em unidades de tempo e de espaço.

Mas essa diversidade qualitativa não possui apenas extensão. Kant nos lembra que não é possível ter a experiência empírica de um tempo-espaço vazio, porque a extensão espaço-temporal do sensível é sempre preenchida por um grau maior que zero de sensação, ou seja,

³¹ Na *Estética transcendental* da *Crítica da razão pura*, Kant chama o tempo e o espaço de intuições puras da sensibilidade. Ele os vê como condições transcendentais e abstratas que organizam a percepção dos fenômenos empíricos e a experiência possível. O tempo e o espaço não são diretamente percebidos pelo sujeito, mas este não pode perceber nada que já não esteja enquadrado na forma do tempo e do espaço, isto é, todo material percebido é percebido como durando numa certa localidade. O tempo e o espaço são formas puras, enquanto a sensação é a matéria empírica que “preenche” essas formas.

por uma quantidade intensiva³². Esse grau de intensidade, contudo, pode variar. Se no exemplo precedente, o objeto em questão é uma camiseta vermelha que se desbotou com o uso, podemos dizer que embora a extensão da sensação não tenha variado (a qualidade “vermelho” continua ocupando as mesmas unidades de tempo-espço), houve uma variação de sua intensidade, isto é, ela ocupa esse tempo-espço de um modo menos, digamos, vigoroso.

O interessante é que, embora percebamos o efeito dessa variação de intensidade (a camisa desbotada), não podemos perceber a variação acontecendo, não podemos determinar o instante preciso em que ocorreu. E o mais interessante ainda (o que, segundo Deleuze, escapou a Kant), é que essa variação da intensidade parece ser o

³² Na *Crítica da Razão Pura*, Kant fala das quantidades intensivas como antecipações da percepção. Uma antecipação da percepção, embora não seja uma condição transcendental da experiência possível – como as intuições puras – é uma proposição sintética que o entendimento pode antecipar a respeito da percepção do fenômeno. Segundo Kant, essa proposição sintética é a de que todo fenômeno tem um grau real e, por conseguinte, que toda sensação possui uma diferença interna própria (Kant, 1999, p. 164). Enquanto a quantidade extensiva de uma sensação só pode ser dada pela experiência, nunca *a priori*, a quantidade intensiva pode ser conhecida *a priori*, isto é, o entendimento pode antecipar o fato de que todo tempo-espço é ocupado por algum grau maior que zero de sensação, o fato, afinal, de que a intuição tem sempre matéria. As quantidades intensivas, ao contrário das extensivas, não tem partes apreendidas sucessivamente, sua unidade é apreendida instantaneamente, de uma vez. Mas há nelas o que Kant chama de diferença interna: a pluralidade que pode ser representada como aproximação ou distanciamento do zero, da ausência de sensação – o grau zero funcionando como princípio de produção ou de extinção de todo real do fenômeno no tempo e no espaço. Isso quer dizer que pode haver uma variação interna no que se refere às quantidades intensivas – variação em relação ao nível 0 – sem que haja uma variação quantitativa extensiva, porque “toda realidade possui o seu grau que pode decrescer até o nada (o vazio) permanecendo invariadas as qualidades extensivas do fenômeno” (Kant, 1999, p. 163). Deleuze analisa isso na *Segunda lição sobre Kant*, de 21/03/1978 (Deleuze, 1978a).

próprio princípio de produção do sensível, isto é, parece explicar como uma sensação nasce, independentemente de nossa percepção dela. Para Deleuze (2006), o nível intensivo do sensível é justamente esse nível molecular e imperceptível em que estão em operação movimentos incessantes de variação, de emergência e de extinção de sensações (do nível zero de intensidade a níveis maiores que zero), que não podem ser propriamente percebidos. E são justamente esses movimentos de variação de intensidade o que *cria* os extensos tais como percebidos, o que *gera* as unidades de tempo-espaço preenchidas que percebemos: quando o nível de intensidade vai do zero a um nível maior que zero, a sensação se atualiza, determina-se, produzindo as unidades de espaço-tempo que vai ocupar.

Resumindo: a extensão de uma sensação é a quantidade de tempo e de espaço que ela ocupa; a intensidade de uma sensação é a quantidade de potência que faz nascer e variar qualitativamente um certo tempo-espaço particular. O nível extensivo do sensível é como ele nos aparece na percepção, já distribuído em unidades de tempo e espaço, já organizado, enformado, determinado e individualizado, pronto para ser analisado e compreendido. O nível intensivo do sensível não diz respeito à nossa percepção, mas a como o próprio sensível passa à existência, a como as sensações emergem, duram e se extinguem, a como elas se determinam e se individualizam no seio do indeterminado. Em outras palavras, o nível intensivo do sensível diz respeito a como as sensações passam, afinal, de um grau zero a um grau maior que zero, e a como elas variam internamente, transformando a maneira como percebemos os objetos e seres extensos individuados. Trata-se de um nível que “precede” a percepção, no sentido tanto de se referir ao processo de gênese de algo

do qual só podemos perceber os efeitos, quanto no sentido de ser sua condição lógica de possibilidade ou princípio de produção.

O processo de emergência da sensação, em termos deleuzianos, significa seu movimento de atualização, isto é, como ela passa de uma existência virtual (um real indeterminado que não está distribuído e individualizado em unidades qualitativas de tempo e espaço) a uma existência atual (o real extenso que, ao se determinar, ao se individualizar, cria consigo o próprio espaço e o tempo que ocupa). Para Deleuze, essa passagem do virtual ao atual é um movimento em intensidade, não em extensão. É o movimento intensivo o que dispara a diferenciação e a distribuição da diferença em quantidades extensivas no tempo e no espaço, e por consequência em formas, objetos, seres, etc.

Podemos dizer, portanto, que o nível extensivo do sensível é sua superfície atualizada que podemos perceber; o nível intensivo é a profundidade virtual que a funda e a torna possível. Lembrando que, para Deleuze, o virtual é tão real quanto o atual. O virtual não é propriamente *percebido* por criaturas como nós – lembrando que definimos a percepção, no capítulo precedente, como a primeira fase de um ato cognitivo ou da formação da representação na consciência. Mas ele pode ser *sentido*. O sensível, então, não se resume ao perceptível, àquilo que podemos perceber para representar. Isso significa que, do ponto de vista humano, os agenciamentos ecológicos de um corpo no mundo não servem apenas a uma atividade estritamente epistêmica; o que o corpo sente efetivamente é mais vasto do que aquilo que ele percebe como material bruto de sua atividade cognitiva.

Vimos no capítulo anterior, que a sensação é o que se atualiza no ponto de contato entre o corpo e o que é diverso de si, fazendo variar

sua potência. Sentir uma sensação é sentir o efeito de um encontro. Agora podemos compreender melhor o que está implicado nesse encontro, do qual sentimos os efeitos: no nível extensivo, o encontro é o ponto de contato entre o corpo e o que é distinto de si; no nível intensivo, o encontro é um movimento, uma variação de intensidade. É por isso que a atualização de uma sensação faz variar a potência de um corpo, porque ela é, em si, uma variação de intensidade. A intensidade não pode ser mensurada em termos de unidades de tempo e espaço, mas em termos de *afetos*, isto é, em termos de como, com seu movimento de variação, ela faz variar também a potência dos corpos extensos que atravessa, transformando, na sua passagem, a composição e organização mesma desses corpos.

*

Se voltarmos à performance de Xavier Le Roy, poderemos, portanto, pensar em duas séries sensíveis em operação. A primeira série – extensiva – se passa na superfície de visibilidade e diz respeito a tudo aquilo que podemos perceber: o corpo orgânico do dançarino gesticulando e encadeando movimentos em uma coreografia, as formas que esse corpo ganha, as qualidades sensíveis que assume no tempo e no espaço, as semelhanças e dessemelhanças que apresenta. A segunda série – a intensiva – se passa em profundidade, no corpo de Le Roy, no corpo dos espectadores, no espaço entre os dois. Ela diz respeito ao que podemos sentir: que o corpo orgânico de Xavier muda, transforma-se diante do olhar, mesmo que extensivamente permaneça o mesmo, porque atravessado por intensidades invisíveis. Podemos sentir que ele perde sua identidade de corpo e se torna uma zona do espaço atravessada por essas intensidades infra e transcorporais, cujos movimentos deixam rastros visíveis que afetam o espaço todo, e, em consequência, o corpo de quem o vê dançar.

Toda dança necessariamente lida com essa dupla série do sensível e tem como consequência uma espécie de mutação ou transfiguração do corpo orgânico que dança. Este devém uma zona densa, intensiva e impessoal do espaço, na qual se atualizam sensações. Algumas técnicas de dança se orientam mais pela camada visível das formas que tomam o corpo como resultado dessa transfiguração. Essas formas, por serem reiteradas e repetidas, tornam-se códigos gestuais reconhecíveis, formando os *estilos* de dança e delimitando, numa dada sociedade, a ideia que temos do que é dança e do que não é, ou melhor, do que pode passar como dança ou não. Mas essa camada de superfície formal, extensiva, não mostra tudo o que a dança faz, porque em profundidade há todo um processo invisível de geração da forma no espaço “interno” do corpo de quem dança; é isso, inclusive, o que funda uma epistemologia que é própria ao campo da dança, um saber a respeito da gênese do gesto. Em outras palavras, a dança, mais do que a arte de criar belas figuras do corpo, é um campo técnico que nos dá acesso à sua dimensão intensiva na qual todo gesto encontra sua gênese.

É por isso que *Self Unfinished* é tão interessante, porque nos mostra justamente isso. A metamorfose da forma acessada no campo perceptivo visual extensivo é coreografada de modo a deixar *entrever* um movimento mais profundo, que vive escapando ao campo perceptivo propriamente dito. Esse movimento imperceptível pode, contudo, ser sentido: é a mutação do corpo orgânico em uma zona espacial impessoal e intensiva, coreografada pelos movimentos das sensações que nela se atualizam.

4 O espaço da dança

José Gil (2002), a partir de uma retomada da teoria do sensível que Deleuze desenvolve em *Diferença e repetição*, ajuda-nos a pensar o corpo-dançarino como um espaço paradoxal que tensiona o dualismo interior-exterior, presente na percepção de todo e qualquer corpo. Ele diz:

No plano da percepção, o corpo é um continente que envolve um conteúdo situado no espaço objetivo. No entanto, não sendo nunca visível como conteúdo, este escapa à percepção e às suas determinações objetivas: o pensamento investe-o com uma série de determinações do espaço interior, da "alma". Neste sentido, o interior está fora do espaço objetivo. Logo que é percebido (como resultado de uma abertura do invólucro corporal, por exemplo), cessa de ser interior, abre-se e confunde-se com o espaço exterior. É um corpo de presença e de impresença. (Gil, 2002, p. 141)

A experiência perceptiva visual de um corpo é a de um ente que ocupa um determinado espaço objetivo. Contudo, o espaço interior do corpo, sua composição interna, só pode ser de fato percebida quando o corpo é aberto ao exterior. É o que acontece, por exemplo, na experiência médica de dissecação de um cadáver, ou na análise microscópica de seus componentes. Mas essa operação de abertura do espaço interior do corpo ao espaço objetivo exterior só torna perceptível, visível, a composição de suas partes extensivas (de seus órgãos, tecidos e células). Ela não nos dá acesso à sua dimensão

intensiva, aos seus movimentos internos, suas circulações e variações de intensidade, seus *afetos*, pois desde que é aberto, o corpo deixa de ser um corpo vivo e se transforma em um objeto extensivo de estudo. Podemos examinar sua anatomia, a composição de suas partes, de seus órgãos, mas não podemos ver os movimentos acontecendo, não podemos perceber sensações se atualizando.

O corpo-dançarino é um corpo que justamente dá acesso a essa dimensão intensiva e vital dos movimentos internos, porque nele as variações de intensidade transbordam o espaço que ocupa, como as linhas intensivas do desenho-diagrama de Oskar Schlemmer, *Egocentric Space Delineation* (1924)³³. Há aqui um jogo molecular de intensidades infra e transcóporais que borra as fronteiras entre o dentro e o fora, entre interior e exterior. O corpo-dançarino impregna o espaço “exterior” com determinadas qualidades, estados, atmosferas, que são o resultado do que nele se atualiza em termos de sensações (variações de intensidade). Ele dá a *entrever* os movimentos intensivos que se passam em profundidade no espaço extensivo que seu corpo ocupa.

Se falamos acima das séries extensiva e intensiva da sensação, podemos falar agora das séries extensiva e intensiva do espaço. Se, para Deleuze, são as intensidades que operam a gênese do sensível, isto é, se são elas que *criam*, ao se atualizarem, as qualidades extensas distribuídas no diverso que percebemos, elas *criam* também, no mesmo movimento, o próprio tempo e o próprio espaço que as *carregam*. Isso quer dizer que o espaço e o tempo não são grandezas

³³ Imagem disponível em <https://collections.lib.utah.edu/ark:/87278/s6n61z9g>. Acesso: 18 out. 2025.

independentes, mas que são também gestados pelos movimentos das intensidades.

Isso parece estranho, pois temos a tendência a pensar o espaço como grandeza geométrica, abstrata e vazia, no interior do qual os fenômenos físicos se operam. Trata-se da herança euclidiana que tanto Newton como Kant recuperaram para formularem, de um lado, as teorias físicas da mecânica clássica e, de outro, a estética transcendental. Por essa perspectiva, um corpo que dança é um objeto movente num espaço fixo e imutável, dado desde sempre. O espaço é compreendido como uma grandeza que não é perturbada pelo que efetivamente se passa no corpo que se move, é uma espécie de teatro vazio a ser ocupado, ou forma pura a ser preenchida.

Contudo, no campo da física, Einstein já provou, com a teoria da relatividade, que o espaço não é uma grandeza absoluta, mas relativa, e que de fato ele é afetado pela presença dos corpos. Diante de corpos efetivamente massivos, como planetas e buracos negros, o espaço se curva. Mais recentemente, na mecânica quântica e na teoria quântica dos campos, o espaço ganha um dinamismo e uma natureza bem mais flexível e complexa, pois varia em função das flutuações quânticas. De todo modo, essas evoluções da física conversam com novas visões do espaço também no campo da filosofia e da dança.

Deleuze, como vimos, pensa o espaço não como a forma vazia no interior da qual as intensidades circulam, mas como um plano intensivo criado pela própria circulação das intensidades. Em *Diferença e repetição* (2006), ele chama o espaço enquanto quantidade intensiva de *spatium* ou de profundidade, frisando que esta não se confunde com a terceira dimensão geométrica, ao lado da altura e da largura. Trata-se de uma dimensão heterogênea do espaço, que é a gênese do espaço extenso como grandeza geométrica. Não existe, para

Deleuze, espaço puro, independente da intensidade. O que existe é uma profundidade virtual do sensível e sua superfície espacial extensiva derivada dos processos de atualização que o distribui e o localiza.

Um corpo, que é efetivamente um ente sensível, isto é, que ocupa efetivamente um espaço extenso, tem também a sua profundidade intensiva própria. Esta profundidade não é um espaço interior pensado como conjunto de partes-órgãos, já que estas também são extensivas. A profundidade intensiva própria de um corpo é um virtual sem extensão, pura potência dos movimentos de atualização de sensações, dos movimentos de circulação e variação de intensidade. Podemos chamar as sensações que se atualizam no espaço do corpo de sensações somáticas. São elas que vão compor a sua profundidade intensiva. Mas as sensações somáticas não se distinguem em natureza de outras sensações, salvo pela sua topologia e pelo fato de serem sentidas fenomenologicamente como “pertencendo” ao corpo do sujeito que as sente. Na verdade, quando pensamos o espaço como grandeza intensiva, a dualidade entre interior-exterior do corpo não faz sentido, pois tanto no interior quanto no exterior o que se passa é circulação e variação de intensidades que vão atualizar sensações. E as sensações, em si mesmas, como vimos, são impessoais, elas não são “do sujeito”, são um fato. Elas só são “do sujeito” do ponto de vista da consciência.

*

Bem, se é assim, podemos dizer que é a atualização de sensações somáticas o que constitui o estofo sensível da dança. São elas que “guiam” os gestos da pessoa que dança, transportando seus movimentos. Temos a tendência a pensar que o que guia um movimento dançado é uma imagem exterior do corpo projetada no

interior pela pessoa que dança, como se um jogo especular estivesse em operação. É como se ela imaginasse a forma que seu corpo deve tomar e então mobilizasse seu sistema musculoesquelético a se conformar. Mas basta dançar por alguns minutos para sentir que não é exatamente isso que se passa. Quando dançamos, sentimos que o corpo é transpassado por feixes de energia e de forças que distribuem os gestos segundos direções e vetores determinados pelas próprias forças, muitas vezes escapando das imagens projetadas. Essas forças não são apenas forças físicas (tônus, peso, inércia, etc), são intensidades impessoais que atravessam o corpo e que, sentidas, transformam seu estado. Podemos até projetar imagens, mas isso não significa que o corpo irá efetivamente se conformar a elas, reproduzi-las no espaço objetivo, pois tudo depende de como as forças e as energias serão de fato distribuídas, de como as intensidades se atualizarão em determinadas localidades e, principalmente, de como a pessoa que dança investe essas zonas com a sua atenção, sua intenção e sua imaginação. Para José Gil (2002, p. 144), “ver do interior é *abrir* este último, segundo as forças e os *afetos* que transportam o movimento”. Esse espaço que é mobilizado e aberto pela pessoa que dança não é um espaço euclidiano, mas um espaço topológico cuja paisagem e relevo criados pela circulação das intensidades transbordarão as fronteiras da pele.

O salto de Nijinsky é o espaço se projetando em altura; o giro de Baryshnikov é o espaço se espiralando; o deslocamento lento das dançarinas de *Structure Souffle*, de Myriam Gourfink, é a conjuração da distância infinita. É como se a pele dessas dançarinas e dançarinos se expandisse, prolongando no espaço “exterior” as intensidades que povoam o espaço “interior” do corpo. Isso porque, segundo, Gil, “o

bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo. Não se desloca *no* espaço, segrega, cria o espaço com seu movimento” (Gil, 2001, p. 57). Ele diz:

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. (Gil, 2001, p. 27)

É o que o filósofo Frédéric Pouillaude (2006, p. 13) também diz de outro modo: o sítio ou local no qual um evento de dança é instaurado não preexiste ao próprio evento, mas é criado com ele. Evidentemente que os espaços arquitetônicos dos teatros, das galerias, das salas de espetáculo, os lugares reservados aos rituais e às festas existem como espaços físicos e objetivos. O que não existe antes que uma dança comece é a profundidade intensiva que fazem desses espaços físicos “vazios” espaços povoados, espaços intensivos criados pelo próprio evento. Usando uma terminologia deleuziana, podemos dizer que a dança sempre cria seu próprio plano de imanência espacial.

Então, pensando o espaço interno do corpo-dançarino, não como o espaço extenso dos órgãos, mas como *spatium*, podemos dizer que uma das coisas que a dança *pode* é justamente transformar a consistência de um corpo orgânico e extenso numa profundidade intensiva, na qual o órgão-pele perde sua função de delimitar um contorno e um limite preciso. O espaço do corpo se expande, na

medida em que cria para si o próprio meio que se contorce, dobra-se, desliza, salta, gira. O movimento do corpo torna-se um movimento do próprio espaço. “A dançarina não tem ponto de fora [...] nada existe para além do sistema que forma pelos seus atos” (Valéry, 2018, p. 28). Essa conhecida frase de Paul Valéry só faz sentido, do ponto de vista de quem dança, se considerarmos que o sistema que a dançarina cria com seus gestos não tem fora porque englobou todo o espaço do fora. Não há fora, porque o corpo mesmo mutou, expandiu-se para alcançar outros limites: “meu exterior infinito e meu interior como abismo sem fundo”, como diria o filósofo do butô, Kuniichi Uno (2014, p. 53). O corpo-dançarino é o corpo que deixou de ser um organismo para se tornar o próprio *spatium*, instaurando com seus gestos, no espaço objetivo, uma profundidade intensiva desenhada pelo movimento das sensações.

5 Corpo de sensação

Um corpo, como ente sensível individuado e extenso, é o produto temporário de uma “cascata de atualizações”, isto é, um processo de atualização de virtuais em determinado estado de coisas: do embrião, um verdadeiro campo virtual de possíveis, a um conjunto organizado de órgãos, distribuídos em zonas locais com qualidades e extensões determinadas³⁴. Mas essa cascata de atualizações que produz um

³⁴ Em *Diferença e repetição*, Deleuze, inspirado por Gilbert Simondon, descreve o corpo como um organismo vivo, exemplar de uma espécie, resultado de um processo complexo em que relações diferenciais ideais se atualizam, organizando-o funcionalmente em partes-órgãos. O corpo, enquanto estado de coisas, enquanto ente sensível, é o resultado, de um lado, de um processo de qualificação/especificação

corpo nunca cessa. O corpo orgânico, individuado e extenso de um indivíduo humano adulto contém a sua dimensão de virtualidade, pois não para de devir, de mudar de estado, de forma, de consistência, devido aos encontros ou agenciamentos nos quais entra e aos processos de atualização que têm lugar. É justamente essa dimensão virtual o que permite ao corpo orgânico devir. Se não houvesse essa “reserva de possíveis”, o corpo jamais poderia sentir, porque sentir, como vimos, implica necessariamente uma transformação do estado de um corpo, um *afeto*, uma mudança qualitativa (local ou global) em virtude de uma variação de intensidade. Sentir é um devir.

A dança trabalha com essas duas realidades do corpo, a sua realidade atualizada que configura o corpo orgânico e a sua realidade virtual que faz o organismo mutar, delirar. O paradoxo é que todo trabalho sobre a dimensão orgânica, a partir das técnicas que treinam os músculos, ossos, tendões, ligamentos, a trabalharem em sua máxima potência, é realizado justamente para que o corpo orgânico possa acolher a passagem dos virtuais que, ao se atualizarem, desorganizam o próprio organismo. Em outras palavras, a poética da dança deriva de um trabalho técnico sobre o organismo, mas ela só

(diferença em relação a outros corpos de outras espécies), e por outro, de um processo de partição/organização (diferença interna entre as partes que o compõem). Mas esse estado de coisas de um organismo organizado só é possível realmente graças a um movimento intensivo que se passou no ovo, no embrião. O ovo é uma singularidade intensiva que já contém em si mesmo sua própria potência ou campo virtual de atualização. O que é primeiro no ovo são as intensidades e seus movimentos, seus dinamismos espaço-temporais que distribuirão num espaço também intensivo as qualidades e extensões, que, por sua vez, num segundo momento, determinarão a espécie daquele organismo e as partes-órgãos que o compõe. “Os tipos de ovo se distinguem por orientações, por eixos de desenvolvimento, por velocidades e ritmos diferenciais como primeiros fatores de atualização de uma estrutura, criando um espaço e um tempo próprios daquilo que se atualiza” (Deleuze, 2006, p. 302).

efetivamente emerge quando o organismo é ultrapassado, quando o corpo encontra, como diz a teórica da dança Laurence Louppe (2012, pp. 86-87) “vias de libertação mais fortes e inventivas”.

Pensemos num exemplo: Anna Pavlova dançando *A morte do cisne*, em 1905 (coreografia de Fokine e música de Saint-Saens)³⁵. Para chegar a esse estado de delicadeza e expressividade, evidente que a dançarina passou por um longo treinamento na técnica do balé clássico, o que conformou seu organismo a uma determinada linguagem expressiva de excelência. Mas tudo isso para quê? Quando vemos Anna Pavlova dançar, o que surge, inesperado, de seus gestos de balé, de seus braços agitados, de sua expressão facial e sobretudo da qualidade global de seus movimentos, é o corpo do próprio cisne que agoniza. Um outro corpo aparece, que não se confunde com o corpo orgânico da dançarina, não porque ela imita o cisne, mas porque ela sente, na zona que seu corpo ocupa, determinadas sensações que fazem variar o seu estado. Ela entra num processo de mutação – na terminologia de Deleuze, em um devir-cisne. Com Xavier le Roy se passa o mesmo. Mas como ele se utiliza de outras técnicas de treinamento, são outros virtuais que pedirão passagem, outras intensidades passarão, outras sensações se atualizarão e, conseqüentemente, outros estados de corpo surgirão. No caso de Le Roy, um encadeamento de devires faz do corpo orgânico do dançarino um eu inacabado, um *self unfinished*. Viver e testemunhar devires: isso parece ser, entre outras coisas, o que a arte coreográfica permite.

*

³⁵ Estrato disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=egPuJALNIBs>. Acesso: 18 out. 2025.

Mas o que estamos chamando aqui de organismo? O organismo é, sobretudo, uma categoria epistemológica do vivente, isto é, um modo de explicar o funcionamento do vivente a partir de um modelo teórico. A palavra organismo deriva do grego *organon* que pode ser traduzida por instrumento ou ferramenta. Nos trabalhos lógicos de Aristóteles, seu emprego dizia respeito às regras de uso da linguagem como instrumentos do conhecimento verdadeiro. Mas o filósofo também emprega a palavra *organon* em outro contexto: para explicar o movimento animal assimilado ao funcionamento de uma máquina, a catapulta de guerra. E é daí que, segundo Michel Bernard (2001), vai se descortinar toda uma tradição de pensamento que tentará explicar o funcionamento do corpo a partir de um paralelo com a máquina³⁶.

³⁶ Descartes, por exemplo, em sua *Physique mécaniste du corps*, mantém a máquina como paradigma explicativo do funcionamento corporal, diferenciando-se de Aristóteles no que se refere a considerá-lo no interior de uma cadeia de causalidade positiva, determinada por um jogo de ligações mecânicas. O filósofo francês não pressupõe um motor imóvel como causa do movimento do corpo, como Aristóteles, mas compreende-o como uma espécie de autômato, cujas partes já estão dispostas para autossustentar mecanicamente o movimento do todo. Leibniz é o primeiro a empregar em sua *Monadologia* o termo organismo para significar o mundo do indivíduo vivente. Não apenas o corpo humano, mas o universo inteiro passa a ser compreendido como um composto organizado por uma miríade de átomos espirituais – as mônadas. Kant posteriormente na *Crítica da faculdade do juízo* fala em “criaturas organizadas da Natureza”, criaturas que se organizam a si mesmas segundo uma finalidade natural, de modo que, nelas, nada de inútil ou sem fim se produz. Além de uma força motriz, como as máquinas, as criaturas organizadas possuem uma força formadora que comunicam ao material que organizam. Mais tarde, Comte e Spencer passam a aplicar o conceito de organismo também às dinâmicas sociais, o primeiro para construir um sistema epistemológico estruturado e hierarquizado, o segundo no interior de sua visão evolucionista. O ponto de vista muda com o filósofo e médico Georges Canguilhem. Em *Connaissance de la vie*, ele diz que o problema da referência à máquina é a unilateralidade da relação, que vai sempre da máquina já fabricada ao organismo. Seria preciso, ao contrário, compreender a própria gênese tecnológica a partir da estrutura de funcionamento do corpo orgânico. O organismo vivente,

Kurt Goldstein, em seu livro *A estrutura do organismo* (2001), propõe, de um modo mais sistemático, o modelo do organismo como categoria epistemológica do vivente humano. O organismo é uma espécie de estrutura que liga as partes do corpo, não em termos mecânicos, mas em termos *teleológicos*, já que cada parte (ou órgão) só ganha sua função determinada e seu sentido a partir de sua posição no interior de um funcionamento global. Como o organismo sempre tem de se adaptar e responder ao seu próprio meio, à sua circunstância, ele não é uma estrutura fixa, mas dinâmica; tem de integrar ao seu funcionamento as respostas a situações existenciais diversas. Todavia, ele sempre tende à conservação e à constância relativa. Isso significa que, a despeito da diversidade dos fatos empíricos que estimulam e afetam o corpo dos mais variados modos, o organismo *seleciona certos comportamentos privilegiados, orientado por um princípio formal de economia energética e eficácia*, que variam não só segundo a espécie, mas segundo a história pessoal e características individuais. Os desequilíbrios são interpretados como fases de remanejamento das funcionalidades face a situações desestabilizadoras, catástrofes temporárias que logo serão geridas pelo funcionamento geral a partir de uma espécie de lei biológica fundamental: a *tendência natural a comportamentos equilibrados e constantes*.

O organismo, a partir das ideias de Goldstein, é então um conceito operatório que permite não apenas agrupar e totalizar as

diferente da máquina, não é uma simples junção de partes, ele se autoconstrói, autoconserva-se, autorregula-se e se autorrepara-se, além de comportar uma finalidade polivalente e multipotencial (já que um único órgão ou parte pode realizar e estar implicado em uma pluralidade de funções), bem como uma plasticidade, uma vez que está em constante processo de improvisação.

partes de um corpo, mas organizá-las, distingui-las, distribuí-las e hierarquizá-las segundo uma direção dominante e soberana, uma lei natural. É um “modelo cognitivo do vivente” que

a despeito de sua ambivalência e temporalidade, se oferece como uma estrutura totalitária e positiva movida pela única e exclusiva tendência permanente à instauração de uma ordem ou de um equilíbrio, isto é, a aquisição de um valor constante. (Bernard, 2001, p. 50).

Não podemos ignorar que, embora o conceito de organismo tenha sido útil para o desenvolvimento das ciências médicas e biológicas, ele é um modelo cognitivo que não explica tudo da realidade somática, sobretudo o que se passa em sua dimensão intensiva. O corpo, e tudo o que ele pode, não se limita a um bom funcionamento orgânico. Podemos entender, inclusive, que o modelo do organismo, por invisibilizar outros aspectos “menos ordenados” da realidade somática, vem amparar toda uma prática perigosa de *gestão do corpo*, baseada em discursos médico-científicos. Determinados funcionamentos, agenciamentos, produções, fora desse sistema organizado podem ser interpretados pelo juízo (da medicina, e principalmente da medicina psiquiátrica) como anormais, como *mal* funcionamentos, o que acaba justificando uma certa submissão do corpo a determinados procedimentos de normalização.

O modelo do organismo favorece, como lembram Deleuze e Guattari (1995-1997, 2010), a aplicação sobre a corporeidade de um estatuto moral, que avalia o seu funcionamento em termos de bom-ruim. Eles defendem que se trata, finalmente, de uma gestão da corporeidade que conduz ao seu funcionamento não apenas eficiente

do ponto de vista biológico, mas dócil do ponto de vista político-social. O corpo, para eles, seguindo a linha de Artaud, não se resume ao organismo. Este é, na verdade, um signo de alienação, um estrato que se sedimenta sobre o corpo, “um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil” (Deleuze e Guattari, 1995-1997, v. 3, p. 21).

*

Do ponto de vista do funcionamento do organismo, a dança é uma espécie de dispêndio motor improdutivo, no sentido que sua lógica de agenciar os movimentos não atende diretamente a necessidades orgânicas, biológicas, fisiológicas, práticas ou ideológicas. Ela pode, evidentemente, ter efeitos positivos para o funcionamento do organismo no geral; mas pode, ao contrário, ser a ele nociva – os fenômenos de epidemias de dança na Europa do século XVI são um exemplo³⁷; bem como a tendência a explorar o limite das capacidades orgânicas da maioria das técnicas coreográficas, o que gera frequentemente traumas e lesões no corpo dos dançarinos e dançarinas profissionais. A dança agencia movimentos numa lógica do excesso, é uma espécie de traição do organismo, porque, no que se refere ao gesto e ao movimento do corpo, parece ser uma mediação pura sem finalidade – o fim do gesto e do movimento é a sua própria produção e agenciamento. A dança parece transformar o estado do corpo orgânico daquele que dança, extraindo o gesto autorreferente

³⁷ Episódios de manias dançantes coletivas foram registrados na Europa entre os anos de 1200 e 1600. Para o evento ocorrido em Estrasburgo em 1518, ver Waller, 2016; e para o de Aix-la-Chapelle, ver Braekman, 1982.

da ação somática funcional; isso tem como efeito a produção de outros corpos possíveis, corpos mutantes, inumanos, orgânica e funcionalmente impossíveis.

É por isso que Jean-Luc Nancy afirma que:

Diz-se muito pouco quando se diz que a matéria-prima, o meio ou o objeto da dança é o próprio corpo, e que isso definiria sua singularidade entre as artes: na realidade, o objeto é a travessia do corpo, seu transe. Travessia pelo quê? Por nada, talvez, ou por uma energia, ou por uma graça – porém, qualquer que seja a palavra, travessia do corpo pelo incorporal que o retira da sua organização e da sua finalidade de corpo. (Nancy, 2005, p. 60)

Emma Bigé (2023), no livro *Mouvementements, écopolitiques de la danse* (*Movimentamentos, ecopolíticas da dança*), diz até que a dança pode se passar sem o corpo. Mas isso não quer dizer que ela é desencarnada. Ao contrário, o que a filósofa trans*feminista pretende é denunciar que o conceito de corpo, diante das suas limitações e principalmente de sua captura pelos discursos biopolíticos dominantes, é inadequado para nomear o *locus* no qual a dança se passa, já que mascara as dimensões trans e infracorporais das experiências encarnadas, bem como a realidade dinâmica dos movimentos que nelas circulam.

Além disso, segundo Bigé, a ideia moderna de que o corpo seria a unidade primária da experiência sensível sustenta uma lógica perversa de organização social pautada no individualismo e em categorias identitárias de classificação que reforçam operações de dominação, exclusão e violência. Nas sociedades modernas, organizadas economicamente pelos valores extrativistas do

capitalismo, certos corpos se arrogam a legitimidade de tomar outros corpos como unidades produtivas primárias, cuja força de trabalho será explorada para gerar capital. Além disso, a leitura da corporeidade a partir das categorias identitárias e normalmente binárias dos discursos dominantes (como branco/negro, homem/mulher, padrão/operário, heterossexual/homossexual, normal/anormal, válido/inválido, nacional/estrangeiro, etc.) marca determinadas subjetividades, reduzindo-as aos seus corpos julgados como inferiores, sujeitados, fora da norma ou fora de lugar. Paradoxalmente, a marcação desses corpos torna-os excessivamente visíveis e identificáveis, ao passo que invisibiliza seus respectivos modos de existências singulares. Em outras palavras, a subjetividade complexa que comporta um corpo marcado é reduzida à sua marcação, à categoria identitária que instancia discursos dominantes.

Ao questionar “o que seria menor no corpo, esse objeto maior das ciências humanas e sociais na modernidade/colonialidade?” (Bigé, 2023, p. 55), a filósofa nos convida, inspirada pela ontologia relacional de Erin Manning (2009, 2013, 2019), a começar não pelo corpo, mas pela relação, destacando os aspectos atmosférico, micrológico e afetivo dos eventos somáticos. Um corpo não é uma entidade individual, nem um simples elemento dentro de uma relação, mas um campo relacional em si mesmo, no qual ocorre uma infinidade de movimentos trans e infracorporais. Nesse sentido, a dança seria menos a arte de produção de movimento com o corpo do que a arte de perceber e sentir como o corpo já está sempre sendo movido por aquilo que lhe é alheio, que está além e aquém de si mesmo.

*

Deleuze e Guattari, tanto no *Anti-Édipo* quanto em *Mil platôs*, embora não abandonem o conceito de corpo, também apontam para

a existência de uma realidade somática trans e infracorporal envelopada pelos discursos dominantes sobre a corporeidade. Eles compreendem essa realidade, menos em termos de uma ecologia do vivente, como faz Bigé, e mais em termos de uma microfísica do desejo. Eles não falam de relação, mas de agenciamento. O desejo, para eles, é uma força vital de ligação e desligação que conduz as criaturas viventes a se agenciarem. O que o desejo faz é agenciar, isto é, ele liga elementos heterogêneos em relações temporárias, composições dinâmicas que expressam e produzem efeitos no mundo, inclusive efeitos sociais, políticos e ecológicos. O corpo, como *locus* onde circulam os fluxos desejantes, é menos uma estrutura organizada e fixa do que um agenciamento de elementos heterogêneos, de multiplicidades em devir. Esse agenciamento singular que é o corpo compõe, também, agenciamentos ainda maiores que são as próprias formações sociais.

De toda forma, tanto para Bigé quanto para Deleuze e Guattari, trata-se de fugir da circunscrição funcional do corpo operada pelo discurso científico dominante, principalmente ao pensá-lo (e vivê-lo) não enquanto unidade central, organizada e fixa da experiência subjetiva, enquanto a dimensão orgânica do indivíduo moderno, mas enquanto uma zona onde se operam agenciamentos múltiplos e díspares, na qual se instauram relações ecológicas e libidinais. Nos dois casos, trata-se de incluir o corpo em um pensamento (eco)político que tenta liberá-lo de sua captura pelos sistemas dominantes do poder, pela gestão bio e necropolítica (Mbembe, 2003) das subjetividades que aplicam sobre a corporeidade (e ainda mais sobre as corporeidades negras, operárias, periféricas, femininas, LGBTQIA+s, neurodiversas, estrangeiras, indígenas, etc) discursos normalizantes, excludentes e violentos.

Para Deleuze e Guattari, o problema não é bem o corpo, mas o que fizeram dele. Um corpo é uma matéria viva que encarna a subjetividade e seus agenciamentos desejantes infinitos, trans e infracorporais. Mas sobre essa espécie de plano de imanência somático, sedimentam-se os estratos, as formas transcendentais dominantes de organização social da subjetividade que circunscrevem o corpo na forma do organismo e do rosto.

O organismo, como vimos, é um estrato que organiza funcional e teleologicamente as dinâmicas libidinais caóticas e desorganizadas do corpo segundo um princípio formal de economia energética e eficácia. O rosto, por outro lado, como expõem no sétimo platô, é um dispositivo de poder próprio às formações sociais capitalistas contemporâneas onde se articulam os estratos da subjetivação e da significância. É pelo rosto que se produz a identidade (subjetivação) e é por ele que sobre um corpo são depositadas as redes de significação que lhe conferem certas determinações. Em outras palavras, é o rosto que faz de um corpo um sujeito de enunciação e um conjunto de significações para o outro, é o que inclui um corpo numa rede transcendente de significados e signos, o que permite identificar um sujeito, marcá-lo, atribuir-lhe seu “lugar” na dinâmica social (para melhor controlá-lo, discipliná-lo e explorá-lo). “O rosto é uma política” (Deleuze e Guattari, 1995-1997, v. 3, p. 50).

Corpo sem órgãos é o nome que Guattari e Deleuze dão para a realidade trans e infracorporal intensiva e desorganizada sobre a qual se estratificam, nas sociedades capitalistas contemporâneas, o organismo e o rosto. Corpo sem órgãos é uma espécie de plano de imanência sobre o qual vão se articular os sistemas sociais de organização do corpo e seus discursos dominantes. Para eles, buscar viver reiteradamente esse estado de uma corporeidade sem organismo

e sem rosto em sua plena potência intensiva, buscar experimentar com prudência esse estado temporário em que o corpo se libera de sua “organização e da sua finalidade de corpo”, é de fato uma pragmática indispensável à reformulação política das estruturas sociais. Em outras palavras, eles defendem a pragmática do corpo sem órgãos como criadora de “linhas de fuga” por onde a vida impessoal que habita um corpo pode passar de maneira menos circunscrita, aerando, em consequência, as próprias formações sociais. Trata-se de um funcionamento somático pautado menos pela otimização objetiva e individual dos processos orgânicos, identitários e simbólicos, e mais pela intensidade vital, criativa e coletiva das subjetividades.

O sentido desse conceito-experimentação desliza na obra de Deleuze, sozinho e com Guattari, a depender do campo problemático em que aparece³⁸. Mas o que parece essencial, para nossos propósitos, é entender que o corpo sem órgãos é o conceito que, para eles,

³⁸ O termo despona pela primeira vez em *Lógica do Sentido*, na retomada de Artaud contra Melaine Klein no interior de uma análise sobre a gênese do sentido. A crítica à psicanálise e à sua concepção do inconsciente se intensifica n’*O Anti-Édipo*, quando Deleuze, já com Guattari, determinará o corpo sem órgãos como pura positividade do plano de consistência do desejo. Em *Mil platôs*, o corpo sem órgãos, para além de sua dimensão psicanalítica, passa a ser um dos articuladores de uma pragmática libertária e nômade de experimentação. Em *Francis Bacon, lógica da sensação*, o corpo sem órgãos será ligado ao *spatium* intensivo da sensibilidade e apresentado como o próprio corpo da pintura. Mas, a meu ver, a temática do corpo sem órgãos, mesmo que o termo ainda não apareça, já está germinando em *Diferença e repetição*, principalmente nos capítulos *Síntese ideal da diferença* e *Síntese assimétrica do sensível*, quando Deleuze introduz uma breve discussão sobre embriologia. Essa é também a posição de Lapoujade (2002, p. 86): “todos os textos sobre o Corpo-sem-órgãos são, no fundo, textos de embriologia. Há em Deleuze uma verdadeira embriologia transcendental: o corpo como ovo”. Não é à toa que no texto *Para dar um fim ao juízo*, de *Crítica e clínica*, Deleuze sintetize o corpo sem órgãos como ovo: “é um corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta polos, zonas, limiares, gradientes. Uma poderosa vitalidade não orgânica o atravessa” (Deleuze, 2011, p. 168).

denomina o plano de imanência do desejo. E se o que é primeiro no desejo é um sentir, isto é, se o desejo é um agenciamento de elementos heterogêneos que se exprime, nas criaturas humanas, primeiro por um sentir; e se o sentir, como vimos, é um *afeto*, uma variação intensiva do grau de potência de um corpo produzida pela atualização de sensações que são, em si mesmas, variações de intensidade; então o corpo sem órgãos é o próprio corpo do sentir, ele é a profundidade intensiva que é a condição da atualização da sensação. Um corpo sem órgãos é, afinal, a dimensão intensiva e virtual do corpo que torna possível o sentir; é um *spatium* que comporta as variações de intensidade que constituem em profundidade as sensações.

Eles dizem, no sexto platô:

Um CsO [corpo sem órgãos] 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. (Deleuze e Guattari, 1995-1997, v. 3, pp. 13-14)

Corpo sem órgãos como *spatium*, como campo de passagem das intensidades, onde se atualizam sensações. O corpo sem órgãos é um verdadeiro corpo de sensação, o corpo da potência vital do sentir. “Sem órgãos” não quer dizer, portanto, que o corpo perde seus órgãos – isso significaria a morte. “Sem órgãos” no sentido de que não se trata

aqui da dimensão extensiva do corpo, mas da dimensão intensiva que subsiste em profundidade como um virtual no seio mesmo do organismo rostificado. Extensivamente, um corpo sem órgãos continua tendo órgãos, mas intensivamente esses órgãos-partes são zonas onde se atualizam sensações. “Os órgãos entram num desfuncionamento intensivo nessa momentânea suspensão da funcional necessidade que os liga à forma orgânica” (Orlandi, 2004, p. 13). O que o corpo sem órgãos desfaz não são os órgãos, mas o organismo (o modelo cognitivo e modo de organização corporal a partir de um critério fixo e de um princípio formal) e o rosto (esse dispositivo político de atribuição de identidade e significação) que estratificam o corpo, impondo à sua imanência uma espécie de transcendência. Ele reconecta o corpo à sua potência imanente de sentir, de afetar e de ser afetado, de atualizar sensações.

A pragmática do corpo sem órgãos, implica, portanto, uma desorganização somática, um nomadismo subjetivo e uma experimentação assignificante. Para acessar esse plano da sensação, é necessário temporariamente desorganizar-se, dessubjetivar-se e parar de interpretar. Evidentemente, como nos lembra Cíntia Vieira da Silva: “não se trata de negar que a matéria de nossos corpos é induzida a entrar em relações de finalização”, isto é, que os corpos vivos se organizam, que há individualidade do tipo sujeito, e que há enunciados linguísticos a interpretar. “Porém, tais estratos não explicam todo o real, limitando-se às suas paradas” (Silva, 2013, pp. 175-176). É possível deixar momentaneamente essas relações de finalização para insuflar nelas novas aberturas e passagens. É isso justamente que a pragmática do corpo sem órgãos nos convida a fazer: criar para si um estado somático momentâneo em que deixo de ser um sujeito organizado que interpreta, em que posso experimentar a

dimensão intensiva do próprio sensível que me constitui. Ela envolve tanto uma atividade de desconstrução das categorias hierarquizadas do corpo orgânico, quanto das categorias identitárias e significantes do pensamento. Trata-se, enfim, de escapar temporariamente do regime do juízo e sentir a vitalidade não orgânica do corpo, que é a sua relação com “forças ou poderes imperceptíveis que dele se apossam ou dos quais ele se apossa” (Deleuze, 2011, p. 169).

Deleuze e Guattari apontam que criar para si um corpo sem órgãos envolve sempre um risco, se avançarmos violentamente ou rápido demais no desfazimento dos estratos, sem um programa preciso e prudente. “Não se faz a coisa com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina” (Deleuze e Guattari, 1995-1997, v. 3, p. 22). É preciso investigar “o que povoa, o que passa e o que bloqueia” (p. 13), todo um cuidado de si, com prudência. É necessário um programa de experimentação, um conjunto de regras imanentes que se constitui conforme se avança na experimentação, um tateamento as cegas que descobre os lugares e os limites para aquele caso, autorregulação. Por isso o desfile lúgubre de corpos sem órgãos esvaziados no sexto platô, corpos masoquistas, drogados, esquizofrênicos; corpos que esvaziaram seus órgãos, porque constituíram de forma perigosa seu programa.

Mas eles se perguntam: “como experimentar prudentemente esse desfazimento dos estratos sobre o corpo e a subjetividade, para constituir um corpo sem órgãos ‘pleno de alegria, de êxtase, de dança?’” (Deleuze e Guattari, 1995-1997, v. 3, p. 11). Extrapolando o que dizem, já que raramente falam da dança como um dos modos da arte³⁹,

³⁹ Alguns pesquisadores apontam a análise que Deleuze faz de QUAD, uma peça de Samuel Beckett, como um dos poucos textos em que trata expressamente da dança

gostaria de pensar a atividade coreográfica como um possível e profícuo campo de experimentação relativamente protegido e prudente da pragmática do corpo sem órgãos, já que ela põe em circulação corpos de sensação, faz o corpo mutar em um *spatium* de circulação de intensidades.

Um corpo sem órgãos está sempre vibrando num corpo que dança: nem toda dança consegue efetivamente criá-lo e colocá-lo para circular, porque pode reterritorializar o corpo novamente num organismo rostificado, segundo formas já dadas, reforçando as coreografias dominantes de gestão do corpo operadas nas estruturas sociais. Mas ele está lá, sempre espreitando, pronto para eclodir, toda vez que um corpo, transpassado pelas forças, coloca-se deliberadamente em desequilíbrio, no seio do movimento, abrindo espaço para que as intensidades que lhe atravessam possam passar e ressoar. Toda dança é uma ocasião propícia à emergência de um corpo de sensação, intensivo, sem imagem, dessubjetivado, aberto a múltiplas significações, que nasce das entranhas do organismo e o subverte, dando a sentir e a ver novos modos de compor os agenciamentos e suas cinéticas.

*

Em *Self Unfinished*, vimos que o corpo de Xavier Le Roy não apenas nos lança imagens, mas verdadeiramente se transforma e se deforma em uma infinidade de outros corpos ao longo do tempo da performance. O corpo do dançarino não é uma entidade estável, determinada, idêntica a si mesma, identificável, organicamente organizada. Nele, os órgãos se desorganizam: as mãos parecem olhos;

(Bigé, 2015; Huesca, 2007), além de suas menções, nos livros sobre cinema, de danças feitas para filmes.

os braços, antenas; as pernas, braços. O rosto desaparece. Não há sujeito nem significado fixo, difíceis capturas. Quando uma figura se levanta, já é tarde demais, pois ela desliza e se desfaz quase concomitantemente ao seu aparecimento. Vimos que o que é paradoxal e intrigante no trabalho de Le Roy é que, em sua investigação prática sobre as formas imagéticas visíveis produzidas pelo corpo dançante, não são as representações que acabam lhe servindo como material, mas o campo intensivo da sua gênese. *Self Unfinished* é uma coreografia pela qual fica claro para o espectador que é uma dimensão invisível e de difícil apreensão o que sustenta a dimensão visível do gesto. A percepção, que só capta as estruturas gestuais organizadas, é sempre perturbada por linhas intensivas que estão a todo tempo destruindo a figuração, a semelhança, a própria organização do corpo orgânico do dançarino e, finalmente, a atribuição de significado ao que vemos.

Podemos dizer, na terminologia de Guattari e Deleuze, que Xavier Le Roy estabeleceu um programa preciso para constituir um corpo sem órgão para si: escolheu um lugar, encontrou um aliado, experimentou, com a ajuda dele, as linhas, os fluxos e os planos possíveis. Essa experimentação consistia, como vimos, em três ações específicas: fazer-ver-refazer. (1) Fazer: experimentar uma série de microações corporais que estimulam a passagem de sensações localizadas – espasmos, microrrepetições, convulsões, enovelamentos, *boucles* etc; (2) Ver: selecionar as passagens que favorecem linhas de fuga das imagens-clichês do corpo, linhas intensivas que explodem o figurativo; (3) Refazer: repetir as linhas criadas, agenciá-las a outras linhas para aumentar as suas valências. Esse é o programa para criar e fazer circular o corpo sem órgãos de *Self Unfinished*, povoado, tanto por um conjunto de sensações somáticas, quanto por

um conjunto de sensações visuais. Essas sensações estão temporariamente liberadas do funcionamento orgânico e da rostidade, porque Le Roy e Goldering trabalham com uma desconstrução cautelosa dos três estratos: organismo, subjetivação e significação.

O organismo é desfeito quando Le Roy utiliza seus próprios órgãos (braços, pernas, tronco, cabeça) para compor um todo amorfo de carne, constantemente remodelado em figuras temporárias, sempre em vias de se desfazer. O órgão perde sua forma e função orgânica, passando a ser uma zona de experimentação de outras formas e funções possíveis, porque se torna *spatium* onde se atualizam sensações somáticas. Mas o organismo é também desfeito, num segundo momento, quando Goldering, e mais tarde o público, vê Xavier Le Roy se mover. Há também uma operação transformadora sobre o olho, que é convidado a abandonar sua função orgânica de identificar e conhecer as formas, ver o que é visível, para se tornar o *locus* da atualização de sensações visuais. Ao mesmo tempo que as formas da percepção ordinária e as semelhanças desaparecem do campo do visível, o que era antes invisível aparece⁴⁰.

Um rosto também é desfeito a partir de vários procedimentos. O primeiro, e mais óbvio, é quando Le Roy cobre-o, seja com o tecido preto ou com outras partes de seu corpo. Ele corta, com esse gesto, as cadeias de subjetivação e significação que o marcam como dançarino, homem, branco, ocidental, e quase instantaneamente o corpo sem rosto que vemos já não é mais humano. Mas há também outros

⁴⁰ O antropólogo Tim Ingold nos lembra que os olhos não são órgãos que, em si mesmo, possuem a função de objetificar o mundo. “É através de sua cooptação a serviço de um projeto peculiarmente moderno de objetificação que a visão tem sido reduzida à faculdade de reflexão pura e desinteressada, cujo papel é meramente o de entregar ‘coisas’ a uma consciência transcendente” (Ingold, 2008, p. 11).

mecanismos mais sutis de desfazimento do rosto: o vestido, que coloca em questão a binarização identitária de gênero; a ausência de mensagem e o silêncio do aparelho de som; a centralidade conferida a partes assêmicas do corpo e aos gestos assignificativos⁴¹; a aposta numa rítmica fluida e constante que impede, tanto a figura e os significados relacionados de se fixarem, quanto uma espécie de progressão ou ideia de clímax. Enfim, por esses procedimentos, é impossível capturar o corpo que muta diante do nosso olhar em

⁴¹ A teórica da dança Laurence Louppe destaca que a dança contemporânea tem como característica doar importância particular às regiões assêmicas do corpo, o tronco sendo seu “órgão poético por excelência” – como nas contrações do tronco de Martha Graham, nos balanços de Doris Humphrey, na coluna serpenteante de Steve Paxton – para evitar cair nas armadilhas miméticas em que o gesto se cola demasiadamente à sua significação. Ela diz: “a dança contemporânea alertou para as zonas assêmicas do *homo sapiens*, ou seja, para as zonas que não controlam o discurso. Acontece que estas zonas são também superfícies ou partes do corpo desprovidas ou privadas do poder de intervenção, incapazes de manipulação (ventre, tórax, costas, nuca, ombros...). O corpo contemporâneo é um corpo historicamente marcado pelo abandono do poder sobre as coisas e que se entrega à sua própria incapacidade, bloco de imanência que se recusa a restabelecer as funções operacionais em contenda com o real ou a fazer parte de uma mecânica do sentido. Esta dupla opção pelo assémico e pela renúncia ao poder não conduz ao abandono das zonas até então privilegiadas, mas sim ao seu desvio: elas comprometer-se-ão nesta grande inversão, num trabalho extenso em que os membros, a começar pela cabeça, não apresentam hierarquização. A cabeça, pelo menos enquanto suporte do rosto, já não é a sede imperial e imutável do olhar, do sentido e da linguagem. Em primeiro lugar, a cabeça deve ceder ao corpo o papel expressivo que as expressões faciais tinham demasiada tendência a monopolizar [...]. Quando a cabeça não se substitui à expressividade do corpo como um todo, ela própria torna-se corpo, peso, matéria (Louppe, 2012, pp. 73-74). E frequentemente, mesmo quando se trabalha com expressões faciais, como em algumas coreografias do Grupo Cena 11 ou de Marlene Monteiro Freitas – trata-se mais de fazer o rosto se contorcer, transfigurando o humano que nele se cola. Os olhos e as bocas reviradas, espasmódicas, que já não veem, que babam e que dizem palavras inarticuladas, não estão lá para significar ou subjetivar.

cadeias narrativas ou de encerrá-lo em buracos de subjetivação. Ele está sempre escapando.

Especificamente sobre o estrato da significação, Goldring diz:

Não há corpo humano fora dessa saturação de signos; é uma questão de fazê-los desaparecer sem fazer o corpo desaparecer. O corpo, legível antes de ser visível, deve ser tornado ilegível, impedido de enviar esses sinais, não pelo enunciado de um interdito, mas simplesmente "negociando" com a imagem os momentos em que ela não mais envia sinais; tempos rarefeitos que cumpre captar. O *timing* desses momentos põe fim à histerização, ao narcisismo, ao desejo de significar o que quer que seja com o próprio corpo. (Goldring, *apud* Fontes Filho, 2019, p. 357)

E sobre o estrato da subjetivação, o teórico da dança André Lepecki (2006, p. 40), diz que, ao abandonar a noção de sujeito, Le Roy consequentemente abandona modos de fixar o ser em categorias fixas e binárias, do tipo masculino/feminino, humano/animal, objeto/sujeito, passivo/ativo, mecânico/orgânico, ausente/presente. Ele substitui essas categorias por uma "série de puros devires". A teórica da dança Geisha Fontaine (2004, p. 120) nos lembra que "se, finalmente, em dança, a pessoa do dançarino é um dado primeiro, Le Roy o faz vacilar. Ele desperta no corpo a sua própria estrangeridade, interpelando assim o ser como dado". Ao corpo que vemos é impossível atribuir uma identidade constante, é impossível tomá-lo como sujeito de enunciação, pois o que vemos é um conjunto de estrangeridades múltiplas e intensivas que se organizam, tomam forma, desorganizam-se, colapsam, para em seguida tornar a aparecer já em outra configuração.

“Viagem do corpo em direção a seu próprio caos” (Le Roy *apud* Bouvier, 2017, p. 386). O corpo habitual orgânico “faz signo de sua não-presença” (Fontaine, 2004, p. 120) ao se metamorfosear segundo intensidades em circulação e ao dar passagem a um desfile de criaturas. Para Geisha Fontaine, o gesto de Le Roy de tornar sensível, a partir de sua dança, essa constante mutação e metamorfose, dá a ver e a sentir a própria realidade ontológica do corpo e da subjetividade: seu inacabamento. *Self Unfinished*: um eu inacabado porque está sempre devindo outro.

Tudo isso, para Xavier Le Roy, é político. Seu pensamento ressoa com o de Deleuze e Guattari, porque ele considera o corpo como material e produto de uma dada organização social e cultural, no interior da qual pode também escapar. Ele insiste que não é possível considerar o corpo como indivíduo, separando sua dimensão privada de sua dimensão política. Enquanto dançarino, Le Roy entende que sua própria corporeidade, o modo como particularmente a agencia em suas criações, pode ser uma via de questionamento acerca das “ideias que temos do corpo, assim como [d]as estruturas institucionais, tudo o que tenta fixá-lo a fim de lhe assegurar” (Le Roy, 2001, p. 20).

Mais do que isso, ele vê a dança em geral como uma prática crítica e reflexiva daquilo que enquadra a corporeidade, que lhe atribui sentidos fixos, que a moraliza e a dociliza. A dança, para ele, não é apenas uma experimentação formal e estética, mas um apelo à necessidade do constante questionamento dos enquadramentos, das imagens-clichês, dos saberes e práticas – inclusive daqueles que provêm de certos campos da própria dança – que instalam sobre o corpo transcendências, que o organizam de fora, que o hierarquizam e lhe capturam as linhas de vida.

Terceiro movimento: repetir. Cinéticas da sensação

Repetir repetir – até ficar diferente.

Manoel de Barros

1 Repetir, repetir, repetir

A dançarina e coreógrafa Trisha Brown está sozinha, usando calças e camiseta de malha, num espaço cênico vazio. Ao som de *Uncle John's Band*, do conjunto *The Grateful Dead*, sua coreografia de 4 minutos e meio começa nos braços: ela flexiona o cotovelo e rotaciona simetricamente os punhos para a direita e para a esquerda com os polegares estendidos, sete ou oito vezes. Em seguida, ao girar para a esquerda o punho direito, estende o braço em 90 graus, de modo a desalinhar este movimento com o movimento do braço esquerdo, voltando a alinhá-los em seguida. Ela repete essa nova sequência sete ou oito vezes. Então, em vez de realinhar os braços, mantém o braço direito estendido durante o movimento de rotação do punho, realizando essa nova sequência algumas vezes. E assim por diante... A cada nova série de repetição, ela adiciona um pequeno gesto articular que complexifica a coreografia. Diferentes partes de seu corpo são

pouco a pouco convocadas a participar: quadril, cabeça, pernas, pés, coluna. São sempre gestos simples realizados num tempo contínuo, sem acelerações ou acentuações. Não há deslocamento pelo espaço, apenas um movimento articular por vez.

Trata-se da coreografia *Accumulation*, apresentada pela primeira vez em 1971, no ginásio da Universidade de Nova Iorque⁴². A repetição é usada como estratégia para tornar visível e identificável cada gesto; é ela que, em certa medida, *instaura-o*, tanto no espaço, como na percepção (da própria dançarina e do público). Sem a repetição, teríamos dificuldade de identificar o gesto no interior da sequência coreográfica, devido à sua efemeridade e rápido desaparecimento. Em *Accumulation*, a apresentação de um novo gesto só acontece depois que o anterior foi instalado, tornado visível e identificável, pela repetição. Além disso, é ela, a repetição, o que permite também a identificação da ideia ou da estrutura que organiza a obra, expressa em seu título: a acumulação.

Trisha descreve assim sua performance:

Um gesto simples é apresentado. Esse gesto é repetido até ele ser completamente integrado em meu sistema cinético. Então o Gesto 2 é adicionado. Os Gestos 1 e 2 são repetidos até serem assimilados, então o Gesto 3 é adicionado. Eu continuo a adicionar gestos até meu sistema poder suportar as adições. Os primeiros 4 gestos ocorrem nos 4 primeiros tempos. Os gestos subsequentes

⁴² Uma versão de coreografia performada na Howard Gilman Opera House pela própria Trisha Brown em 1996 está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=86l6icDKH3M>. Acesso: 18 out. 2025.

são aglutinados nesta mesma medida. (Brown, *apud* Teicher, 2003, s.p.)

Mais tarde, a coreógrafa constrói outras obras que obedecem à mesma lógica, como *Primary Accumulation* (1972), *Accumulation 55* (1972), *Group Primary Accumulation* (1973), *Group Accumulation I e II* (1973) e *Accumulating Pieces* (1973) – esta última, uma peça de 90 minutos na qual oito de suas peças anteriores são acumuladas: *Discs*, *Sticks*, *Running-Mistitled*, *Circles*, *Theme and Variation*, *Group Accumulation I*, *Announcement* e *Spanish Dance* (Teicher, 2003). Sally Banes compara esse procedimento composicional à arte conceitual serial de Sol LeWitt e Mel Bochner, porque o que orienta a criação não é propriamente um elemento estético e expressivo, mas um elemento ideal. As peças de acumulação, para Banes, são “descrições físicas de ideias”, executadas com precisão, clareza e *timing*. Elas “são investigações calmas, obsessivas e inteligentes sobre atenção e percepção, apresentando sistematicamente o corpo humano tanto como sujeito quanto como objeto de pesquisa” (Banes, 1987, p. 84). Essas peças são emblemáticas da dança pós-moderna analítica americana da década de 70, que vimos rapidamente quando tratávamos, no primeiro capítulo, dos trabalhos iniciais de Steve Paxton.

A própria Trisha Brown (1993) diz, numa entrevista a Yvonne Rainer, que se interessava pela “abstração que gera significados múltiplos e não-específicos”, o que conduz a segunda a descrever o trabalho da primeira como “abstração física”. Escapando do expressionismo da dança moderna, a dança pós-moderna de Brown posiciona os gestos coreográficos “na fronteira entre um movimento mecanicamente derivado e a afetação emocional”, porque lhe

interessa menos a sua expressividade e o que vinculam como significado, do que a lógica de sua organização, internalizada como um sistema matemático. Ela comenta que, com as *Accumulation Pieces*, o que pretendeu foi “objetificar o gesto tão puramente” a ponto de delinear uma obra de arte com um “sistema de desenvolvimento, de evolução que fosse matemático e cuja estrutura fosse tão importante quanto os gestos escolhidos” (Brown, 1999).

O peculiar aqui é que a estrutura que Trisha Brown torna visível, com seus gestos singelos e quase banais, parece ser o próprio procedimento de criação de toda e qualquer coreografia: é a partir da repetição gestual e de seu posterior encadeamento acumulativo que um conjunto qualquer de movimentos efêmeros ganha a consistência de uma obra artística. Como nos lembra Susan Rosenberg (2012, p. 39), é como se a coreografia de *Accumulation* estivesse sendo construída diante dos olhos do público. Ela dá a ver exatamente o que uma coreografia é, como ela nasce a partir de um trabalho obsessivo de repetição e acumulação de gestos.

Mas o mais interessante em *Accumulation* é observar que, quando identificamos a estrutura de acumulação e podemos prever que um novo gesto será sempre apresentado e adicionado após algumas repetições do anterior, sua chegada modifica a percepção daqueles que já foram executados. Uma vez que o corpo que dança tem de se adaptar para comportar o novo gesto no interior da sequência, emendá-lo aos precedentes obedecendo a uma determinada métrica, quando Brown retoma os gestos anteriormente executados, eles parecem ligeiramente diferentes. Na verdade, a acumulação por repetição acaba produzindo uma diferença interna entre os gestos repetidos, um deslocamento rítmico que modifica a consistência deles e lhes dá uma densidade diferente da de uma

simples reprodução mecânica. Essa parece ser a mágica que se opera na obra: a repetição acaba produzindo, como efeito, a distribuição de uma diferença. Ela realiza a fórmula expressa por Manuel de Barros na epígrafe desse capítulo. É isso que confere à sequência de movimentos executada por Trisha Brown uma singularidade própria, inscrevendo-a como uma peça fundamental no universo da dança cênica ocidental.

*

Com Pina Bausch é diferente. A grande expoente da dança-teatro alemã está longe de buscar a abstração. Para Pina, a dança é um modo de expressar profundamente a vida, tanto daqueles que dançam quanto daqueles que assistem, principalmente no ponto em que a palavra não consegue fazê-lo. Seu trabalho junto aos artistas do Tanztheater Wuppertal até 2009 explorava justamente a natureza expressiva dos gestos, a partir de métodos de criação que levavam em conta as vivências particulares de cada membro de sua trupe: para cada espetáculo, ela propunha perguntas ao grupo, que podiam responder (ou não), por meio de palavras ou gestos. A partir desse material coletivo, desenvolvia a dramaturgia de suas peças. A estrutura ou a forma dos movimentos importava menos do que a sua capacidade de tocar e provocar afetos.

Enquanto Trisha Brown aproximava a dança das artes visuais, questionando sua espetacularidade e a relação público-plateia própria aos grandes teatros (mesmo que no fim da década de 70 tenha montado sua própria companhia e voltado aos palcos), Pina apostava no potencial relacional, empático e crítico do espaço teatral e dos corpos que o povoam. O teatro, para ela, é um lugar de visibilidade e de reflexão sobre a profundidade do humano, sobre as ambiguidades e complexidades das relações humanas e sociais.

Café Müller, apresentado pela primeira vez em 1978 no Opernhaus Wuppertal e gravado em vídeo em 1985⁴³, é paradigmática em vários sentidos. No escuro, em meio a mesas e cadeiras espalhadas num espaço fechado com três saídas – uma porta à direita, uma à esquerda e uma porta giratória ao fundo – Pina Bausch entra de costas, vestindo uma camisola branca, cabelos presos em um rabo-de-cavalo baixo. Ela está de olhos fechados e tem os braços estendidos, as palmas das mãos tateiam a parede. A luz se acende e pela porta giratória entra uma mulher ruiva, vestindo um sobretudo preto e sapatos de salto. A dançarina Nazareth Panadero dá passos pequenos, apressados e nervosos entre as mesas e cadeiras do que parece ser um restaurante, fazendo estalar seus sapatos no piso. Ela sai. Uma terceira pessoa, de camisola branca e cabelos desgrenhados, entra pela esquerda, trombando nas mesas e cadeiras. Como Pina, Malou Airaudó está de olhos fechados e braços estendidos, as palmas das mãos tateando o espaço. Ela parece sofrer. A música de Henry Purcell começa a tocar. Entra, então, aflito, Jean Laurent Sasportes, vestindo um terno preto desalinhado. Ele passa a acompanhar o movimento cada vez mais convulsivo de Malou, afastando violentamente as mesas e cadeiras para dar-lhe passagem. As duas mulheres de branco dançam de olhos fechados – Pina sempre num canto, ao fundo, próxima à parede – e seus movimentos, embora não sejam idênticos, ressoam.

E então, por volta do 11º minuto, a icônica cena do abraço. Malou se aproxima de olhos fechados de um quinto personagem – um homem loiro, vestindo camisa social verde-clara e calças pretas, que

⁴³ É esta a versão em que me baseei para escrever este capítulo. Disponível em <https://www.pinabausch.org/fr/post/café%20müller-malou-airaudó-film>. Acesso: 18 out. 2025.

está imóvel e também de olhos fechados. É o dançarino Dominique Mercy. Eles se abraçam. Um sexto personagem entra em cena e se aproxima do casal. Jan Minarik, vestindo um terno preto bem alinhado, desfaz lentamente o abraço de Malou e Dominique, desenlaçando os braços (a música termina e entramos no silêncio), afastando as cabeças, mas deixando os lábios dos dois se tocarem. Ele dobra os braços de Dominique e coloca sobre eles o corpo inerte de Malou; vai saindo de cena ao mesmo tempo em que a dançarina pende até cair. Ela imediatamente se levanta e volta a abraçar seu parceiro. Jan se aproxima novamente e desfaz o abraço, repetindo os mesmos gestos, mas dessa vez um pouco mais rápido. Ele desenlaça os braços, afasta as cabeças deixando os lábios se tocarem, dobra os braços de Dominique e coloca sobre eles o corpo inerte de Malou; vai saindo enquanto o corpo suspenso pende e cai. Ela se levanta imediatamente e refaz o abraço. Jan volta e repete os mesmos gestos de desfazer o abraço, aproximar os lábios e colocar a mulher novamente sobre os braços do homem. Ela pende e cai enquanto o primeiro vai saindo e imediatamente volta a abraçar o parceiro.

Essa cena é repetida à exaustão. Entramos num *looping* acelerado, como um disco que engasga e faz ressoar as mesmas palavras, cada vez mais rápido. Aos poucos, começamos a ouvir a respiração ofegante do trio. Sentimos que Jan vai ficando impaciente, Malou desesperada e Dominique passivamente perdido. Quando a velocidade é demasiadamente intensa, Jan sai de cena e o casal continua a repetir os mesmos gestos, sem a manipulação do primeiro. Sozinhos, eles desfazem o abraço, afastam suas cabeças deixando os lábios se tocarem, Malou pula no colo de Dominique, pende e cai, levanta-se e imediatamente refaz o abraço, e assim por diante. A respiração do casal vai ficando cada vez mais ofegante a ponto de

ouvirmos agora gemidos e exclamações de fadiga. Quando já não há mais como acelerar, eles colapsam num último abraço, separam-se lentamente e ela continua a vagar pelo espaço do café, trombando nas mesas e cadeiras espalhadas. No fundo do palco, de costas, tira a camisola, senta-se numa cadeira e apoia o tronco nu sobre a mesa.

Após essa cena, tudo é repetição, mas com sutis diferenças. Cada personagem entra e sai do palco sem abandonar sua ação característica, ao som da música que volta a tocar: a mulher ruiva que percorre o espaço com seus passinhos nervosos observando os outros personagens; o homem de terno que sempre manipula o corpo de alguém; o moço que afasta as cadeiras agora para o loiro que dança de olhos fechados, como se tomasse o lugar da mulher de cabelos desgrehados; Pina que, de olhos fechados, repete a sequência do início, com longas e lentas rotações de braços e flexões de coluna, agora mais ao centro da cena; o casal que se encontra e repete uma única vez, já exaustos, a cena do abraço, ou quando os dois caem após um abraço descrente, ou ainda quando violentamente se debatem na parede; a mulher ruiva que, agora sem sobretudo e sem sapatos, desloca-se lateralmente repetindo gestos sempre muito contidos; o beijo tímido da mulher ruiva e do homem loiro; a fuga; a entrada agora de um homem de sobretudo de passos apressados e nervosos; Pina que recebe da mulher o sobretudo e a peruca ruiva; o trio do abraço que não para de girar na porta ao fundo.

A repetição, nas criações de Pina Bausch, não funciona apenas como uma estrutura formal que torna visíveis os gestos efêmeros e a ideia abstrata da coreografia, como em Brown; é um verdadeiro recurso cênico utilizado para vincular sentidos. Ciane Fernandes (2007, p. 28) nos lembra que Bausch trabalha com dois tipos de gestos: os gestos ordinários e os gestos técnicos, ou seja, ela compõe suas

coreografias com gestos funcionais e/ou significantes do cotidiano (como o abraço, a caminhada, o tatear das paredes no escuro, o vestir-se e despir-se) e gestos abstratos ou estritamente estéticos (como as articulações dos braços e flexões de coluna na sequência dançada pela própria coreógrafa, por exemplo). A repetição serve tanto para desfuncionalizar e dessignificar o gesto ordinário, tirá-lo de seu contexto e dar-lhe uma dimensão artístico-estética; quanto para densificar o sentido do gesto, seja ele ordinário ou técnico, conferindo-lhe uma dimensão crítico-reflexiva. Como recurso cênico, a repetição pode ser obsessiva (a exata re-apresentação de um mesmo gesto ou de uma mesma sequência de movimentos); alterada (com uma variação sutil de ritmo, posição ou dinâmica); intermitente (o mesmo evento ocorre em contextos e momentos diferentes); e de longo alcance (quando eventos diversos são repetidos simultaneamente numa mesma cena) (Fernandes, 2007, p. 44). De todo modo, segundo a dançarina e coreógrafa Juliana Moraes (2012, p. 96), “a genialidade de Bausch é que ela escolhe aquilo que entra para a memória do espectador e depois pinça a lembrança quando lhe convém ao oferecer pequenos *souvenirs* da experiência inicial”.

Fora da cena, Pina Bausch usava a repetição também como um método muito particular de conceber e criar suas obras. Ela selecionava, dentre as respostas gestuais e textuais fornecidas pelo grupo a partir de suas perguntas, aquilo que seria utilizado como material de criação. A repetição exaustiva sobre esse material permitia a expressão criativa de novos sentidos que não estavam presentes desde a primeira vez. Isso porque, quando o corpo repete uma ação à exaustão, linhas de movimento automáticas e inconscientes são acionadas; linhas que ficam inativas quando a pessoa que dança controla conscientemente seus movimentos e o sentido que

supostamente devem expressar. São as mudanças físicas do corpo, seu cansaço, seu tédio e sua fadiga, o que libera o gesto para a expressão de sentidos improváveis, tornando visível o que antes não era.

Esse procedimento não é muito diferente do que já acontece na vida, se pensarmos nos mecanismos de repetição que constituem o organismo, o hábito, os processos libidinais inconscientes, as formações sociais etc. A reiteração das atitudes e ações é o que instaura, em perspectiva, novos sentidos que as densificam e as complexificam. Vendo o homem e a mulher que se abraçam e se separam compulsivamente, não podemos deixar de associar esse gesto a uma dinâmica mais ampla das relações amorosas, em que os agenciamentos do desejo atravessam o espaço ambíguo entre o eu, o outro e o social (o terceiro que insiste, que manipula, que observa, que interfere, que salva) e não param de falhar. O abraço passa a significar, após a quártupla repetição, o contrário do que significava na primeira vez: do afeto à dependência afetiva, da ternura ao desespero. “A dimensão teatral do trabalho visa a mostrar a parte absurda do real e a repetição de sequências é um meio eficaz de sugeri-la” (Fontaine, 2004, p. 202).

Mas há um fator que contribui para essa adição de sentido aos gestos: o ritmo. Há uma aposta de que a mudança de dinâmica catalisa os processos de doação, de transformação e de adensamento do sentido. A aceleração do abraço provoca nos corpos um cansaço real que dá materialidade às novas relações simbólicas que surgirão. As sensações de impaciência, de desespero e de passividade que associei ao estado dos personagens em cena, por exemplo, puderam emergir graças a elementos muito concretos e físicos, como suas respirações ofegantes, seus gemidos, os sons provocados pela queda. Por outro lado, a repetição lenta da cena uma única vez não final do espetáculo,

graças à sedimentação na memória de toda a dinâmica anterior, faz nascer a sensação de que o casal insiste, já sem acreditar que o sucesso daquela relação seja possível. Reconhecemos o gesto, sabemos o que vai acontecer, perdemos a fé.

Podemos dizer que a repetição, em Pina Bausch, também funciona como uma ferramenta para distribuir, entre os gestos repetidos, uma diferença: o gesto, após todas as repetições, não tem, nem a mesma consistência, nem o mesmo sentido, do que tinha quando foi realizado pela primeira vez. “Repetir um movimento é frequentemente uma maneira de transformá-lo ou de fazer advir um novo elemento” (Fontaine, 2004, p. 206), é introduzir nele uma diferença interna. Os espectadores ficam, então, entre a retenção de um passado, a previsão ou antecipação de um futuro e a surpresa de um presente que se difere sempre de si mesmo; entre a semelhança e a diferença, entre o retorno do *sempre igual* e a irrupção do *sempre diferente*.

*

A coreógrafa Juliana Moraes emprega em seus processos de criação uma lógica de repetição diferente da de Bausch. Para a primeira, a segunda normalmente repete o gesto até fazê-lo colapsar, não dando a ele possibilidades de escapar: “o abraço fica para sempre partido e cada recorrência o faz ainda mais solitário” (Moraes, 2012, p. 96). Juliana, ao contrário, procura repetir o gesto até que a própria repetição forneça uma saída. É o que fica evidente, por exemplo, em seu solo *Eu elas* (2016), uma peça criada para a exposição sobre Rudolf Laban no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São

Paulo (MAC USP)⁴⁴. A peça foi o desdobramento de uma cena de 5 minutos que compunha duas outras peças suas, *3 tempos num quarto sem lembrança* e *Corpos partidos*, ambas de 2005. Para essa pequena cena, Juliana Moraes coletou gestos e posturas ligadas ao feminino, articulando-as coreograficamente como forma de desconstruir e questionar os padrões patriarcais de feminilidade reforçados pela mídia e pela publicidade. Para a peça *Eu elas*, a coreógrafa brasileira utilizou o mesmo material expandido e complexificado numa composição de aproximadamente 30 minutos.

Tudo começa com uma cadeira vazia no centro da galeria. Depois de um breve *blackout*, Juliana Moraes, de vestido preto, aparece sentada, as mãos sobre os joelhos bem juntos, numa postura de “boa moça”. Ela encara o público durante alguns minutos praticamente imóvel, já que o único movimento que realiza é uma ligeira torção das pernas para a esquerda. Ela começa então a mover os calcanhares muito juntos de um lado para o outro, enquanto os braços, o tronco e a cabeça permanecem imóveis. Temos a impressão de que as pernas se movem independentemente do resto do corpo. Aos poucos, Juliana começa a introduzir outros movimentos de pernas, afastando-as, avançando-as ligeiramente, mas sempre retornando ao movimento inicial. Ela também vai introduzindo movimentos de braços que podemos associar a posturas e gestos femininos. Enquanto as pernas se movem num ritmo mais *staccato*, os braços movem-se de modo fluido e delicado, o que gera um verdadeiro contraste rítmico e qualitativo entre os membros superiores e inferiores, como se o corpo de Juliana se fragmentasse. Os braços

⁴⁴ Informações, fotos e extratos em vídeo disponíveis em <https://www.julianamoraes.art.br/EU-ELAS-I-HER>. Acesso: 18 out. 2025.

delicados começam a se mover mais rapidamente a medida que novos gestos vão sendo incorporados à coreografia. Ela sempre retorna ao movimento inicial de mover apenas os calcanhares juntos de um lado para o outro enquanto mantém imóvel seu tronco, braços e cabeça. Ela faz uma pausa.

Quando recomeça, adiciona uma outra camada de movimento: a cabeça move-se da direita para a esquerda, como se dissesse um insistente *não*, em paralelo ao movimento das pernas e dos braços. Seus cabelos em movimento borram os traços de seu rosto. Nesse momento, podemos escutar sua respiração ofegante e alguns sons em virtude de seu cansaço. O corpo está realmente fragmentado em três camadas independentes de movimento: a cabeça que diz não, os braços que gesticulam e as pernas desarticuladas que marcam a pulsação. Esse contraste entre as partes do corpo dá a impressão de que aquela figura sentada na cadeira está se debatendo entre obedecer a uma cadência e a uma gestualidade imposta, que ela repete insistentemente, e se livrar delas a todo custo, dizer não.

Após uma segunda pausa, ela recomeça ao som da música de Laércio Resende, repetindo a mesma estrutura fragmentada e os mesmos gestos, variando as dinâmicas e também incluindo gestos novos, à medida que o tempo avança. Com a cabeça sempre dizendo não e as pernas juntas marcando o tempo da música, os braços parecem ganhar ainda mais independência e mobilidade. Contudo, ela nunca sai do lugar, seu deslocamento máximo é ficar de pé para logo sentar-se novamente. Quando a música termina (ela dura cerca de 5 minutos), Juliana Moraes, ainda movendo a cabeça e as pernas para a direita e para a esquerda, retira um saco plástico transparente do bolso e leva-o a boca. Ela para e começa a respirar lentamente dentro do saco, que se infla e se esvazia à medida que a dançarina

expira e inspira. Ela pronuncia algumas palavras inarticuladas no interior do saco, enquanto tenta respirar. Depois de alguns minutos assim, ela amassa o saco plástico colocando-o inteiro na boca, e recomeça no silêncio a já conhecida estrutura gestual. A performance termina num *fade out*.

Ao escrever sobre a sua peça na *Global Performance Studies*, Juliana Morais (2019, p. 3) comenta que tentou se pautar por uma pergunta que Jonathan Burrows faz no seu clássico livro *A Choreographer's Handbook*: “você encontrou algum movimento, palavra ou outro material que mostra alguma coisa sobre a qualidade do que você procurava. Por quanto tempo você consegue continuar e ainda prender a atenção do público?”. A coreógrafa tinha uma cena de 5 minutos e queria fazer dessa cena um espetáculo completo. Sua estratégia foi a de adicionar os materiais gradualmente, mudando a imagem antes que ela se tornasse entediante. Ela conta que, para compor a coreografia, usou a mesma estratégia que utilizava nos ensaios: ela repetia em frente ao espelho cada gesto até dominá-lo completamente, e só depois adicionava outra parte do corpo e seu respectivo gesto. Era também um trabalho de acumulação, que no caso de Moraes, ela chama de *assemblage*:

Quando estou dançando, sinto meu corpo como um material que se modifica pelo calor, forças, direções, vetores etc., em mudanças que são de fato materiais e operam por texturas e frequências [...]. Essas frequências ou texturas qualitativas se desenvolvem a partir de variadas fontes, e quando várias texturas/frequências se unem em partes diferentes do meu corpo dou o nome de *assemblage*. (Moraes, 2012, p. 91)

No que se refere à utilização da repetição como estratégia cênica, Juliana Moraes parece estar entre Trisha Brown e Pina Bausch. Assim como Pina, ela se interessa pela repetição como estratégia de construção de sentidos a partir da organização do tempo e do espaço da coreografia, mas parece trabalhar num nível de abstração maior, quando opta pela lógica da colagem e da acumulação. Ao pinçar os *ready-mades* gestuais que encontra na vida cotidiana e combiná-los, mantendo certa diferença de textura e frequência entre eles, ela fragmenta a relação de sentido, permitindo a emergência de muitos significados concomitantes, que surgem, desaparecem e ressurgem a medida que a coreografia avança. Suas *assemblages* provocam um curto-circuito, tanto no corpo da performer, que tem que acumular vários níveis de informações distintas e executar várias linhas de ação ao mesmo tempo, quanto na relação de sentido, já que um significado único não pode ser atribuído a um evento tão fragmentado.

No entanto, a acumulação de Juliana Moraes é também diferente da de Trisha Brown. Em primeiro lugar, porque o material gestual sobre o qual trabalha não é abstrato, ele está, desde a seleção inicial, embebido de sentido crítico. Os gestos são escolhidos porque dão a ver certa relação de poder que se imprime sobre o corpo feminino; isso é tão importante quanto a estrutura ideal e matemática que os organiza. Em segundo lugar, porque Juliana não coreografa a sequência exata de movimentos que ira realizar, um após o outro; ela incorpora, durante os ensaios, um determinado número de gestos cuja execução passa a dominar e, durante a performance, vai retirando alguns deles desse manancial de memória corporal e utilizando conforme as exigências do momento. É como se ela organizasse durante os ensaios um arquivo de gestos, que ficam disponíveis para a performance.

Meu trabalho como intérprete e coreógrafa se dá ao escolher, no tempo mesmo da cena, quais informações/posturas aparecem a cada instante. Meu domínio é bastante irregular, pois o desafio é que as escolhas se deem antes do tempo da previsibilidade, tanto para o espectador quanto para mim mesma. (Moraes, 2012, p. 93)

De toda forma, há uma estrutura rígida que orienta essa seleção instantânea de gestos: a acumulação e a aceleração de um *beat* por minuto a cada quatro *beats*, de 120 até 220 bpm, que é o tempo da música original, composta por Laércio Resende (ela tinha um Ipod escondido nos bolsos pelo qual escutava a marcação do tempo).

Na perspectiva do público, a acumulação é linear: a cadeira, meu corpo imóvel, único movimento dos calcanhares, movimento lateral dos calcanhares, variação das pernas, movimento lateral dos calcanhares + gestos dos braços, calcanhares + variação de pernas + gestos dos braços, calcanhares + variação de pernas + gestos dos braços + movimento da cabeça, calcanhares + variação das pernas + gestos dos braços + movimento da cabeça + música. (Moraes, 2019, p. 4)

Juliana Moraes encontrou nessa estrutura relativamente simples uma alternativa para continuar lançando informações novas ao público sem precisar se deslocar da cadeira. O fato de que não sai de seu lugar é ainda mais significativo, se tomado no contexto de uma peça que toca na questão da opressão das mulheres. A repetição aqui é também uma ferramenta de distribuição da diferença no tempo.

Essas três peças tão diversas que trabalham de maneiras distintas uma mesma lógica – a lógica da repetição – nos mostram, portanto, duas premissas fundamentais que serão mais cuidadosamente desenvolvidas nos próximos tópicos.

A primeira premissa é a seguinte: a repetição é o mecanismo pelo qual um movimento pode ser instalado no tempo e ser consequentemente sentido e percebido; ela é, em outras palavras, o que dá uma certa *consistência temporal* a um movimento efêmero, permitindo individuá-lo face à infinidade de movimentos que atravessam os corpos e o sensível, movimentos que passam sem necessariamente serem notados e reconhecidos. É pela repetição insistente de Trisha Brown que um movimento singular é extraído da multiplicidade cinética caótica que compõe o sensível, singularidade que é expressa através de seus gestos – como o movimento lateral dos polegares estendidos, por exemplo. Se Trisha Brown não repetisse este gesto, os movimentos que lhe sustentam, engolidos pela enxurrada cinética que se passa a todo tempo no sensível e na percepção, permaneceriam indeterminados, virtuais (como vimos no primeiro capítulo).

Essa marcação cinética permite, além disso, uma espécie de memória performativa do gesto que torna possível acionar um movimento em outros contextos. Ela permite, portanto, sua inscrição, não apenas espaço-temporalmente e perceptualmente no aqui e no agora, mas também numa certa história e numa certa estética, num passado e num futuro. A repetição confere uma espécie de duração ao movimento que ultrapassa o tempo presente de sua emergência primeira. O movimento lateral dos polegares estendidos foi tão fortemente marcado por Trisha Brown que se tornou emblemático no contexto da história da dança ocidental e na estética da dança pós-

moderna. Essa singularidade cinética desvelada, descoberta e expressa pelo corpo da dançarina em 71 é insistentemente retomada, transformada, convocada para dialogar no presente de outras coreografias. O mesmo vale para o abraço de Pina Bausch, ou para o *não* de Juliana Moraes; ou para tantos outros gestos que se tornaram marcas estéticas de certos estilos de dança (como a *tesoura* do frevo, o *pas de bourrée* do balé clássico, as piruetas *en dedans* do jazz moderno, os passos em roda das cirandas e das danças tradicionais, etc). É a repetição o que permite com que a singularidade cinética marcada continue sendo lembrada e distribuída no tempo, em outros contextos e em outras cadeias de repetições.

Aliás, essa marcação cinética, a partir da repetição, parece ser justamente o que constitui mais profundamente qualquer forma coreográfica, se compreendermos a coreografia, num sentido amplo, como a atividade de com-por e organizar conjuntos de movimentos que, porque individuados, podem ser encadeados, manipulados, aprendidos e convocados em outros contextos. A atividade coreográfica parece sempre carregar um desejo profundo de lutar contra a efemeridade e o desaparecimento do movimento, e sua arma é a repetição.

Mas paradoxalmente, ao mesmo tempo que a repetição instala um movimento no tempo, permitindo sua individuação e sua duração, ela é também o mecanismo pelo qual uma diferença entre os eventos que parecem semelhantes é distribuída. Vimos isso claramente nas obras aqui analisadas: o abraço insistentemente repetido em *Café Müller* distribui diferenças sensíveis e de sentido ao longo da peça que a execução de um só abraço não poderia exprimir; a *assemblage* em três camadas operada em *Eu, elas* faz variar os gestos repetidos, fornecendo à peça uma dramaturgia própria. Isso se dá porque a

repetição instaura no tempo um ritmo, um movimento em intensidade, certos trajetos de sensações que criam, no espaço-tempo e na percepção, dinâmicas cinéticas e cinestéticas singulares. A segunda premissa, então, é a seguinte: a repetição parece ser a forma de uma temporalidade espiralar que permite a distribuição de uma diferença no sensível expressa pelo ritmo.

Mas por que isso acontece, se tendemos a pensar a repetição como a reprodução do semelhante, como um fenômeno no qual não há espaço para a diferença? Se tendemos a pensar que a diferença só poderá ser encontrada avançando para frente, progredindo, deixando de repetir o passado? Não é essa, afinal, a própria ideologia que funda a modernidade: o desejo do novo expresso num constante movimento para a frente?

Nas coreografias analisadas, ninguém avança, todo mundo fica praticamente no mesmo lugar. Trisha Brown continua de pé movendo seus polegares, as dançarinas e dançarinos de *Café Müller* permanecem indo e voltando, Juliana Moraes se recusa a sair da cadeira. Não obstante, alguma coisa se move, em seus corpos, no espaço, no tempo, nos corpos daqueles que veem dançar e nos sentidos que constroem a partir dessa experiência. O ritmo que a repetição cria permite com que movimentos intensivos passem sem que seja necessário que os corpos avancem. E, como nos lembra Deleuze, é justamente no nível molecular e intensivo do sensível, que se localiza a gênese de toda diferença. As dançarinas souberam, então, captar, cartografar e exibir, com seus gestos que não avançam, esse processo em que a diferença, enquanto puro movimento intensivo, é gestada e distribuída.

Isso significa que, por baixo da gesticulação aparentemente repetida dessas coreografias, há uma dinâmica rítmica que se opera

em profundidade, distribuindo a diferença no sensível a partir da coreografia que fazem as sensações, quando se atualizam e circulam pelo espaço-corpo que dança. Brown, Bausch e Moraes nos desvelam o mecanismo profundo da repetição, seu funcionamento e as cinéticas intensivas que ela cria. Aqui, mais uma vez, é importante posicionar a dança como uma arte que lida não apenas com gestos e deslocamentos, com agitação e mobilidade, mas que trabalha em profundidade com os movimentos intensivos, com os circuitos ou as coreografias das sensações.

Os movimentos intensivos não são movimentos que avançam, eles instalam no sensível a ritmicidade própria da repetição como distribuição da diferença. Veremos mais adiante como Deleuze explica esse fenômeno. De todo modo, trata-se de um outro *modo* do movimento, que não se confunde com a agitação e a mobilidade, tão determinantes nas sociedades capitalistas modernas e nas suas respectivas formas dominantes de dança. E é justamente isso que as cinéticas da repetição, desveladas pelas danças de Brown, Bausch e Moraes, ajudam-nos a questionar: o que acontece quando não compreendemos a dança como agitação e mobilidade constante? O que acontece ao corpo, ao espaço e ao tempo, quando se decide não avançar? À quais outros movimentos a recusa em avançar nos abre? O que acontece quando se repete? O que escolhemos repetir? Quais movimentos queremos fazer durar com nossas repetições? Em quais cadeias cinéticas queremos efetivamente participar? Quais coreografias sensíveis queremos com-por juntos?

É nesse sentido que a dança é um campo especial de estudo das cinéticas e das cinestésias que movem e mobilizam as subjetividades nas suas mais diversas formas, porque sua matéria de expressão é o movimento, não apenas em sua superfície extensiva, mas lá onde ele

encontra sua gênese. A dança tem algo a nos dizer, não apenas sobre como podemos gesticular, mas, mais profundamente, sobre as condições de possibilidade de todos os nossos movimentos. Ela diz de onde os movimentos vêm, como emergem, duram e devêm; ela diz de como somos convocados cineticamente, de como mobilizamos e somos mobilizados, de como coreografamos e somos coreografados.

2 As singularidades cinéticas

Uma das primeiras coreografias de Trisha Brown se chamava *Trillium* (1962). Ela contou à Steve Paxton que *trillium* era o nome de uma flor que costumava encontrar nas matas. Toda vez que colhia uma para decorar sua casa, ela fenecia ainda no caminho. Para Paxton, era isso o que Trisha pensava sobre o próprio movimento: “selvagem, alguma coisa que vivia no ar” (Paxton *apud* Banes, 1993, p. 121). O movimento, em virtude da sua efemeridade, é também de difícil captura, como uma flor que fenece no caminho. A arte da dança – não só a arte cênica, mas a arte (*téchne*) de sistematizar e exhibir, em diversos contextos sociais e culturais, movimentos de corpos – parece ser justamente uma tentativa paradoxal de capturar o movimento, de rastreá-lo, de mapear as zonas e os efeitos de sua passagem.

No que concerne à dança cênica ocidental, como nos lembra André Lepecki (2006), desde a modernidade, ela foi definida como a arte do movimento, a arte que tem como material próprio, e distinto das outras artes, o movimento dos corpos. A partir da modernidade, ela estabelece para si uma espécie de ontologia cinética, identificando seu ser ao ser do movimento. Mas Lepecki sinaliza que nem sempre foi assim. O balé romântico e o balé clássico, por exemplo, utilizavam

o movimento do corpo para contar histórias. Os coreógrafos estavam mais interessados na reprodução das poses e das posições, obedecendo a uma lógica musical, do que no movimento em si. É apenas com a dança moderna, amparada pelas teorias que ansiavam criar para ela um campo artístico próprio e distinto, que a dança se autodefine como a arte do movimento.

De todo modo, ao assumir essa ontologia cinética, a dança cênica ocidental arroga-se uma tarefa bastante complexa, que as teorias tentam explicar: como criar obras de arte, coisas que duram, com um material tão precário, um material efêmero e evanescente, de difícil captura, ainda mais considerando que seu suporte, o espaço-corpo, coincide com o próprio campo de manifestação do seu material (na dança, é o próprio suporte que está em movimento)? As obras coreográficas, portanto, têm um estatuto diferente do de outras obras artísticas, como as pinturas, as esculturas, os romances: elas não são propriamente objetos artísticos, mas eventos que são também efêmeros e evanescentes, como o próprio movimento que é o seu material⁴⁵. Por isso, a questão do tempo é tão relevante como a questão

⁴⁵ Alguns autores defendem que a dança produz objeto, mas um objeto muito particular, “caracterizado pelo duplo signo do fugidio e do inapropriável” (Fontaine, 2004, p. 28). Mas talvez seja inadequado dizer como Fontaine que a dança produz um objeto fugidio e inapropriável, porque o que ela produz não é propriamente da ordem de um objeto, mas da ordem de um evento. Ele implica em relações espaciais e sobretudo temporais muito diferentes daquelas que podemos identificar em produtos objetivos de certos processos artísticos. Contudo, o espetáculo ou a performance de dança não é um evento qualquer, porque organiza de alguma maneira um certo espaço-tempo no interior do qual se faz obra. O filósofo Frédéric Pouillaude (2006) diz que a ontologia do espetáculo de dança está entre a estabilidade da coisa e a fugacidade do evento. Esta pode ser uma das razões pelas quais a filosofia fala tão pouco sobre a dança: ela é desvalorizada frente a modos artísticos que criam objetos que duram, como as artes visuais, plásticas e literárias. Isso, como destaca Adorno em

do espaço, porque a dança tem sempre de se haver com a dificuldade de criar algo que dure por meio de um evento que passa.

A performance de dança – seja ela articulada na forma do espetáculo cênico, seja em outras manifestações sociais diversas (como festas, festejos, bailes, rituais, etc) – também passa, como o próprio movimento que expressa. Porque paralisar o movimento para capturá-lo numa forma que não passa significa tanto o fim do movimento quanto o fim da dança. Podemos dizer, então, que a performance é uma tentativa, não de capturar o movimento, mas de rastreá-lo e de mostrá-lo passando, enquanto ele passa; é de jogar luz, tornar visível, o movimento passando pelo corpo, esse pedaço de espaço que acolhe a sua passagem.

Como vimos, a dança não é propriamente uma atividade de produção do movimento, mas a arte-técnica de mapeamento e expressão, com e no corpo, de movimentos que (se) passam no espaço do sensível; sensível que, por sua vez, constitui-se cineticamente. Deleuze nos lembra que são os movimentos intensivos – os movimentos das intensidades que se atualizam nos extensos que percebemos – o que constituem o sensível em profundidade. No sensível, nada está parado, tudo está em trânsito, em devir, seguindo os ritmos próprios dos processos genéticos de atualização. A arte da dança parece assumir essa realidade cinética do sensível e arrogar para si a tarefa de exprimir alguns desses movimentos: daqueles que são fruto, efeito, dos agenciamentos do corpo que dança, de suas relações, encontros e *afetos*. O que a dançarina exhibe com seus gestos, no tempo da performance, são os rastros dos movimentos que (se) passam no

sua *Teoria estética* (2008), reflete o traço de uma cultura que privilegia aquilo que, por ser objetivo e permanente, é mercantilizável.

espaço de seu corpo e nas suas bordas; os efeitos de sua passagem pelo corpo, durante o evento criado justamente com o fim de expressá-los.

Podemos dizer que a arte da dança consiste, então, em selecionar, entre a infinidade de movimentos que atravessam e que constituem o sensível, algumas singularidades cinéticas que serão exibidas através dos corpos que dançam no tempo da performance. A arte da dança marca singularidades cinéticas, determina e mostra certos movimentos, retirando-os do indeterminado da circulação infinita do sensível.

E como é possível marcar singularidades cinéticas efêmeras? Qual operação sobre o tempo é preciso realizar para fazer essas singularidades durarem mais do que o tempo de sua emergência e passagem, para que possam ser percebidas e lembradas? Ora, repetindo. O trabalho da dança é um incansável trabalho de repetição, porque apenas pela repetição uma singularidade cinética efêmera pode ser efetivamente marcada, isto é, um certo movimento pode ser determinado, singularizado. Se não posso paralisar o movimento para exibi-lo, o que me resta fazer é repetir, convocar, em outro tempo e lugar, aquilo que se passou no espaço-corpo no momento da emergência e passagem de um determinado movimento, para inscrevê-lo não apenas no próprio tempo e no espaço, mas também na percepção e na memória.

Essa ancoragem da dança na lógica da repetição é exatamente o que nos mostra a peça *Accumulation*: Brown exhibe o que toda dançarina faz para integrar determinados movimentos em seu sistema cinético, para inscrevê-los na percepção e na memória do espectador, e também no universo e na história da dança. Se realizasse apenas uma vez o movimento lateral dos polegares estendidos, não seria capaz de captar a individualidade desse movimento e exibi-la em performance.

Tão logo realizado, ele seria engolido pela cadeia dos movimentos seguintes e não se inscreveria nem no tempo e no espaço, nem na percepção, nem na memória, nem na história.

Brown desvela, portanto, que a repetição, além de ser o mecanismo de toda a pedagogia da dança, é também o mecanismo que permite inscrever os eventos de dança numa história que ultrapassa o tempo de duração das performances. É o que permite, inclusive, desvincular as singularidades cinéticas do terreno de sua atualização num determinado tempo-espaço preciso, isto é, no corpo da pessoa que dança durante uma performance particular, para que possam ser reconvocadas por outros corpos, em outros espaços-tempos, em outros contextos. A repetição salva a dança, os movimentos e gestos que ela agencia, de seu desaparecimento.

Esse parece ser, inclusive, o desejo que anima toda a atividade coreográfica: salvar uma dança, um evento singular de manifestação do movimento que se passa na zona do espaço que o corpo ocupa, do seu desaparecimento. Salvar a dança do seu embaraçante dilema, como diz Lepecki (2004, p. 126), de sempre se perder no momento mesmo em que é performada. Enquanto atividade que sistematiza e organiza os movimentos que se expressam pelos corpos dançantes, a coreografia é uma atividade que tem sempre de lidar com o problema do tempo e com a necessidade de retrair, numa espécie de memória subjetiva, coletiva e também espacial, aquilo que teve lugar uma vez, aquele conjunto de movimentos que foi marcado, cartografado, rastreado, determinado e exibido numa performance particular. Ou, num outro sentido, de indicar como uma performance futura deverá ser executada, quais gestos deverão ser performados para tornar visível certas cinéticas – como uma espécie de mapa que indica o caminho a ser seguido, sem se confundir com o próprio caminho.

Se analisamos a origem etimológica da palavra coreografia, junção dos termos gregos *khoreia* e *graphein*, ela parece nos apontar qualquer coisa nessa direção. O primeiro termo, *khoreia*, refere-se a uma dança coletiva e circular que originou o “coro” das tragédias gregas. O segundo termo, *graphein*, significa gravar, inscrever, registrar, escrever. Se focarmos no segundo termo, podemos pensar a coreografia como o ato de gravar uma dança, desenhá-la ou escrevê-la, registrá-la para que não desapareça. Etimologicamente, a coreografia diz do desejo de definir e singularizar um certo conjunto de movimentos, para conjurar a sua efemeridade e lutar contra o seu esquecimento.

3 A dança e seus tempos: ritmo, repetição e diferença

Para individuar, marcar e mostrar um conjunto de movimentos passando e inscrevê-los numa duração maior do que essa passagem singular, é preciso realizar uma operação sobre o tempo. Isso fica evidente se analisamos a temporalidade própria das performances.

O que acontece com o tempo, durante uma performance de dança? Se a dança “pega”, isto é, se tanto a pessoa que dança quanto a pessoa que vê dançar são capturadas na cadência rítmica que ela instaura, não se sente o tempo passando, em termos de minutos e horas. A temporalidade interna da performance não se mede em termos objetivos. Como nos lembra Juliana Moraes, nos casos das performances cênicas, se “há engate entre a ação do palco e a atenção do espectador”, “o tempo deixa de operar pelos minutos para se

construir em outras medidas, que não cabem no relógio” (Moraes, 2012, p. 102). O tempo cronológico é sentido como externo à ritmicidade própria que a performance instaura. Esta, com a sua singularidade, cria no tempo uma espécie de surpresa, de intempestividade; ela o corta, marcando nele uma temporalidade singular e distinta, fora da linha cronológica do tempo.

Por outro lado, se a dança não “pega”, se não consegue instaurar uma cadência rítmica consistente que nos embala (tanto quem dança quanto quem vê dançar), se não consegue cortar a linha do tempo com um intempestivo, sentimos perfeitamente o tempo que ela dura em minutos e horas, sentimos que a performance ocupa um certo tempo cronológico e objetivo que lhe é externo. O filósofo Frédéric Pouillaude (2006), falando sobre as danças cênicas, chama isso de dialética do tédio-divertimento: nós só sentimos a temporalidade externa de um evento de dança quando não somos capturados em sua temporalidade interna singular; só sentimos que a performance ocupa um tempo cronológico e objetivo quando nos entediamos.

A temporalidade interna da performance é a criação de um ritmo que lhe é próprio. O ritmo que a performance de dança cria é a expressão da temporalidade em sua gênese mesma. “Longe de ser uma negação do tempo, a dança é a sua experiência” porque “o tempo não preexiste e não espera ser modelado pelo dançarino, ele é criado pela dança ela mesma” (Fontaine, 2004, pp. 45 e 49). Como a performance de dança é o evento que pretende mostrar singularidades cinéticas enquanto estas estão de fato passando e, ao mesmo tempo, inscrevê-las num tempo mais largo do que a sua passagem, ela tem de escapar de uma imagem determinante do tempo concebido como a forma vazia de uma linha reta abstrata na qual os instantes são organizados sucessivamente. Ela precisa interromper a linha cronológica que

amarra os instantes e os organiza numa sucessão previsível de antes-depois passíveis de serem medidos em unidades homogêneas de tempo, linha que empurra o movimento para frente e organiza-o em termos de começo-meio-fim. Do contrário, ela nunca poderia fazer o movimento efêmero durar e nem instaurar a sua própria temporalidade interna, como surpresa.

Daí a complexidade de pensar os tempos da dança, porque este se apresenta simultaneamente em suas três dimensões: como *chrónos* (todo evento de dança passa e se passa num tempo cronológico), como *áion* (na sua duração própria e na sua singularidade histórica, um evento de dança não passa, é eterno) e como *kairós* (na sua emergência, um evento de dança instaura uma singularidade rítmica descontínua, que é a gênese sensível de um porvir que ainda não conhecemos).

O ritmo próprio da performance, esse porvir desconhecido e intempestivo que nos faz esquecer da passagem linear do tempo, é criado pela repetição. Como nos lembra Deleuze, não há ritmo sem repetição. Mas não se trata aqui de uma repetição mecânica, de “um retorno isócrono de elementos idênticos” (Deleuze, 2006, p. 46). Vamos entender isso melhor.

No senso comum, dizemos que algo se repete quando identificamos, no presente, um fenômeno idêntico ou semelhante a algo que já se passou no passado, o que garante a previsibilidade daquilo que poderá ocorrer no futuro, dadas as mesmas condições. Em outras palavras, vemos repetição quando *o mesmo* retorna. Contudo, salienta Deleuze, a razão pela qual somos capazes de estabelecer uma relação de semelhança ou equivalência entre os eventos repetidos é a presunção de uma diferença interna entre eles. Há sempre um intervalo entre as ocorrências que faz de cada evento uma unidade em

si, independente e descontínua. Por mais que se pareçam, se não pudéssemos extrair deles uma diferença, não poderíamos percebê-los e identificá-los como dois eventos distintos no tempo⁴⁶.

O intervalo que marca a diferença entre dois eventos repetidos, segundo Deleuze, é uma espécie de acento tônico, uma marca sensível de desigualdade, de incomensurabilidade. Esses intervalos entre ocorrências repetidas “criam pontos notáveis, instantes privilegiados que marcam sempre uma polirritmia”. Para Deleuze, “a retomada de pontos de desigualdade, de pontos de flexão, de acontecimentos rítmicos, é mais profunda que a reprodução de elementos ordinários homogêneos” (Deleuze, 2006, p. 46)⁴⁷.

⁴⁶ Para explicar esse fato, Deleuze, no início do segundo capítulo de *Diferença e repetição*, invoca a fórmula de Hume: “a repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla” (Deleuze, 2006, p. 111). Isso quer dizer que a repetição não diz respeito a algo que se passa no próprio estado de coisas e que os modifica, mas a uma impressão que se produz no sujeito, que percebe e associa os eventos em si independentes e descontínuos, atribuindo-lhes, a partir de sua diferença, uma relação de semelhança e recorrência. Perceber o retorno do semelhante implica em poder extrair uma diferença entre os eventos considerados repetidos. Para Deleuze, a extração da diferença depende de uma operação que passivamente ocorre no sujeito: uma espécie de contração ou síntese do tempo, uma articulação das três dimensões do tempo: do presente (o evento que percebe como repetido), do passado (algo que já ocorreu e que retém) e também do futuro (a expectativa ou a previsão de que o fenômeno, dadas certas condições, ocorrerá mais uma vez).

⁴⁷ Eis a passagem completa: “a repetição-compasso é uma divisão regular do tempo, um retorno isócrono de elementos idênticos. Mas uma duração só existe determinada por um acento tônico, comandada por intensidades. Dizer que os acentos se reproduzem em intervalos iguais seria um engano quanto a sua função. Os valores tônicos e intensivos agem, ao contrário, criando desigualdades, incomensurabilidades, em durações ou espaços metricamente iguais. Eles criam pontos notáveis, instantes privilegiados que marcam sempre uma polirritmia. Ainda aí o desigual é o mais positivo. O compasso é apenas o envoltório de um ritmo, de uma relação de ritmos. A retomada de pontos de desigualdade, de pontos de flexão, de acontecimentos rítmicos,

Deleuze chama de repetição-ritmo a retomada de instantes que já passaram, não no que têm de idênticos entre si, mas justamente no que, entre si, diferem-se. Um ritmo só pode ser criado e sentido quando faz retornar os instantes na forma de uma diferença: não se trata do mesmo que volta, mas da diferença que é distribuída, diferida. Só há ritmo se há intervalo, heterogeneidade, variação, suspensões, desvios. Para Deleuze, toda repetição implica, afinal, o diferimento e a distribuição de uma diferença no tempo. Ele pensa a repetição, não como *o mesmo* que volta, mas como o singular que se difere no tempo.

Deleuze defende que a gênese e a distribuição da diferença que se opera na repetição não se dá na ordem da aparência dos eventos, já que, em sua camada de superfície, o que parece voltar é *o mesmo*. Trata-se de um fenômeno molecular do sensível, aquilo que o constitui em profundidade, porque os acentos tônicos, as marcas da diferença, são, na verdade, variações em intensidade, movimentos que não vemos, mas cujos efeitos podemos sentir, na forma de uma surpresa, perplexidade ou espanto.

A repetição, nesse sentido, acaba criando no tempo uma síntese entre passado, presente e futuro que enrola a linha do tempo numa espiral. É justamente isso que cria no tempo um porvir ainda

é mais profunda que a reprodução de elementos ordinários homogêneos, de tal modo que devemos sempre distinguir a repetição-compasso e a repetição-ritmo, a primeira sendo apenas a aparência ou o efeito abstrato da segunda. Uma repetição material e nua (como repetição do Mesmo) só aparece no sentido em que uma outra repetição nela se disfarça, constituindo-a e constituindo-a si própria ao se disfarçar. Masmo na natureza, as rotações isócronas são apenas a aparência de um movimento mais profundo, sendo os ciclos revolutos apenas abstrações; postos em relação, eles revelam ciclos de evolução, espirais de razão de curvatura variável, cuja trajetória tem dois aspectos dissimétricos, como a direita e a esquerda. É sempre nessa abertura, que não se confunde com o negativo, que as criaturas tecem sua repetição, ao mesmo tempo que recebem o dom de viver e morrer” (Deleuze, 2006, p. 46).

desconhecido, uma espécie de novidade que escapa à previsibilidade. Portanto, a repetição enquanto distribuição disfarçada de singularidades não apenas ocorre no tempo, mas *cria* o tempo, não na forma vazia e sucessiva da linha (como pensavam os modernos), nem na forma do círculo (como pensavam os antigos), mas na forma sintética de uma espiral (o que Nietzsche chamou de Eterno Retorno)⁴⁸.

*

Voltemos às performances de dança que abriram o capítulo. Brown, Bausch e Moraes criam o ritmo próprio de suas performances apostando que a repetição distribui uma diferença no tempo. Elas marcam, pela repetição, certos movimentos que são dignos de atenção, diferindo suas ocorrências. A cada vez que retornam, apresentam-se com uma ligeira diferença. A diferença não se localiza propriamente na superfície de visibilidade dos gestos, já que aparentemente são os mesmos gestos que retornam. Ela se faz sentir como uma variação de intensidade na maneira como cada gesto é executado, um fenômeno invisível que se passa no intervalo entre as repetições.

É justamente isso que cria saltos ou cortes no tempo, insistências, justaposições, sínteses entre o que já se passou, o que está

⁴⁸ No segundo capítulo de *Diferença e repetição, A repetição para si mesma*, Deleuze propõe que existem três sínteses do tempo, as quais nos auxiliarão não apenas a pensar o problema da repetição e de sua diferença interna, mas também a gênese paradoxal do próprio tempo. Para o filósofo francês, o tempo tem a forma da repetição, que se expressa de três modos: no presente, como síntese do hábito; no passado, como síntese da memória; e no futuro, como síntese do acontecimento. Embora não desenvolva aqui, como desenvolvi em minha tese de doutorado, essa interessante proposição que deu ao conceito do Eterno Retorno de Nietzsche uma feição inovadora, saliento que ela foi fundamental no meu pensamento e prática da dança.

se passando e o que se passará. As coreógrafas espiralam a linha do antes-depois para criarem surpresas, abrindo o movimento e os gestos que os carregam a múltiplos sentidos. É assim que produzem a dramaturgia de suas peças, que se distingue de uma narrativa linear própria às narrativas verbais. Nas palavras da própria Juliana Moraes:

A narrativa criada pela repetição em movimento é sutil. Ela talvez não seja tão explícita quanto as narrativas verbais, porém ela pode criar complexidades através de estratégias estruturais que direcionam nossa percepção para alguns momentos chave ao invés de outros. A referência cruzada de tempo numa performance de dança é muito mais complexa do que sua duração pode sugerir. A troca entre presentes, passados e futuros através de antecipações, retenções, expectativas, previsões ou reapresentações desenrola uma teia de significados que não somente fundamentam a percepção do espectador sobre aquilo que está sendo visto, mas também permite a ele continuar os caminhos em sua imaginação. (Moraes, 2012, p. 102)

Com a repetição, as coreógrafas guiam as sínteses dos espectadores, fornecendo-lhes, de modo reiterado, os elementos que precisam reter e articular para entrarem num certo ritmo, que não é exatamente um avanço para frente. O retorno dos gestos aparentemente semelhantes introduz uma heterogeneidade rítmica que pode ser sentida como uma variação de intensidade, o que adensa o sentido dos próprios gestos, doando-lhe contornos muito diferentes daqueles que tinha quando apresentado pela primeira vez. Os acentos tônicos operam nos intervalos entre os gestos aparentemente

semelhantes, fazendo variar suas dinâmicas. Enfim, são pelas marcas da diferença que se cria um espaço para a cadência do ritmo próprio das performances.

Podemos dizer, então, que na superfície de visibilidade dos gestos, na camada extensiva do sensível, o que retorna é *o mesmo*, o mesmo movimento dos polegares estendidos, do abraço e do insistente *não*. Mas em profundidade, existe toda uma gama de movimentos intensivos (se) passando, variações de intensidade, trajetos de sensações que carregam a diferença e a fazem diferir no tempo. São esses movimentos intensivos, moleculares, que instauram o ritmo próprio da performance, sua temporalidade interna, e que marcam a sua singularidade num tempo histórico mais alargado.

4 Movimentos intensivos e movimentos extensivos

A filosofia ocidental parece ter uma tendência a valorizar aquilo que é imóvel, imutável, formal e determinado em detrimento daquilo que é móvel, mutável, informe e indeterminado. Mesmo filósofos que se dedicaram a pensar o movimento e o devir, como Aristóteles, parecem compreendê-los no interior de sistemas que encontram sua coerência interna em algo que não se move. Se considerarmos que, desde a modernidade, a dança é identificada como a arte do movimento (e mais especificamente, do movimento do corpo) talvez possamos encontrar aí uma das razões pelas quais ela foi tão pouco tratada nas teorias estéticas.

Bem, vejamos como Aristóteles, por exemplo, pensa o movimento. Para o filósofo grego, a *physis*, a natureza, não é simplesmente o conjunto dos entes naturais – os seres e os objetos que compõem o mundo natural – mas o princípio interno do movimento e do repouso, a força dinâmica do devir desses entes (*Física* II 1 192b 20-25). Em outras palavras, os entes naturais estão constantemente em movimento, eles mudam, justamente porque animados por um princípio dinâmico que ele chama de natureza⁴⁹. Mas para Aristóteles, não podemos pensar o movimento como algo ontologicamente independente dos entes que mudam e que se movem. O movimento se dá *no* ente, mais especificamente, em uma de suas categorias ou em um de seus elementos constitutivos. Para o filósofo, os entes naturais não são metafisicamente simples, são compostos, tanto dos elementos metafísicos *matéria* e *forma*, quanto dos tipos básicos que constituem as *categorias*, como a substância, a qualidade, a quantidade, o lugar, etc. No livro V da *Física*, ele diferencia e classifica os vários tipos de movimentos segundo a categoria no qual ele se passa: se o movimento é na quantidade do ente, trata-se de crescimento/diminuição; se na qualidade, trata-se da alteração; a translação é o movimento de lugar; a geração/corrupção é a mudança de substância (esse último é o que chama de mudança propriamente dita, a *metabole*).

⁴⁹ Em sua teoria da causação, exposta no Livro II da *Física*, Aristóteles identifica a natureza como a causa eficiente, final e formal do movimento. A natureza é causa eficiente pois é o princípio dinâmico que anima os entes naturais; é causa final porque a sua própria realização é o propósito de todo movimento e mudança dos entes, isto é, todo movimento ou mudança é caminho para a realização da própria natureza; e considerando que o melhor fim entre todos é a realização da forma, aquilo pelo qual podemos definir que determinado ente é enquanto tal, a natureza também é *causa formal* do movimento dos entes naturais. Para mais detalhes sobre a teoria das quatro causas, ver *Física* II 192b-200b.

Mesmo que os entes estejam em constante movimento e transformação, naturalmente animados, eles *tendem* a uma certa imobilidade, quando finalmente realizam a *forma*, isto é, quando se tornam aquilo que são. No hilemorfismo aristotélico, um ente é definido metafisicamente como matéria enformada: enquanto a matéria privada de forma é apenas uma existência em potência, a matéria enformada é uma existência plena, em ato. A forma é, portanto, aquilo que atualiza a potência da matéria, conferindo identidade ao ente. Nesse sentido, a grande inovação de Aristóteles em relação a Platão foi justamente de pensar a forma não como essência ideal, mas como um processo dinâmico e natural de atualização, pelo qual o ente se torna aquilo que é.

Quando se torna aquilo que é, o ente não muda e não se movimenta, porque a forma é uma espécie de repouso metafísico: como ato pleno, é imutável e imóvel. O movimento existe justamente como aquilo que está entre a pura potência da matéria indeterminada, privada de forma, e o puro ato da forma que realiza a potência da matéria. O movimento é uma espécie de meio do caminho rumo à forma; é uma passagem obrigatória para que o ente se torne o que é. Em termos metafísicos, é um ato incompleto e inconcluso, o ato de uma potência enquanto potência. É por isso que Fernando Reis Puente (2010) diz que o movimento, para Aristóteles, é uma existência deficitária em si mesma, metafisicamente incompleta, já que uma existência apenas se completa quando atualiza a forma, o que implica necessariamente a cessação do movimento. Quando a forma se realiza, o movimento necessariamente deixa de existir. Aristóteles

pensa, portanto, o devir como um estado temporário e incompleto do ser, esse sim, pleno, imutável e imóvel⁵⁰.

*

Na empiria aristotélica, o tempo (*chrónos*) e o espaço (*tópos*) são pensados como vinculados aos entes que se movem. Não existe, para ele, tempo e espaço vazios, absolutos e independentes. O espaço (ou, numa tradução mais precisa, o lugar) é definido como o limite ou contorno imóvel que circunscreve um corpo, que o contém (*Física* IV, 212a20-21); e o tempo, como a medida do movimento dos entes (*Física* IV 219b 1-2), a maneira pela qual podemos mensurá-lo, no sentido de distinguir um antes e um depois. O tempo estaria para o movimento assim como o comprimento está para uma linha.

Bem, essa definição do tempo e do espaço como vinculados à dinâmica do movimento e do repouso dos entes é subvertida pelo pensamento moderno. Filosoficamente, foi Kant quem propôs uma nova perspectiva, definindo-os como formas puras e independentes da empiria dos entes em movimento. É porque Kant não estava tão interessado em entender os princípios da natureza em si (o Ser), mas

⁵⁰ Na verdade, tanto no início como no fim do processo, Aristóteles vincula a existência atual do movimento a um ser estático e fixo. No livro VIII, Aristóteles se pergunta sobre a causa ou o motor do primeiro movimento e do repouso, já que para todo movimento de um corpo móvel, há sempre algo que é sua causa ou seu motor. O único modo de parar a cadeia de causas é pressupor que no início há um motor imóvel, isto é, algo que faça mover sem ser móvel. Este motor primeiro não está em repouso, mas é imóvel no sentido próprio, ou seja, não tem potência de padecer ou receber movimento. Esse primeiro motor não pode ser um ente físico natural, porque o que justamente define um ente natural é o seu princípio de mobilidade. Aristóteles concorda com Anaxágoras quando este postula uma inteligência (*nous*) não-sensível como causa de todo movimento perceptível e, por isso, é na *Metafísica*, e não na *Física*, o lugar em que Aristóteles tratará disso.

em entender como os fenômenos nos aparecem, como afinal entramos em acordo com, e conhecemos, aquilo que é distinto de nós.

Kant diferencia a dimensão empírica dos fenômenos – aquilo que podemos de fato perceber e experimentar – de sua dimensão transcendental – aquilo que devemos pressupor racionalmente para explicar a empiria, isto é, as condições universais que devem ser logicamente pressupostas para que um determinado fenômeno seja passível de ser apreendido por um sujeito humano. O tempo e o espaço são, então, mais do que dimensões empíricas que podemos perceber; eles são verdadeiras condições de possibilidade de tudo que percebemos, isto é, estruturas ou formas subjetivas *a priori* que organizam a nossa experiência, que organizam como as coisas nos aparecem. Nunca poderemos perceber o tempo e o espaço independente dos entes distribuídos, como vimos no segundo capítulo, mas podemos pressupor logicamente que eles existem como estruturas formais que distribuem para o sujeito, tanto externamente como internamente, os entes. O espaço é a forma pura da exterioridade que organiza o que é externo ao sujeito; e o tempo é a forma pura da interioridade que organiza como o sujeito encadeia suas representações e seu pensamento⁵¹.

⁵¹ O tempo é um conceito central para Kant pensar o próprio pensamento. O tempo enquanto forma pura é diferente do tempo cronológico, cosmológico e psicológico. Não é sucessão de instantes, nem número do movimento dos corpos e nem simples construção da mente; o tempo é condição *a priori* de constituição de um sujeito que pode organizar internamente suas representações e que, por isso, pode representar-se a si mesmo como uma existência pensante. O tempo, nas palavras de Kant (1999, p. 79), é a forma do sentido interno, “a condição subjetiva sob a qual podem ocorrer em nós todas as intuições”. Embora o tempo não exista fora do sujeito, não podendo ser atribuído às coisas *em si*, ele tem um caráter objetivo, porque “todas as coisas *como fenômenos* (objetos da intuição sensível) são no tempo” (Kant, 1999, p. 79, grifo meu). Em outras palavras, o tempo enquanto forma pura da interioridade é a forma na qual

A lógica aqui se inverte: não é o movimento dos entes que produz o tempo como sua medida e o espaço como lugar ocupado; é porque o tempo e o espaço existem *a priori* como estruturas subjetivas de organização dos fenômenos que podemos perceber as coisas se moverem. O movimento, então, não acontece propriamente nos entes, como em Aristóteles, mas na percepção do sujeito: o movimento é como o efeito de um encadeamento sucessivo de representações a respeito da posição espacial dos entes; é uma construção da sensibilidade e do entendimento, articulada nas formas puras do espaço e do tempo.

*

Embora a tradição aristotélica e a tradição kantiana tenham modos distintos de compreender a relação fundamental entre o tempo, o espaço e o movimento, fato é que, em ambas as análises, o mundo sensível é pensado como já distribuído. O movimento diz respeito sempre a corpos ou objetos extensos, portadores das qualidades e das quantidades extensivas que seres como nós podem perceber. No plano aristotélico, o movimento é um processo contínuo de atualização do ente que pode ser mensurado em termos de antes e depois; no plano kantiano, o movimento é efeito da percepção, no sujeito, de uma alteração espacial do ente através de representações sucessivas de suas distintas posições espaciais. Em ambos os casos, estamos falando de movimentos extensivos.

Quando dizemos que a dança é a arte do movimento, é geralmente em termos de movimentos extensivos que pensamos: os deslocamentos espaciais do corpo ou de partes de corpos que

os fenômenos aparecem no pensamento, é a forma que organiza as representações do sujeito, inclusive a representação de que ele próprio existe e pensa.

compõem os gestos dançados e que podemos perceber, uma espécie de agitação e de mobilidade constante. Quando imaginamos alguém dançar, pensamos sempre em alguém que se desloca pelo espaço, girando, saltando e movendo seus membros. Identificamos a dança a partir disso, como a atividade de deslocamento, mobilidade e agitação do corpo.

Bem, vimos no segundo capítulo, que Deleuze propõe que o sensível comporta uma série extensiva e uma série intensiva, a primeira se referindo ao que percebemos (o sensível já individuado num conjunto de entes) e a segunda se referindo ao imperceptível que todavia podemos sentir (o sensível emergindo a partir de processos de individuação que vão formar tanto os entes, tal como os percebemos, quanto o próprio espaço e o próprio tempo). Para Deleuze, na série intensiva do sensível, tudo o que existe é movimento, movimento que não podemos perceber, justamente porque não se passa na extensão. São os movimentos das intensidades. Os movimentos intensivos não são nem dos entes individuados e nem efeitos da representação de suas sucessivas posições espaciais no sujeito; são os trajetos moleculares das intensidades, até se atualizarem nas sensações; depois, são os trajetos das próprias sensações, suas variações intensivas, seus agenciamentos, os *afetos* que provocam; enfim, os trajetos que criam a própria profundidade espaço-temporal do sensível. Em outras palavras, os movimentos intensivos são os movimentos que constituem o sensível na sua emergência, duração e devir; são movimentos, não de entes, mas que atravessam os entes, que os fazem, afinal, emergir, durar e devir. Não há nessa dimensão do sensível o repouso metafísico da forma, tudo está sempre vibrando, em prontidão de devir, porque o virtual é real, assim como o atual que devém. O tempo e o espaço não são formas *a priori*, mas emergem

também do próprio movimento das intensidades, como seus campos próprios de atualização.

Por isso defendemos que o nível intensivo do sensível, porque constituído pelos movimentos das intensidades, tem uma dimensão coreográfica. Trata-se do movimento de emergência de uma sensação (que se dá quando uma intensidade passa de um grau zero a um grau maior que zero, criando um pedaço de espaço-tempo colorido pela qualidade que se atualiza) e, depois, de seus movimentos de duração e devir (dos afetos que as sensações provocam nos corpos quando circulam, dos agenciamentos relacionais criados entre os corpos que compõem o sensível).

Uma sensação, como vimos, do ponto de vista extensivo, é o efeito de um encontro de corpos; do ponto de vista intensivo, é uma variação de intensidade causada por essa especial configuração relacional. Ela implica uma diferença, justamente porque é uma variação de intensidade (uma diferença constitutiva entre o grau zero e um grau maior que zero). Para Deleuze, é justamente aí que podemos encontrar a gênese de toda a diferença que percebemos no sensível: tudo começa a se diferir a partir de uma variação da intensidade. A sensação é justamente a singularidade de um determinado grau maior que zero de intensidade que salta de um fundo indiferenciado, individuando-se em sua plena potência⁵².

⁵² Lembrando que Deleuze quer pensar a diferença como gênese do sensível, como fator individuante intensivo que distribui o diverso extensivo que conhecemos. A diferença, em seu sistema, é menos a diferença entre dois entes individuados (isso, para ele, é pensar a diferença a partir de uma mediação conceitual, numa lógica da representação), e mais a diferença absoluta, a singularidade que salta de um fundo indiferenciado, um grau maior que zero de intensidade que se atualiza num estado de coisas, criando a diversidade no sensível. É essa diferença intensiva que é a razão do sensível, isto é, o que faz com que percebamos os entes como distintos entre si. Smith

Na teoria de Deleuze, a gênese da diferença, que é também a gênese de todo sensível, se dá por meio de movimentos intensivos. São os movimentos das intensidades que criam o sensível tal como percebemos. As sensações que sentimos são justamente a expressão desses movimentos intensivos. Ao se atualizarem no espaço-corpo, elas também provocam outros movimentos intensivos, pois, colorindo esse espaço com sua qualidade particular, afeta os corpos, fazendo-os variar, transformando-os molecularmente. As sensações não param de coreografar o sensível e os corpos, de organizar os seus movimentos, desenhando no sensível paisagens e modos de percorrê-las.

Todos os movimentos extensivos que vemos – os deslocamentos dos corpos e seus gestos – encontram, portanto, sua gênese nos movimentos intensivos. Se entendemos a dança como uma arte que lida também com esses movimentos, que se coloca nesse lugar, onde a diferença emerge e circula, que reconhece que está aí a gênese do gesto; então ela pode muito bem se passar sem a agitação frenética, a mobilidade e o deslocamento espacial contínuo dos corpos, ela pode dizer de movimentos que não avançam, que não se organizam numa linha de instantes sucessivos, mas que, todavia, distribuem a diferença

e Protevi (2020) resumem assim: “a diferença não é mais uma relação empírica, mas se torna o princípio transcendental que constitui a razão suficiente da diversidade empírica”. Para Deleuze, é insuficiente colocar o problema da diferença no interior de um pensamento da representação, já que este a reduz quando mediatiza-a pelo conceito. No conceito, a diferença se explica ou pela forma da identidade, ou pela oposição de predicados, ou pela analogia no juízo ou pela semelhança na percepção. “Confunde-se o estabelecimento de um conceito próprio da diferença com a inscrição da diferença no conceito em geral”. Para o filósofo francês, “a diferença só deixa, com efeito, de ser um conceito reflexivo e só reencontra um conceito efetivamente real na medida em que designa catástrofes: sejam rupturas de continuidade na série das semelhanças, sejam falhas intransponíveis entre estruturas análogas” (Deleuze, 2006, pp. 60 e 65).

no sensível (diferença de intensidade), numa forma espiralar do tempo. É isso o que mostra as danças de Brown, Bausch e Moraes. Na sua dimensão molecular, a dança nasce quando os gestos ou movimentos extensivos são carregados pelos movimentos intensivos de emergência, duração e devir das sensações, por suas rítmicas profundas, por suas coreografias.

Podemos pensar, a partir disso, num novo sentido para a palavra coreografia: não como organização de movimentos extensivos, mas como cartografia dos trajetos da sensação, como atividade que grava, com os movimentos intensivos das sensações, o tempo e o espaço. O que a dançarina exhibe, na verdade, não são apenas gestos, mas rastros dos movimentos intensivos que (se) passam, os efeitos de sua passagem pelo corpo – isso que desenha cineticamente o tempo e o espaço, que os fazem emergir com o movimento.

5 Cinéticas da repetição

Voltando às coreografias que abriram o capítulo, dissemos que elas nos dão a ver o funcionamento da repetição, isso que ela pode provocar, sua cinética intensiva que transforma a linha reta do tempo em uma espiral. As coreógrafas, com seus gestos repetidos, marcam e exibem movimentos que não avançam, mas que, todavia, duram, para além do breve instante de suas emergências. Elas marcam e exibem, afinal, a cinética dos movimentos intensivos que instauram no tempo um ritmo próprio, fazendo circular sentidos inéditos que vão, por sua vez, dar consistência à dramaturgia de suas peças.

Indo um pouco além do que essas coreógrafas possivelmente pretenderam, arrisco dizer que essas três peças nos dão a pensar sobre

as próprias cinéticas que orientam e conformam as formações sociais modernas, porque se colocam justamente no lugar onde está a gênese de todo e qualquer movimento. Em outras palavras, elas trabalham sobre as potências generativas de toda cinética, no seu campo intensivo. Talvez elas não tenham desejado explicitamente, mas a meu ver, essas criações, ao tornarem sensível e visível isso que se movimenta em profundidade na repetição, funcionam como verdadeiras críticas sensíveis à concepção moderna do tempo como linha reta e à sua respectiva cinética dominante como avanço para a frente, como progresso. Essas coreografias nos mostram, afinal, que há outras maneiras de conceber o tempo e outras cinéticas possíveis, menos comprometidas com os valores dominantes que formaram as sociedades tecnocapitalistas modernas e, por consequência, suas formas dominantes de dança.

Já falamos rapidamente, no primeiro capítulo, que dois dos pilares ideológicos da modernidade são as ideias de indivíduo e de progresso. Na visão moderna, o indivíduo, essa entidade insular, autônoma, autodeterminada e automotriz, é capaz de projetar para si seu próprio futuro, sobretudo a partir de sua atividade reflexiva, e implantar no movimento do mundo o seu projeto, através de seu próprio movimento, de sua ação efetiva. A ideia de progresso depende de uma imagem do sujeito como ator, como motor ativo e viril do movimento do mundo, que o conforma ao plano que tem para ele. Trata-se da utopia, não só de que o homem é capaz de controlar o movimento do mundo, de ser o senhor do movimento, porque consegue fazer do mundo aquilo que ele próprio deseja, planeja e projeta; mas de que quanto mais movimento e mais potência melhor, porque a liberdade subjetiva, da qual depende o progresso social, está atrelada à ideia de liberdade de ação, de plena potência de movimento.

Só poderemos avançar para adiante, progredir coletivamente, se cada sujeito se encontrar em posição de agir, de se mover e de se movimentar. A autonomia cinética é, portanto, uma condição do progresso.

Peter Sloterdijk, no livro *Infinite Mobilization: Towards a Critique of Political Kinetics* (*Mobilização infinita: para uma crítica da cinética política*), diz que a modernidade verdadeiramente se funda numa ontologia cinética: “ontologicamente, a modernidade é um puro ser-para-o-movimento” (Sloterdijk, 2020, p. 8). Não se trata apenas de considerar a modernidade como uma fase da história na qual se passaram importantes eventos de transformação e mudança, mas de afirmar que o que constitui estruturalmente seu “modo de ser” é a agitação e o movimento contínuo, entendido sobretudo como progressão, aceleração e inovação. Para o filósofo, se não levarmos em conta essa ontologia cinética que organiza a modernidade, o que nela, afinal, é mais real, seremos incapazes de compreendê-la e, consequentemente, de criticá-la e de transformá-la.

Sloterdijk afirma que, na utopia cinética que organiza o pensamento e a ação moderna, o movimento ganha um valor moral: “a cinética é a ética da modernidade”, uma ética que estabelece como valor a possibilidade de se estar constantemente em movimento e, sobretudo, num movimento cumulativo, para frente. Trata-se da crença de que a velocidade, a produção, a circulação e a inovação são, em si, positivos. Para ele, essa lógica gera um excesso cinético de agitação e aceleração como uma espécie de mais-valia cinética que, entretanto, tem provocado efeitos colaterais inimagináveis. Eis a fórmula do processo de modernização: “o progresso é movimento em direção ao movimento, movimento em direção a mais movimento e movimento em direção a uma capacidade ampliada de mover-se”.

(Sloterdijk, 2020, p. 7). Não é à toa que o automóvel se tornou o produto fetiche da modernidade, o “duplo tecnológico do sujeito ativo”, porque materializa a utopia moderna de uma automotricidade veloz, acelerada e potente, que ultrapassa os limites do humano e que é símbolo, tanto de seu brilhantismo intelectual e técnico, quando da liberdade subjetiva que se materializa na liberdade cinética, acompanhada de poder aquisitivo.

Essa questão do excesso cinético das formações sociais modernas, organizadas sobretudo a partir de um modelo econômico capitalista, também aparece num livro mais recente do filósofo Brian Massumi. A pergunta do crítico e fotógrafo Krystian Woznicki, que abre o livro *Agitations: capitalisme et plus value de vie* (*Agitações: capitalismo e mais valia de vida*), é a seguinte:

De uma certa maneira, nosso mundo funciona melhor quando tudo (as pessoas, os dados, os bens, o dinheiro, etc) está em movimento. Como compreender essa co-moção atual? Em qual sentido particular o quadro social, econômico e político deste mundo é condicionado pela expansão global do capitalismo neoliberal? (Woznicki, *in* Massumi, 2024, p. 33)

De fato, não é estranha a posição que aposta que o tecnocapitalismo neoliberal contemporâneo está fundado num excesso cinético, isto é, que a condição para o seu funcionamento repousa na necessidade de que tudo – as pessoas, os dados, os bens, o dinheiro – esteja em constante movimento. Esse tipo de formação social parece funcionar, de fato, à base de certos imperativos cinéticos, como, por exemplo: (a) o imperativo produtivista, que estabelece um

critério quantitativo para avaliar o nível de crescimento e de desenvolvimento econômico de uma determinada sociedade; (b) o imperativo logístico, que determina a construção do espaço urbano e de suas bordas como vias de rápido e eficiente escoamento e trânsito de bens, produtos e serviços; (c) o imperativo libidinal, que insufla a falta no desejo, empurrando as subjetividades a associar consumo e satisfação – lógica sem a qual uma sociedade produtivista não poderia se sustentar; (d) o imperativo atencional, que exige das subjetividades uma constante conexão às redes telemáticas e uma disponibilidade plena aos canais de circulação de dados e informação; e, não menos importante, (e) o imperativo policial do “circulando, circulando”, esse modo particular de interpelação policial que regula o espaço público como lugar de circulação, e não de ocupação.

Nessas sociedades, em que a circulação e o movimento não são apenas contínuos, mas cada vez mais velozes, as esferas do poder devem funcionar como reguladoras do movimento, organizando-o, determinando seu sentido, selecionando o que deve ou não deve passar, o que pode ou não pode passar. E se definimos a coreografia mais acima justamente como uma atividade que sistematiza e organiza movimentos, podemos dizer que essas esferas – dos políticos, dos CEOs, dos engenheiros, dos programadores, dos designers, da polícia – funcionam como verdadeiras instâncias que coreografam os movimentos do *socius*. A coreografia passa a ser um conceito que não é monopólio da dança, mas que nos ajuda a compreender mais profundamente a dinâmica das próprias cinéticas sociais. Nesse sentido, se estamos defendendo que as sociedades modernas, orientadas pelo modelo econômico capitalista, são ontologicamente sociedades cinéticas, nada mais pertinente do que entender como essa mobilização infinita é coreografada. E se a arte da dança é a atividade

coreográfica por excelência, então talvez ela tenha algo a nos dizer sobre como podemos compreender e articular essas coreografias mais amplas.

*

André Lepecki, no livro *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* (*Exaurir a dança: performance e a política do movimento*), defende que o campo artístico da dança não escapou ao projeto cinético moderno. Quando a dança moderna se autodefine ontologicamente a partir do movimento, ela está não apenas reafirmando esse projeto, mas se posicionando como a esfera de sua espetacularização. Quando representa o corpo humano como um *ser-para-o-movimento*, a dança moderna se torna o espetáculo da própria modernidade, de sua natureza intrinsecamente cinética. Nas palavras de Lepecki,

À medida que o projeto cinético da modernidade se torna a ontologia da modernidade (sua realidade inescapável, sua verdade fundacional), o projeto da dança ocidental torna-se cada vez mais alinhado com a produção e a exibição de um corpo e de uma subjetividade aptos a executar essa motilidade imparável. (Lepecki, 2006, p. 3)

É que o projeto da modernidade depende, para sua execução, também de uma conformação da própria subjetividade, que deve se ver como ativa, pronta não só a agir segundo sua vontade, mas a ser mobilizada segundo os comandos cinéticos dominantes que organizam o *socius* do qual participa. O dançarino moderno é, então, o emblema dessa subjetividade que está sempre pronta a se movimentar e a ser movimentado segundo comandos cinéticos.

Lepecki diz que uma das tecnologias modernas para conformar o corpo e a subjetividade a essa “motilidade imparável” é justamente a coreografia. Se dissemos acima que a coreografia diz do desejo de gravar uma dança para que não desapareça, não podemos esquecer que ela normalmente pressupõe uma disjunção entre uma instância que organiza e grava o movimento (o coreógrafo) e uma instância que o executa (o dançarino). A atividade coreográfica, via de regra, legitima uma espécie de posição de poder daquele que organiza e grava o movimento em relação àquele que o executa, funcionando como uma tecnologia de internalização da obediência e contribuindo para disciplinar corpos a se moverem de acordo com um comando transcendente, identificado à vontade do coreógrafo.

Se fizermos uma análise histórica do conceito, veremos que os termos coreografia e seu sinônimo, orquesografia (*orcheisthai*, em grego clássico, quer dizer dançar), foram empregados primeiramente nos manuais de notação das danças da corte do século XVII. Embora hoje o conceito já tenha ganhado uma independência em relação à atividade de escrita de uma dança (usamos o termo notação, e não coreografia, para nomear essa atividade), na obra *Orchésographie* (1589), de Thoinot Arbeau, o termo foi usado para nomear um dos primeiros métodos sistematizados de notação de danças europeias renascentistas.

Como nos conta Lepecki (2004), Arbeau não era apenas um mestre de dança, mas um matemático e padre jesuíta. Seu manual foi escrito a pedido de um aluno advogado, Capriol, e de seu desejo de aprender as danças da corte para poder se apresentar propriamente em sociedade – naquela época, saber dançar era uma condição essencial da sociabilidade da classe dominante. Diante da ausência física do mestre, que dominava e transmitia as regras dessas danças

heterossexuais e extremamente codificadas, o livro serviria como subterfúgio para impedir que essas danças desaparecessem, através da voz grafada (e espectral) de um de seus mestres. Contando essa história, Lepecki aponta para o fato de que, além de dizer do desejo de não deixar a dança desaparecer, a coreografia (ou orquesografia) surge como uma atividade vinculada à força da lei e à palavra espectral do mestre, que diz ao aprendiz, “do além”, como deve se mover, o que deve e pode fazer, para que sua dança passe e para que ele seja aceito no círculo seletivo da elite da época.

Susan Leigh Foster (2010) também aponta para a implicação de uma instância transcendente de comando ou de lei nos mais diversos usos que fazemos da palavra coreografia, mesmo fora do universo da dança. Ela diz:

Os edifícios coreografam o espaço e o movimento das pessoas ao redor deles; câmeras coreografam a ação cinemática; pássaros performam intrincadas coreografias; e o combate é coreografado. Complexos multiproteicos coreografam o reparo do DNA; representantes de vendas em *call centers* engajam coreografias improvisadas; famílias fazendo terapia participam de coreografias; serviços da web coreografam interfaces; e mesmo a existência é coreografada. (Foster, 2010, p. 19)

Na interpretação de Lepecki, a coreografia é, portanto, uma tecnologia indispensável para organizar o movimento de subjetividades agitadas, impelidas pelo imperativo cinético de nunca parar, nunca puxar a alavanca que freia o progresso.

*

Tanto Sloterdijk como Lepecki, em suas respectivas críticas ao modelo cinético moderno das sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, propõem a desaceleração e a imobilidade como antídotos. Sloterdijk aposta numa proposta pós-moderna que reposiciona o sujeito ativo da modernidade numa zona de passividade diante da catástrofe para a qual ele próprio contribuiu, constituída pelos efeitos colaterais dos movimentos que, no fundo, o homem moderno não pôde controlar. Lepecki foca a sua análise em propostas coreográficas que escapam ao imperativo cinético, que representam dançarinos como subjetividades que não se movem, que repetem, que se arrastam, mas sobretudo, que propõem modalidades alternativas de estar no tempo e regimes diferentes de atenção, linhas de potencialidade quando a agitação se esgota, se esgota.

Mas, como vimos no primeiro capítulo, se pensarmos nas dinâmicas do sensível em sua profundidade, é muito difícil defender a imobilidade, já que mesmo quando estamos parados, imóveis, os movimentos moleculares do sensível, os trânsitos das intensidades, não deixam de operar. Numa lógica deleuziana, em que todo bloqueio ao movimento tem um quê de reacionário, trata-se de partir para um prisma molecular, lá onde os movimentos encontram sua gênese, para entender, não exatamente como parar, mas como vislumbrar e aderir a outras cinéticas, que não a do progresso.

Como nos lembra Emma Bigé (2023, p. 204), as agitações cinéticas das sociedades modernas orientadas pelo modelo econômico do capitalismo são movimentos que impedem outros movimentos de ter lugar. O capitalismo é “ávido por movimentos permanentes (de mercadorias, de fundos, de capitais), contanto que nenhum movimento (político, social, coletivo) se produza. Apesar da agitação aparente, tudo permanece no mesmo lugar”. A filósofa

trans*feminista conclui seu livro sobre as ecopolíticas da dança frisando que movimento é uma palavra utilizada, tanto para designar simplesmente uma mudança de coordenadas espaciais de um corpo, quanto para nomear eventos muito mais complexos: uma mudança que afeta a matéria vivente, uma qualidade de animação, de vivacidade, um fenômeno coletivo, que pode implicar uma mudança de regime político, e mesmo a desordem social.

A crítica prática à agitação constante do tecnocapitalismo contemporâneo e de suas respectivas formas dominantes de dança parece não ser, portanto, a de permanecer imóvel, paralisado diante da catástrofe. Como diz Massumi (2024, p. 52), na linha do que dizia Paxton, não existe fora do movimento, mas “regimes de movimentos qualitativamente diferentes, cujas maneiras de se combinar e de se dissociar compõem campos mocionais-relacionais”.

O próprio Lepecki (2006, p. 63) admite isso quando diz que “o movimento pertence mais às intensidades e menos à cinética”. É neste sentido que se coloca a crítica de Pedro Penuela (2018) ao texto de Lepecki. Aquele salienta que não precisamos reduzir o movimento à imagem que lhe conferiu a modernidade. Se entendermos o movimento como devir, e não como agitação e mobilidade constante em direção ao progresso, é interessante manter a ligação da dança ao movimento e examinar como aquela pode ser um campo para nos dizer de outras cinéticas possíveis.

É exatamente nessa direção que caminho, quando proponho compreendermos a dança como a arte dos movimentos intensivos, como coreografia das sensações. E é justamente isso que as coreografias da repetição, analisadas neste capítulo, parecem dar a ver. Elas mostram uma certa categoria de movimentos do sensível que escapam aos dinamismos cinéticos da modernidade, ajudando-nos a

construir uma imagem do tempo como uma espiral operada por movimentos que não avançam, porque se passam, não no campo da mobilidade contínua, mas no campo molecular das potências intensivas generativas, que podem orientar a mobilidade extensiva humana, sua ação e seus gestos, a partir de outra lógica que não a do progresso. Essas danças nos ajudam a reposicionar o humano e reinscrevê-lo numa dinâmica cósmica e sensível do qual ele não é o senhor. Elas nos ajudam a questionar, também, os imperativos cinéticos que nos coreografam, mostrando-nos que há outras maneiras de coreografar os movimentos do sensível, do qual fazemos parte, outras possibilidades motoras e motrizes, outras cinéticas e outras cinestésias, outros ritmos menos acelerados que poderiam orientar nossas ações coletivas.

As coreografias da repetição funcionam como crítica das vias de movimento obrigatórias, como desvios da gula cinética moderna e como resistência à economia da agitação constante. Elas nos fornecem uma lógica capaz de fazer durar movimentos, sem que precisemos pressupor a imobilidade. Elas nos permitem colocar a questão sobre o que queremos fazer durar com nossas repetições, sobre quais cinéticas intensivas queremos e escolhemos participar.

Conclusão

*O que pode um corpo? Devir o mundo,
libertando a vida.*

José Gil

O que pretendi, nesses escritos, foi defender a ideia de que a dança é uma atividade que não apenas coreografa gestos, mas que, em profundidade, cartografa, com eles, os trajetos das sensações, as coreografias sensíveis que desenham o espaço, distribuindo a diferença no tempo. Além de muitas outras coisas, dançar é também – e fundamentalmente – experimentar e expressar a dimensão coreográfica do sensível, seus potenciais relacionais, seus processos de emergência, duração e devir. Dançar é se colocar no meio de cinéticas, dinâmicas e rítmicas que ultrapassam o corpo que dança, é se deixar mutar, mesmo que momentaneamente, por essa participação. Porque transforma os estados dos corpos nas quais se passa, fazendo deles campos mocionais-relacionais por onde as sensações circulam, dançar põe em marcha um certo tipo de pensamento que acompanha esses processos, um pensamento que emerge lá onde emerge e dura a sensação, que se movimenta e devém com ela. Um pensamento, portanto, que não representa, mas que testemunha e expressa diretamente as cinéticas do sensível e suas respectivas cinestésias; que é, afinal, uma forma qualificada de sentir.

Vimos que a ideia de pensar o sensível em sua dimensão coreográfica, e conseqüentemente a dança como uma atividade que trabalha justamente aí, não implica em aderir à ideologia moderna que tem como paradigma axiológico a agitação constante e o

movimento para a frente. Os movimentos intensivos, as coreografias das sensações, são processos cinéticos generativos que pressupõem a repetição como forma de uma temporalidade que distribui a diferença no sensível, povoando com intensidades o seu espaço. Eles não são movimentos que avançam, mas as condições de possibilidade de todos os movimentos extensivos que vemos e fazemos. Trata-se, portanto, de um outro *modo* do movimento, que se localiza lá onde o movimento nasce, onde é gestado, antes que seja capturado pelos sistemas simbólicos dos gestos e pela estética dominante das cinéticas da agitação e do progresso. Quando a dança acompanha, dá a ver e a experimentar esse campo genético do movimento, ela colabora com um pensamento crítico e encarnado a respeito das cinéticas e cinestésias que nos animam.

Não se trata de traçar para a dança uma condição geral e muito menos de determinar um critério normativo que permitiria avaliar seus modos a partir de um paradigma único. As danças, evidentemente, fazem outras tantas coisas pelo corpo, pelo espaço social e ecológico, além de coreografarem o sensível. Mas isso parece ser, afinal, um *efeito* inescapável de sua prática. Quando esse efeito é explicitamente reconhecido e explorado, isto é, quando a dançarina *escolhe* passar tempo na dimensão infra do sensível, experimentando lá onde os movimentos nascem, cartografando seus circuitos e circulações – sua dança pode ganhar um potencial crítico. Trata-se, então, de nomear uma potencialidade que a atividade de dançar efetivamente tem, potencialidade que é *acionada* por algumas formas específicas de dançar, inclusive pelas práticas e performances que foram analisadas nos três capítulos precedentes.

Essa potencialidade que a dança tem, dissemos, é a de funcionar como uma espécie de *tecnologia do sentir*. Ela não apenas nos ensina

algo sobre o sensível, sobre suas coreografias, mas nos ensina a sentir e pensar o sensível quando assumimos nossa posição como partícipes, isto é, quando participamos efetivamente de suas coreografias, quando doamos nosso corpo, nosso peso, nossos órgãos, nossa consciência, às cinéticas e cinestésias moleculares que o animam e que o gestam em profundidade. A peculiaridade desse saber-sentir, para usar o termo da teórica da dança Isabelle Launay (1996), é que ele só pode ser acessado performativamente; é preciso dançar, colocar o corpo e o pensamento no seio do movimento – isso que já fazemos o tempo todo, talvez sem suspeitar que já dançamos, que coreografamos sensível e somos coreografados pelos seus processos de emergência, duração e devir.

Talvez seja esse, afinal, o principal convite do livro: que estejamos conscientes do fato de que já dançamos o tempo todo e que ousemos experimentar participar de outras danças, performar outros movimentos, que não esse reiterado e imparável movimento produtivista do tecnocapitalismo contemporâneo, essa aceleração generalizada que tem causado tanta ansiedade e catástrofe, impedindo com que outras cinéticas, outras conexões, outros trajetos e outras formas de atenção tenham lugar. Que arrisquemos colocar mais nossos corpos no meio de movimentos improdutivos, geradores de vitalidade e “mais-valia de vida” (Massumi, 2023), movimentos que enrolam a flecha do progresso, apontando para múltiplas direções e seus consequentes potenciais de conexão e agenciamento, movimentos que oferecem outros ritmos existenciais para subjetividades exaustas, movimentos que brincam nas velocidades e nas intensidades que atravessam o sensível.

*

“Antes do ser, a política” (Deleuze e Guattari, 1995-1997, v. 3, p. 78). Esta teoria do sensível, desenvolvida aqui a partir da prática de certas formas de dançar e de ver dançar, pauta-se por uma espécie de postulado prático, que tem inegavelmente um viés ético e ecopolítico: uma reorganização macropolítica das formações sociais, de suas redes de poder, instituições, modos de vida e implicações ecológicas, deve passar necessariamente por uma reformulação micropolítica dos afetos, o que envolve aprender e praticar algumas capacidades sensíveis, habilidades de sentir. Para tanto, é essencial um novo investimento subjetivo e social do corpo, esse *locus* da vitalidade impessoal do sentir, de suas cinéticas, cinestésias e agenciamentos.

Há, na verdade, uma relação muito íntima entre estética, política e ecologia. Etimologicamente, estética vem do grego *aisthesis*, que significa capacidade de sentir; política vem também do grego *politika*, o que é relativo à polis, à cidade, ao coletivo e à comunidade; e ecologia, do grego *oikos*, que significa casa, lar, habitat. Se sentir é um agenciamento do corpo com a multiplicidade do que é diverso de si, sentir tem algo de político e de ecológico, pois implica necessariamente um “mais que um”, uma comunhão com o diverso (o que inclui outros humanos) num espaço compartilhado, numa casa comum que é o próprio planeta. Além disso, a construção de um espaço intersubjetivo concreto onde se pode efetivamente “fazer ecopolítica”, isto é, organizar o comum e a comunidade (não só humana) numa espécie de casa compartilhada, implica necessariamente uma certa investida coletiva de determinados modos de sentir, uma espécie de consenso sensível sobre aquilo que devemos ou não ser capazes de sentir.

A dança foi escolhida como prática de análise, justamente porque, enquanto tecnologia do sentir, ela trabalha nesse campo da

micropolítica dos afetos, fornecendo-nos certas habilidades ou capacidades de saber-sentir. No primeiro capítulo, vimos que a queda, na dança, desenvolve a habilidade sensível de pensar por sensação; no segundo capítulo, vimos que a mutação que ela provoca no corpo orgânico e funcional decorre da habilidade de povoá-lo com sensações, o que abre seu campo de agenciamentos; no terceiro, analisamos como a repetição concede à pessoa que dança a habilidade de cartografar os trajetos das sensações que povoam seu corpo e o sensível, permitindo-lhe compreender suas dinâmicas cinéticas, experimentá-las e diversificá-las. Nos três casos, essas habilidades podem eventualmente ser convocadas em contextos mais amplos do que a produção de obras e experiências coreográficas *stricto sensu*, são habilidades úteis também para organizar nossa vida social e ecológica, raramente solicitadas pelos movimentos sociais e pelas teorias ecopolíticas.

Gostaria então, para finalizar esse livro, de esboçar algumas considerações que já estavam implícitas nos capítulos precedentes: três implicações dos saberes-sentires da dança nesses campos sociais e ecopolíticos mais ampliados. Não se trata de instrumentalizar a dança em favor de uma teoria e de uma prática ecopolíticas, mas de reconhecer que a primeira fornece certos conhecimentos encarnados que podem favorecer certos modos de existir em coletivo, certos modos de construir dinamicamente e cuidar de nossa casa compartilhada.

*

Em primeiro lugar, trata-se de pensar como essas habilidades sensíveis podem ser convocadas no contexto do que Jacques Rancière chamou de partilha do sensível. Vimos que o sensível possui uma dimensão extensiva: ele se reparte e se distribui em unidades de tempo

e de espaço. Rancière nos lembra que essa distribuição do sensível não é apenas ontológica, mas também política, já que finalmente é a política que se ocupa “do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (Rancière, 2005, p. 17). Para ele, o que a política faz, basicamente, é uma partilha do sensível, isto é, uma distribuição do campo espacial e temporal do visível e do dizível. A política ordena os lugares, escolhe quem, em cada lugar e em cada momento, terá o privilégio de ver e de falar; ordena o que deve ser posto à vista e o que pode ser dito e, ao mesmo tempo, condena determinados elementos, narrativas, imagens, práticas e cinéticas à invisibilidade e à indizibilidade.

Uma ação política é sempre uma ação que configura o sensível, que mostra e que esconde algo, que diz ou que cala, que reorganiza os lugares e propõe suas configurações espaciais e temporais. Uma intervenção política revolucionária, que chegue realmente a recompor os lugares e seus modos de ocupação, recompor seus discursos e sua redes simbólicas, implica necessariamente uma reconfiguração estética, que envolve, como vimos, indo um pouco além do que diz Rancière, novas coreografias das sensações (já que, no sensível, nada está parado).

A arte, evidentemente, não pode fazer uma reconfiguração direta desses lugares e ocupações – apenas a própria política pode fazê-lo, no interior dos movimentos sociais e de suas dinâmicas institucionais. Mas os artistas, através de suas obras e de suas práticas criativas, podem, por outro lado, experimentar e propor outras formas de partilhar e organizar o sensível, podem dar a ver e dizer, nos lugares que lhes são socialmente conferidos, ou mesmo esburacando esses lugares institucionais da arte, o que nas organizações sociais

consensuais passa despercebido, permanece invisibilizado ou não dito. A arte é, portanto, uma atividade de abertura do campo de partilha do sensível que pode representar uma promessa ou um potencial para uma reconfiguração política real. É nesse sentido que contribui à uma reformulação política, porque age justamente aí, distribuindo e partilhando o sensível. Para Rancière, a arte dá a ver determinados modos de ser, propõe formas de visibilidade, configura a experiência, ensejando modos de sentir-perceber o mundo e, consequentemente, induzindo outras formas de subjetividade política.

A particularidade da dança é que ela é uma prática artística que envolve não apenas uma distribuição estética dos campos de visibilidade e dos discursos, mas uma reconfiguração do próprio corpo, de seus modos de sentir e das próprias cinéticas que o gestam no seio do sensível. Se “dançar é mostrar o que me faz a dança”, como dizia Stéphanie Aubin (Aubin, *apud* Louppe, 2012, p. 32), os elementos sensíveis que a dança dá a ver são também componentes de uma subjetividade real, que sente e pensa as coreografias do sensível no momento mesmo em que as mostra. A dança partilha, não só o sensível, mas subjetividades sentindo, modos de sentir.

*

O segundo ponto, então, é pensar como as habilidades sensíveis desenvolvidas pela dança podem ser convocadas no contexto da produção das próprias subjetividades políticas. Como diz Suely Rolnik (1996), as subjetividades são verdadeiras produções sociais. Elas são fabricadas processualmente no seio de determinados contextos históricos, geográficos, sociopolíticos, epistêmicos, estéticos, éticos e ecológicos. Uma subjetividade é o efeito da circulação e sedimentação social de uma multiplicidade de fatores: afetos, desejos, ideias,

representações, imagens, práticas. Ela não é dada, mas produzida; constitui-se e se transforma fragmentariamente a partir de um conjunto de agenciamentos de diferentes ordens: econômicos, sociais, tecnológicos, técnicos, ecológicos, etológicos, semióticos, perceptivos, sensíveis, afetivos, libidinais, morais, mnemônicos, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc. O contorno móvel de uma subjetividade, para Rolnik (1999, p. 206), delinea-se menos pelas categorias identitárias que a ela são coladas e mais por uma “composição singular de forças, um certo mapa de sensações”. Em outras palavras, uma subjetividade delinea-se a partir de certos modos de sentir, modos de entrar em relação com o mundo.

No interior de seus processos de produção, a subjetividade encarnada é frequentemente separada daquilo que pode sentir, porque determinada por um conjunto de discursos e práticas de normalização, classificação, controle, vigilância e gestão. Essas práticas de saber-poder circunscrevem seus agenciamentos, suas cinéticas e, conseqüentemente, os campos sensíveis disponíveis. Esses campos variam, dependendo da posição que o corpo ocupa no interior do *socius* – de como instancia critérios identitários, como raça, classe, sexo, gênero, nacionalidade, neurotipicidade, etc. De toda forma, para formar corpos produtivos, dóceis e conforme a norma, é necessário limitar e demarcar seus agenciamentos, seus modos de sentir.

Todavia, diz Rolnik, não se trata de uma via de mão única e sem saída, já que os processos de subjetivação são movimentos de duplo sentido: de um lado, as subjetividades se constituem por assujeitamento (produzem-se em conformidade com os modelos, normas, saberes e práticas sociais sedimentados); por outro, elas também se constituem por singularização (elas estão sempre

desviando das determinações dominantes, afirmando suas posições ou traçados existenciais singulares a partir de agenciamentos que escapam e transbordam suas circunscrições⁵³).

A dança pode se inscrever tanto como uma atividade que produz assujeitamento, quanto como uma atividade que produz singularização. Muitas formas de dança mostram, reproduzem e espetacularizam as coreografias dominantes que reiteram certas representações do corpo, certos modos de existência, certos ritmos e certos agenciamentos coletivos e ecológicos. Capturadas por formas estéticas moralizantes e normativas, essas danças funcionam como mais uma dentre tantas outras técnicas corporais que docilizam os sentires. Ademais, no que concerne às danças cênicas, as dinâmicas do mercado do espetáculo, derivadas da lógica do cânone estético, podem reforçar um caráter normalizante. Isso é o que pode acontecer, inclusive, com as danças que analisamos aqui. Transformadas em grandes referências da dança contemporânea ocidental, apresentadas nos lugares institucionais reservados a uma arte predominantemente elitista e distante da vida, elas correm o risco de serem reduzidas a produtos de entretenimento refinado destinados a uma seleta elite cultural, de serem incluídas na dinâmica produtivista que exige dos artistas que sejam os arautos da novidade e da inovação.

Por outro lado, quando a dança é tomada como uma atividade que coreografa sensações, ela pode ser uma prática de produção de subjetividade por singularização. Ao povoar o corpo daquele ou daquela que dança com sensações, ao fazer do corpo um plano de

⁵³ Singular aqui não quer dizer individual (em oposição ao coletivo e social), nem extraordinário (em oposição ao ordinário). Significa o que se determina a si mesmo, sempre em relação a uma multiplicidade, pela força de sua própria expressão.

imanência sensível no qual circulam intensidades, a atividade de dançar libera a subjetividade a se agenciar e a se constituir, mesmo que momentaneamente, segundo processos singulares que vão depender do modo como ele efetivamente sente essas sensações lhe atravessando.

Vimos que as sensações são variações de intensidade decorrentes dos encontros ou agenciamentos que o corpo estabelece com o que é diverso de si. Se a dança fabrica corpos de sensação, isso quer dizer que fabrica corpos capazes de sentir, de modo qualificado, seus próprios agenciamentos. Como diz José Gil, “dançar é experimentar, trabalhar os agenciamentos possíveis do corpo”, é a “experimentação pura dessa capacidade do corpo de se agenciar, criando um laboratório onde todos os agenciamentos possíveis são testados” (Gil, 2001, p. 71). Dançando, o corpo entra num tipo de movimento no qual seus agenciamentos não servem a uma finalidade exterior, mas ao prazer de experimentar como são gestados. A subjetividade tem a ocasião de experimentar como um gesto nasce e se engancha em outros gestos, a partir de sua participação efetiva nas cinéticas do sensível. A atividade de dançar põe em marcha um certo estado somático que desorganiza tanto o organismo funcional, quanto o indivíduo (o sujeito de enunciação e objeto de redes de significação). Ela devolve, em certo sentido, o corpo à sua imanência, ao seu estado intensivo de pleno potencial de agenciamento e de movimento. A dança devolve ao corpo uma espécie de vitalidade que se intensifica justamente quando deixa de servir e de se assujeitar.

Não é à toa que a dança é uma manifestação presente em praticamente todas as formas conhecidas de cultura. Ela é expressão de uma certa vitalidade da carne que não se deixa capturar completamente pelas linhas de assujeitamento das formações sociais,

que escapa da operação de canalização da energia vital em favor da extração de um trabalho útil e de uma existência funcional e regulada.

*

O terceiro e último ponto diz respeito a como as habilidades sensíveis da dança podem ser convocadas para pensarmos o problema da mobilização política. A dança é uma prática de intensificação das linhas de vida, não só subjetivas, mas coletivas. Não se trata nunca da *minha* dança, ela não se passa apenas no espaço do *meu* corpo. A dança é um movimento impessoal que atravessa o corpo, incluindo a subjetividade em um movimento intersubjetivo e mesmo cósmico, que a retira de sua pretensa individualidade e a coloca em relação com o fora. A prática da dança é uma das formas mais primitivas de criar pertencimento. Esse pertencimento, como vimos, é gestado a partir de uma direta participação da subjetividade no evento da dança e nos movimentos do sensível que ela expressa. A pessoa que dança deve doar ao evento seu corpo, sua vitalidade, sua energia; e o que recebe em troca, a partir da tessitura de suas relações e de suas cinéticas, é um aumento dessa vitalidade, uma mais-valia de vida, e o pertencimento a um espaço e a um tempo intensivos que ajuda a criar.

Essa participação tem a forma de uma mobilização, que não é, como nos lembra o sociólogo Randy Martin, “um poder estrangeiro que visita o corpo – como algo que é feito pelas suas costas, por assim dizer –, mas aquilo que os corpos em movimento realizam por meio do próprio movimento”. Ele continua: “através da mobilização, os corpos percorrem um determinado terreno, que é constituído ao ser percorrido” (Martin, 1998, p. 4).

Martin nos diz que isso que acontece na dança não é muito diferente do que acontece na política, já que a condição fundamental da ação política é também uma espécie de mobilização dos corpos.

Não se faz política apenas com ideias e decisões pontuais, mas na dinâmica dos movimentos sociais, que são, fundamentalmente, movimentos de corpos engajados a participarem em certos eventos coletivos. É isso que torna possível toda transformação e reorganização do espaço da vida social.

A política diz respeito às forças que moldam o mundo social. A colisão e o deslocamento mútuo dessas forças – seus fluxos de movimento – é o que produz a diferença, e essa diferença pode ser resumida, organizada e contextualizada de inúmeras maneiras, produzindo uma dada sociedade e estruturando suas divisões ao longo de linhas de classe, gênero, sexualidade, raça e muitas outras. As teorias políticas estão cheias de ideias, mas têm sido menos bem-sucedidas em articular como o trabalho concreto da participação, necessário para executar essas ideias, é reunido através do movimento dos corpos no tempo e espaço sociais. A política não vai a lugar nenhum sem movimento. Ela não é simplesmente uma ideia, decisão ou escolha tomada em um determinado momento, mas também um processo transfigurativo que cria e ocupa espaço. Quando a política é tratada apenas como ideia ou ideologia, ela ocorre na imobilidade, à espera de algo que leve as pessoas à ação ou que as mobilize. Mas esse hiato presumido entre uma mente pensante e um corpo atuante torna impossível compreender como as pessoas passam de um estado passivo a um estado ativo. A suposição de corpos já em movimento – aquilo que a dança toma como condição normativa – poderia ligar as várias cisões entre mente e corpo, sujeito e objeto, processo e estrutura, que têm sido

tão difíceis de conciliar nas compreensões da vida social.
(Martin, 1998, p. 3)

Para Randy Martin, a dança nos diz algo sobre o trabalho concreto da participação, sobre como corpos em movimento podem ser mobilizados a participarem em certos eventos coletivos, que transformam o próprio espaço no qual eles ocorrem. Uma performance de dança, realizada e observada, “torna disponível, reflexivamente, os meios pelos quais a mobilização é realizada” (Martin, 1998, p. 6). É por isso que, para este sociólogo, a relação entre dança e política não é apenas analógica ou metafórica: a dança trabalha sobre a mesma matéria que a política, ambas possuem uma dimensão coreográfica, porque são um campo em que movimentos e mobilizações são organizados para transformar um certo espaço social compartilhado.

Nesse sentido, Andrew Hewitt (2005) e André Lepecki (2012) defendem que a coreografia é a “matéria primeira, o conceito que nomeia a matriz expressiva da função política”, justamente, porque a política não é simplesmente um conjunto ideológico de negociações para a construção de um suposto bem comum, mas a efetiva “disposição e a manipulação de corpos uns em relação aos outros” (Hewitt, 2005, p. 11), a “intervenção no fluxo de movimento e nas suas representações” (Lepecki, 2012, p. 56). A política, o que ela faz efetivamente, além de organizar os lugares, distribuir neles o visível e o dizível, como disse Rancière, é também orquestrar, coordenar, manipular, determinar o movimento dos corpos – o que também faz, materialmente, a arte coreográfica.

Randy Martin diz que “a dança é melhor compreendida como uma espécie de prática encarnada que torna manifesto como o

movimento emerge através de uma concentração e elaboração momentânea, em um só lugar, de forças provenientes de fora do contexto específico da performance” (Martin, 1998, p. 5). É isso que também defendo aqui: que a dança torna manifesto como o movimento emerge a partir de forças que ultrapassam o momento de sua execução. Martin pensa essas forças enquanto forças sociais que intervêm e direcionam a própria concepção da performance e da coreografia que a organiza. Gostaria de ir mais além, na linha de Deleuze e Guattari, e propor que essas forças são, na verdade, os movimentos generativos do próprio sensível, movimentos que se distribuem e movimentam também as próprias formações sociais. Os movimentos intensivos, como vimos, são a fonte genética de todo movimento extensivo, de toda mobilização, sejam aquelas especificamente engendradas numa dança, sejam aquelas engajadas em dinâmicas sociais e ecológicas mais amplas.

Vimos que, ao cartografar os movimentos intensivos que coreografam seus gestos, a dançarina treina sua capacidade de se colocar na zona onde todo e qualquer movimento é gestado, inclusive os movimentos do *socius*. Ela treina, afinal, sua capacidade de sentir e perceber os potenciais do movimento, lá onde eles emergem, duram e devêm, e como esses potenciais nos mobilizam.

Mas essa zona não está livre. Brian Massumi, ao responder a pergunta de Woznicki que citamos no terceiro capítulo, aponta para uma peculiaridade fundamental dos movimentos gestados pelo capitalismo. Ele diz que houve uma “mudança qualitativa na *maneira* com que os movimentos do capitalismo se movem” (Massumi, 2024, p. 39). Essa mudança é a seguinte: “o capitalismo aprendeu a fazer de seus próprios movimentos o seu motor imanente” (p. 40). O capitalismo produz o que o filósofo chama de mais-valia de fluxo: uma

produção de valor agregado emergente da complexidade dos próprios movimentos que põe em curso. Isso se expressa na forma de um *ontopoder* (Massumi, 2015), um poder de manipular e de modular, não apenas aquilo que já é e já existe (os bens produzidos, por exemplo), *mas o próprio processo de emergência daquilo que ainda não existe* (a produção mesma daquilo que virá a ser); o poder de orientar a emergência daquilo que ainda não é. Esse poder, como lembra Massumi, é muito perigoso, porque ele é preemptivo: ele antecipa as condições do próprio futuro, ele molda o curso dos acontecimentos, porque coloniza justamente o lugar do potencial, impedindo que certos movimentos contestatórios, divergentes, menores, tenham lugar.

Para Massumi, o único modo de fazer frente ao *ontopoder* do tecnocapitalismo contemporâneo, esse que já se disseminou pelas cadeias generativas de todo tipo de produção (econômica e libidinal, social e subjetiva), é se colocar, estudar e experimentar lá onde tudo emerge, no nível *infra*, no lugar do potencial e “das agitações germinativas de contra-poderes de emergência” (Massumi, 2024, p. 49).

Se achássemos melhores maneiras de compreender essas contra-tendências, de as perceber em germe, de conservar os traços de suas passagens de maneira a torná-las reativáveis, então talvez poderíamos conduzi-las a tomar uma forma mais durável – ou ao menos a se repetir mais frequentemente, com suas sobreposições relacionais mais transformadoras e, assim, um maior potencial de contágio. (Massumi, 2024, p. 50)

Nesse sentido é que sua companheira, a artista e filósofa, Erin Manning (2013), pensa a dança como uma prática (não a única, evidentemente) proto-política, no sentido de que é um campo no qual se pode experimentar e estudar a própria gênese dos movimentos que nos mobilizam, as agitações germinativas, intensivas, menores, antes que elas sejam capturadas pelas cinéticas dominantes. É nesse lugar, para ela, que talvez possamos encontrar alternativas para bascular os movimentos do *socius*, mudar suas direções, ritmos e dinâmicas; fazer frente ao ontopoder do tecnocapitalismo, agindo lá onde suas tendências são gestadas e fazendo proliferar, pela repetição e pelo contágio, outras tendências.

É o que defende também Emma Bigé:

Dançar é um *locus* único para nos treinar a reconhecer, em toda situação, seu potencial de movimento, isto é, a não esquecer que sob todo imobilismo, sob todo manto de chumbo que parece nos aprisionar num presente insuperável (os mitos do fim da história ou da ausência de alternativa ao neoliberalismo), há sempre um *movimentamento*, uma agitação talvez secreta mas presente, bastando aguçar nossos sentidos a fim de torná-la manifesta. (Bigé, 2023, p. 203)

Repetir e mostrar trajetos de sensações; acompanhar repetidamente o trajeto dessas singularidades; senti-las e mostrá-las diferindo no tempo, permitindo que elas durem no território do corpo e no espaço social e ecológico compartilhado; passar tempo aí, nesse mundo molecular, pré-individual, infra e transcorporal das intensidades, onde o movimento encontra sua gênese; tornar-se uma profundidade dessubjetivada transpassada pelo ritmo das sensações.

Se a dança é uma arte que rastreia os potenciais do movimento, que coreografa sensações, ela tem a potência de nos informar praticamente sobre as cinéticas e cinestesias que nos movimentam e nos mobilizam, e também de nos propor outros imaginários cinéticos e cinestéticos, indispensáveis para nos colocar na marcha da construção coletiva de novos futuros. Lidando com movimentos intensivos, ela se situa na zona de emergência dos movimentos do sensível, zona de disputa, na qual se localizam também os embriões das linhas de ação propriamente ecológicas.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (2008) *Teoria Estética*. Coimbra: Edições 70.
- Albright, A. C.; Gere, D. (ed). (2003) *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Adshead-Lansdale, J.; Layson, J. (1994) *Dance History: An Introduction*. New York: Routledge.
- Agamben, G. (2008) Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, n. 4, pp. 09-14.
- Agamben, G. (2015) *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Alloa, E. (org.). (2005) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Almeida, M. (2020) Experiência estética do dançarino no ato da dança, conhecimento sensível, expressão poética: Corpo com-tato da obra artística. In: Souza, M. A. C; Carvalho, C. (orgs.) *Arte e Estética na educação: corpo sensível e político*. Curitiba: CRV, pp. 61-74.
- Andrieu, B. (2002) Le corps pensant. *Revue internationale de philosophie*, n. 222, pp. 557-582.
- Andrieu, B.; Burel, N. (2014) La communication directe du corps vivant. Une émergiologie en première personne. *Hermès, La Revue*, n. 68, pp. 46-52.
- Andrieu, B.; Nobrega, T. P.; Schirrer, M.; Legendre, A. (2017) Sentir le vivant de son corps: trois degrés d'éveil de la conscience. *Staps*, n. 117-118, pp. 39-57.
- Aristóteles. (1998) *Physics, A Revised Text with Introduction and Commentary by W.D. Ross*. Oxford: Oxford University Press, Oxford.

- Aristóteles. (2001) *Física*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aristóteles. (2008) *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aristóteles. (2012) *Metafísica*. São Paulo: Edipro.
- Artaud, A. (1994) *Para acabar com o juízo de Deus e outros textos*. São Paulo: Iluminuras.
- Badiou, A. (1998) *Petit Manuel d'Inesthétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Badiou, A. (2013) *Deleuze. La clameur de l'être*. Paris: Livrarie Arthème Fayard/Pluriel.
- Banes, S. (1987) *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Banes, S. (1993) *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964*. Durham: Duke University Press.
- Bardet, M. (2014) *A filosofia da dança. Um encontro entre dança e filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barbosa, M. T. (2018) Um corpo que experimenta e avalia: a ética em Deleuze à luz da “grande identidade” Spinoza-Nietzsche. *Kriterion*, n. 141, pp. 867-890.
- Bartoli, D. G. ; Gosselin, S. (2019) *Le toucher du monde. Techniques du naturer*. Paris: Éditions Dehors.
- Beckett, S. (1992) *Quad et autres pièces pour la télévision suivi par L'Épuisé par Gilles Deleuze*. Paris: Minuit.
- Bel, J. (2002) Qu'ils crèvent les artistes! *Art Press*, n° 23, pp. 92-96.
- Bernard, M. (2001) *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse.
- Bernard, M. (2016) *O Corpo*. Rio de Janeiro: Apicuri.
- Bigé, E./R. (2018) *Gestes du Contact Improvisation*. Rennes: Musée de la danse éditions.

- Bigé, E./R. (2018) *Note sur le concept de geste*. Disponível em www.pourunatlasdesfigures.net. Acesso: 9 jul. 2025
- Bigé, E. (2023) *Mouvementements. Écopolitiques de la danse*. Paris: Éditions La Découverte.
- Bigé, E./R.; Gioffredi, P. (2015) Répétitions et Ritournelles. Deleuze, les mouvement dansant. *Repères, cahier de danse*, n. 35, pp. 24-27.
- Bourcier, P. (2001) *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bouvier, M. (2017) Levée des figures. Pour une approche figural du geste dansé. In: Marin, L.; Diaconu, A. (dir.). *Usages de la figure, régimes de figuration*. Bucareste: Editura Universitatii din Bucuresti, pp. 382-396.
- Bouvier, M. (2018) *Excès de vision, Self Unfinished de Xavier Le Roy*. Disponível em www.pourunatlasdesfigures.net/element/exces-de-vision-self-unfinished-de-xavier-le-roy. Acesso: 18 out. 2025.
- Braekman, M. (1982) La dansomanie de 1374: hérésie ou maladie ?, *Revue du Nort*, n. 249, pp. 339-355.
- Bresnahan, A. (2020) *The Philosophy of Dance*. Disponível em <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/dance/>. Acesso: 21 out. 2020.
- Brown, T.; Rainer, Y. (1993) TrishaBrown. *BOMB Magazine*, n. 45, pp. 23-33.
- Calvo-Merino, B. (2010) Neural mechanisms for seeing dance. In: Blasing, B.; Puttke, M.; Schack, T. *The Neurocognition of Dance. Mind, Movement and Motor Skills*. New York: Psychology Press, pp. 153-176.
- Cardim, L. N. (2009) *Corpo*. São Paulo: Globo.

- Carlino, A. (1995) Marsyas, Saint Antoine et autres indices – Le corps puni et la dissection entre le XVe et le XVI siècle. *Revue La part de l'oeil*, n. 11.
- Coletivo TaTo. (2021) *Exercício 1: Abordagem para a pequena dança*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=g_Wo19YTMh0&t=97s. Acesso: 31 out. 2021.
- Copeland, R. (1983) Postmodern Dance/ Postmodern Architecture/ Postmodernism. *Performing Arts Journal* 7, n. 1 (PAJ19), pp. 27-43.
- Corbin, A.; Courtine, J.-J., Vigarello, G. (orgs.) (2008) *História do Corpo*. Vol 1, 2 e 3. Petrópolis: Vozes.
- Daly, A. (ed.) (1992) What has become of postmodern dance? *The Drama Review*, vol. 36, n. 1, pp. 48-69.
- Deleuze, G. (1963) *A Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70.
- Deleuze, G. (1978a) *Quatro lições sobre Kant*. Disponível em <https://www.webdeleuze.com/cours/kant>. Acesso: 31 mai. 2021.
- Deleuze, G. (1978b) *Sobre Espinosa*. Disponível em <https://www.webdeleuze.com/textes/11>. Acesso: 14 de mai. 2021.
- Deleuze, G. (1996) *Abecedário de Gilles Deleuze. Entrevista concedida a Claire Parnet. Direção de Pierre-André Boutang*. França: Canal+, Vídeo (DVD, 8h).
- Deleuze, G. (2001) *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. São Paulo: ed. 34.
- Deleuze, G. (2002) *Espinosa. Filosofia prática*. São Paulo: Editora Escuta.
- Deleuze, G. (2003) *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- Deleuze, G. (2004) *Ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras.
- Deleuze, G. (2006) *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2º ed.

- Deleuze, G. (2007) *Francis Bacon. Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Deleuze, G. (2011) *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34.
- Deleuze, G. (2012) O que é o ato de criação? In: DUARTE, R. (org). *O belo autônomo. Textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2ª ed, p. 389.
- Deleuze, G. (2013) *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 3ª ed.
- Deleuze, G. (2016) *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G. (2018) *Nietzsche e a filosofia*. São Paulo: n-1 edições.
- Deleuze, G. ; Guattari, F. (1995-1997) *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1, 2, 3, 4 e 5. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1997) *O que é a filosofia?* 2ª ed. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2010) *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34.
- Duarte, R. (2014) *Varia aesthetica: ensaios sobre arte e sociedade*. Belo Horizonte: Relicário.
- Duarte, R. (2021) Teses sobre a estetosfera. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 15, n. 29, pp. 171-181.
- Duarte, R.; Rocha, R. (orgs.) (2023) *Modos de presença nos fenômenos estéticos*. Belo Horizonte: Relicário Edições.
- Descartes, R. (2005) *Discurso do método*. São Paulo: Edipro.
- Espinosa, B. (2016) *Ética*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica.
- Fabbri, V. (2009) D'une poétique de la danse l'autre. *La part de l'oeil*, v. 24.
- Feitosa, C. (2011) O tédio e a dança – considerações a partir de Nietzsche, Valéry e Heidegger. *O Percevejo online*, v. 3, n. 2, pp. 1-12.

- Feitosa, C. (2020) Fronteiras entre as artes da performance e a filosofia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 10, n. 1, pp. 1-25.
- Fernandes, C. (2007) *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. 2ª ed. São Paulo: Annablume.
- Fernandes, C. (2015) When the Whole(ness) is More than the Sum of the Parts: Somatics as Contemporary Epistemological Field. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 5, n. 1, pp. 9-38.
- Ferracini, R.; Feitosa, C. (2017) A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. *Revista Ouvirouver*, v. 13, n. 1, pp. 106-118.
- Flusser, V. (2014) *Les Gestes*. Paris: Al Dante + Aka, Colection Cahier du Midi.
- Foehrlé, T. (2018) Entre investissement massif et invisibilité de masse, le paradoxe de la place du corps aujourd'hui. In: Galiné, M., Heron, T. A. (dir.) *Corps en Crise, Crise(s) du corps – Reflexions interdisciplinaires autour du corps déconstruit*. Reims: ÉPURE, pp. 175-191.
- Fontaine, G. (2004) *Les danses du temps. Recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*. Pantin: Centre National de la Danse.
- Fontes Filho, O. (2019) Os corpos insensatos de Laurent Goldring. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v.9, n.18, pp. 342-366.
- Formis, B. (2010) *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Foster, S. (2010) *Coreographing Empathy – Kinesthesia in Performance*. London/New York: Routledge.
- Foucault, M. (2013) *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições.

- Foucault, M. (1995) O sujeito e o poder. In: Dreyfus, H. L.; Rabinow, P. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, pp. 231-249.
- Garaudy, R. (1980) *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Garlandi, A. (2003) *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Gibson, J. J. (1966) *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston: Houghton Mifflin.
- Gil, J. (1997) *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'água.
- Gil, J. (2001) *Movimento total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'água.
- Gil, J. (2002) O Corpo Paradoxal. In: Lins, D.; Gadelha, S. *Nietzsche e Deleuze: que pode um corpo?* Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, pp. 131-147.
- Goldring, L. (2002) Images en formation. Entretien avec Laurent Goldring: propos recueillis par Cyril Béghin et Stéphane Delorme. *Balthazar*, n. 5, pp. 77-85.
- Goldstein, K. (2001) *A estrutura do organismo*. Petrópolis: Vozes.
- Godard, H. (1994) Le geste manquant. Entretien avec Hubert Godard, réalisé par Daniel Dobbels et Claude Raban. *Etats de corps, revue IO*, pp. 63-75.
- Godard, H. (2002) Gesto e percepção. In: Pereira, R.; Soter, S. (Org.) *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, pp. 11-35.
- Guattari, F.; Rolnik, S. (1996) *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.
- Haraway, D. (2009) Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, pp. 7-41.

- Heidegger, M. (1997) A questão da técnica. *Cadernos de Tradução do Dep. de Filosofia da USP*, n. 2 pp. 41-93.
- Hewitt, A. (2005) *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham/London: Duke University Press.
- Huesca, R. (2007) Ce que fait Deleuze à la danse. *Le Portique*, v. 20.
- Huschka, S.; Le Roy, X.; Siegmund, G. *TransFormes. La danse comme art visuel*. Pantin: Centre National de la Danse, 2005, Vídeo (172 min).
- Ingold, T. (2008) Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano. *Ponto Urbe, Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, n. 3.
- Jacques, R. (2019) Ensaiaando corpos: a dança contemporânea, o improviso e a indomesticação (co)movente do pensamento. *Tessituras*, v. 7, n. 2.
- Kant, I. (1999) *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultural.
- Kant, I. (2012) *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 3ª ed.
- Kastrup, V. (2007) O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *Revista psicologia & sociedade*, v. 19 (1), pp.15-22.
- Keogh, M. (2002) Still Moving. The Time of Our Life. *CQ/CI Sourcebook II*, v. 27, n. 2.
- Kuypers, P. (2010) Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard. *O percebejo online*, v. 2, n. 2, s.p.
- Langer, S. (1953) *Feeling and Form. A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's sons.
- Langer, S. (1957) *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*. New York: Charles Scribner's sons.

- Lapoujade, D. (2002) O corpo que não aguenta mais. In: Lins, D.; Gadelha, S. *Nietzsche e Deleuze: que pode um corpo?* Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, pp. 81-90.
- Lapoujade, D. (2017) *Deleuze, Os movimentos aberrantes*. 2 ed. São Paulo: n-1 edições.
- Launay, I. (1996) *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris: Chiron.
- Le Breton, D. (2011) *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis: Vozes.
- Leite, A. R. N. L. (2022) O gesto e a expressão. *Revista Mundaú*, n. 11, p. 52-67.
- Le Guin, U. K. (1989) *Dancing at the Edge of the World – Thoughts on Words, Women, Places*. New York: Grove Press.
- Lepecki, A. (2004) Inscribing Dance. In: Lepecki, A. (org.) *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Lepecki, A. (2006) *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge.
- Lepecki, A. (2012) Coreopolítica e coreopolícia. *Revista Ilha*, v. 13, n. 1, pp. 41-60.
- Lepecki, A.; Manteiro, V.; Feitosa, C. (2014) Investigação e criação: um diálogo entre Vera Mantero e André Lepecki. *O percebejo online*, v. 6, n.1, pp. 183-207.
- Lepkoff, D. (2000) Still Moving. Contact Improvisation or What Happens When I Focus my Attention on the Sensations of Gravity, the earth and my partner? *CQ/CI Sourcebook II*, v. 25, n. 1.
- Lepkoff, D. (2011) Still Moving. Contact Improvisation: A Question. *CQ/CI Sourcebook II*, v. 36, n. 1.

- Le Roy, X. (2001) Penser les contours du corps. Entretien par Jacqueline Caux. *Artpress*, n. 266, pp. 19-22.
- Lins, D.; Gadelha, S. (2002) *Nietzsche e Deleuze: que pode um corpo?* Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, pp. 67-80.
- Little, N. (2014) Reestructuring the Self Sensing: Attention Training in Contact Improvisation. *Journal of Dance & Somatic Practices*, v. 6, n. 2, pp. 247-260.
- Louppe, L. (2012) *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Machado, R. (2010) *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Machado, R. (2013) Deleuze e a ruptura com a representação. *Arte e Ruptura*, pp. 125-134.
- Manning, E. (2009) *Relationscapes. Movement, Art, Philosophy*, Boston: MIT Press.
- Manning, E. (2013) *Always More Than One. Individuation's Dance*: Durham, Duke University Press.
- Manning, E. (2019) *Le geste mineur*. Dijon: Les presses du réel.
- Manning, E.; Massumi, B. (2014) *Thought in the Act. Passages in the Ecology of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Margolis, E.; Laurence, S. (1999) *Concepts. Core Reading*. Cambridge/London: MIT Press.
- Martin, R. (1998) *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*. Durham, London: Duke University Press.
- Martin, R. (2004) Dance and Its Others: Theory, State, Nation, and Socialism. In: Lepecki, A. *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, pp. 47-63.

- Massumi, B. (2015) *Ontopower: War, Powers, and the State of Perception*. Durham/London: Duke University Press.
- Massumi, B. (2015) *Agitations: capitalisme et plus-value de vie*. Bruxelles: Météores Éditions.
- Monnier, M.; Nancy, J.-L.; Denis, C. (2005) *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Galilée.
- Montero, B. (2013) A Dancer Reflects. In: Schear, J. K. *Mind, Reason and Being in the world – The McDowell Dreyfus Debate*. London, New York: Routledge, pp. 303-319.
- Montero, B. (2016) *Thought in Action. Expertise and the Conscious Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Mauss, M. (2003) *Sociologie et anthropologie*. 10^a ed. Paris: Presses Universitaires de France (PUF).
- Mbembe, A. (2003) Necropolitics. *Public Culture*, v. 15, n.1, pp. 11-40.
- Merleau-Ponty, M. (1999) *Fenomenologia da Percepção*. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2012) *O visível e o invisível*. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva.
- Moraes, J. (2012) Repetição como estratégia de dramaturgia em dança. *Sala Preta*, v. 12, n. 2, pp. 86-104.
- Moraes, J. (2015) Coreografia e instalação. Organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra. *O Percevejo Online*, v. 7, n. 1, pp. 13-27.
- Moraes, J. (2019) O conceito de coreografia em transformação. *Urdimento*, v.1, n. 34, pp. 362-377.
- Moraes, J. (2019) Eu elas [I Her]: Behavioral Memories as Dance Material – Personal and Cultural Networks of Feminine Gestures. *Global Performance Studies*, v. 3, n. 1, s.p.

- Nettleton, S.; Watson, J. (1998) *The Body in Everyday Life*. Londres/New York: Routledge.
- Nietzsche, F. (1992) *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. 2ª ed. São Paulo: Cia. Das Letras.
- Nietzsche, F. (1997) *Untimely Meditations*. New York: Cambridge University Press.
- Nietzsche, F. (2001) *Além do bem e do mal ou Prelúdio de uma Filosofia do Futuro*. Curitiba: Hemus.
- Nietzsche, F. (2009) *A Genealogia da Moral*. Petrópolis: Vozes.
- Nietzsche, F. (2018) *Assim Falou Zarathustra – Um Livro Para Todos E Para Ninguém*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Noë, A. (2004) *Action in Perception*. Massachusetts: MIT Press.
- Noë, A. (2013) On Overintellectualizing the Intellect. In: Schear, J. K. *Mind, Reason and Being in the world – The McDowell Dreyfus Debate*. London, New York: Routledge, pp. 178-193.
- Noë, A. (2015) Concept Pluralism, Direct Perception and the Fragility of Presence. *Open Mind*, v. 27, pp. 1-15.
- Novack, C. (1990) *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Ohno, K. (2016) *Treino e(m) poema*. São Paulo: n-1 edições.
- Orlandi, L. (2004) Corporeidades em minidesfile. In: Fonseca, T. M. G.; Engelman, S. (orgs.) *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: UFRGS Editora, pp. 65-87.
- Passos, E.; Kastrup, V.; Escóssia, L. (orgs.) (2020) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- Paxton, S. (1977-1978) The Small Dance. Interview with Elizabeth Zimmer. *CQ/CI Sourcebook I*, v. 3, s.p.
- Paxton, S. (1981-1982) By Steve Paxton. *CQ/QI Sourcebook I*, v. 7, s.p.

- Paxton, S. (1988) Fall after newton. *CQ/CI Sourcebook I*, v. 13, s.p.
- Paxton, S. (1993) Drafting Interior Techniques. *CQ/CI Sourcebook II*, v. 18, s.p.
- Paxton, S. (1996) To Touch. *CQ/CI Sourcebook II*, v. 21, n. 2, s.p.
- Paxton, S. (2018) *Gravity*. Bruxelles: Éditions Contredanse.
- Paxton, S.; Andrien, B.; Corin, F. (2019) *Material for the Spine – une étude du mouvement*. Bruxeles: Contredanse.
- Paxton, S. (2021) *Gravidade*. São Paulo: n-1 Edições e Acampamento.
- Peixoto Jr, C. A. (2004) A lei do desejo e o desejo produtivo: transgressão da ordem ou afirmação da diferença? *Physis: Rev. Saúde Coletiva*, v. 14, n. 1, pp. 109-127.
- Penuela, P. (2018) Das relações entre dança e movimento: reflexões sobre diferentes noções de movimento e a dança. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 8, n. 3, pp. 615-640.
- Pignol, A. (2009) Corps perdu, corps retrouvés – Breves analyse du rapport entre le corps, la société et l'art. *Cahier Recherche - Aproches contemporaines de la réflexion et de la creation artistiques*, n. 16, s.p.
- Pouillaude, F. (2006) Le spetacle et l'absence de L'oeuvre. *Cahiers Philosophiques*, n. 106, pp. 9-25.
- Pouillaude, F. (2009) Œuvre, expérience, pratique. Le corégraphique à la limite. *La part de l'œil. Revue de pensée des arts plastiques* n. 24, pp. 27-33.
- Puente, F. R. (2010) Por que o movimento é a essência da natureza? (Phys. III 1-3). *Kriterion*, v. 51, 122.
- Rainer, Y. Email à Xavier Le Roy du 22.12.1999. Disponível em <http://www.xavierleroy.com>. Acesso: 08 set. 2021.
- Rancière, J. (2005) *A partilha do sensível*. Estética e Política. São Paulo: Editora 34.

- Rancière, J. (2010) *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London/ New York: Continuum.
- Rolnik, S. (1989) *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Rolnik, S. (1999) Novas figuras do caos. Mutações da subjetividade contemporânea. In: Santaella, L.; Vieira, J. A. (orgs.) *Caos e ordem na filosofia e nas ciências*. São Paulo: Face e Fapesp, pp. 206-221.
- Roquet, C. (2017) La Lecture du geste, un outil pour la recherche en danse. *Revista Cena*, n. 22, pp. 3-14.
- Rosenberg, S. (2012) Trisha Brown: Choreography as Visual Art. *Magazine*, v. 140, pp. 18-44.
- Santaella, L. (2004) *Corpo e comunicação – sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus.
- Sauvagnargues, A. (2013a) Les pare-brises ruisselant de lumière. *Revue Proteus – Cahiers des théories de l'art*, n. 6, s.p.
- Sauvagnargues, A. (2013b) Ritournelles de temps. *Chimères*, n. 79, pp. 44-59.
- Scheer, J. K. (2013) *Mind, Reason and Being in the world – The McDowell Dreyfus Debate*. London/ New York: Routledge.
- Schöpke, R. (2017) Corpo sem órgãos e a produção da singularidade: A construção da máquina de guerra nômade. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 29, n. 46, pp. 259-279.
- SHields, C. (2020) *Aristotle*. Disponível em <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/aristotle/>. Acesso: 22 mai. 2022.
- Shusterman, R. (2012) *Consciência corporal*. São Paulo: Realizações Editora.
- Sidall, C. (1977-1978) Information Sheet. *CQ/CI Sourcebook I*, v. 3, s. p.
- Sigaut, F. (2007) Les outils et le corps. *Communications*, n. 81, pp. 9-30.

- Silva, C. V. (2013) *Corpo e pensamento. Alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*. Campinas: Editora Unicamp.
- Silva, C. V. (2014) Pintura e histeria: lógica da sensação e figuras não-representativas em Bacon e Deleuze. *Dois Pontos*, v. 11, n. 1, pp. 145-166.
- Silva, C. V. (2014) Francis Bacon pintor do corpo sem órgãos. In: Freitas, V.; Duarte, R.; Cecchinato, G.; Silva, C. V. (orgs.) *Gosto, Interpretação e Crítica*. V. 1. Belo Horizonte: Relicário, pp. 53-66.
- Silva, C. V. (2018) Corpo e individuação: percursos espinosistas pela dança. *Dois Pontos*, v. 15, n. 2, pp. 135-143.
- Silva, H. L. (2014) *Desabitucação compartilhada: contato improvisação, jogo de dança e vertigem*. Valença: Selo A editora.
- Sloterdijk, P. (2020) *Infinite Mobilization – Towards a Critique of Political Kinetics*. Cambridge: Polity Press.
- Smith, D.; Protevi, J. (2020) *Gilles Deleuze*. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/deleuze/>. Acesso: 01 out. 2021.
- Smith, N. S. (1985) Editor Note. Still in the Middle. *CQ/CI Sourcebook I*, v. 10, s.p.
- Smith, N. S. (1979-1989) Editor Note. *CQ/CI Sourcebook I*, v. 5, s.p.
- Spatz, B. (2015) *What a Body Can Do – Technique as Knowledge, Practice as Research*. New York/ London: Routledge.
- Uno, K. (2014) *A gênese de um corpo desconhecido*. 2ª ed. São Paulo: n-1 edições.
- Uno, K. (2008) *Hijikata Tatsumi. Pensar um corpo esgotado*. São Paulo: n-1 edições.
- Valéry, P. (2018) *Philosophie de la danse*. Paris: Éditions Allia.

- Teicher, H. (2003) *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*. Massachusetts: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover.
- Türcke, C. (2010) *Sociedade excitada. Filosofia da sensação*. Campinas: Ed. Unicamp.
- Waller, J. (2016) *Les danseurs fous de Strasbourg. Une épidémie de transe collective en 1518*. Paris: Tchou Éditions.
- Woodhull, A. (1977-1978) The Small Dance, Physiology and Improvisation. *CQ/CI Sourcebook I*, v. 3, pp. 24-26.
- Zourabichvili, F. (2004) *O vocabulário de Gilles Deleuze*. Rio de Janeiro: Ediouro, versão eletrônica: CIENTI-IFCH-UNICAMP.

