



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Corpo *incomum* e (des)educação – criações e escritas de si com a dança autoral

Claudia Madruga Cunha
Daniella da Costa Nery
Angélica Vier Munhoz

Para citar este artigo:

CUNHA, Claudia Madruga; NERY, Daniella da Costa; MUNHOZ, Angélica Vier. Corpo *incomum* e (des)educação – criações e escritas de si com a dança autoral. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e116

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Corpo *incomum* e (des)educação – criações e escritas de si com a dança autoral¹

Claudia Madruga Cunha²
Daniella da Costa Nery³
Angélica Vier Munhoz⁴

Resumo

A cultura ocidental desfigurou o corpo da vontade e impôs ao corpo órgãos e uma vida alienada e fascista, expõem Artaud (1999) e Deleuze e Guattari (1997). Tais noções do corpo estão aproximadas da dança autoral. Setenta (2008), Rocha (2016) e Lepecki (2017) problematizam uma prática para um corpo *Incomum*. Estes referentes orientam um olhar para a dança experimentada pelo grupo Guido Viaro, no objetivo de encontrar pistas para uma clínica e crítica, onde a dança é pensar-se, escrever-se, movimentar-se. Acompanhado por três linhas de uma cartografia, o processo da pesquisa trata: i) de um Corpo sem Órgãos ampliado?; ii) das práticas de dança para corpos Incomuns; e iii) de cinco verbos para uma observação afetiva e reflexiva com a dança.

Palavras-chave: Corpo sem órgãos. Dança autoral. (des)educação. Corpo *Incomum*.

Unusual body and (dis)education – creations and writings of the self with authorial dance

Abstract

Western culture has disfigured the body of the will and imposed organs on the body and an alienated and fascist life, Artaud (1999) and Deleuze and Guattari (1997) expose. Such notions of the body are close to the authorial dance. Setenta (2008), Rocha (2016), and Lepecki (2017) problematize a practice for an *Uncommon* body. These references guide a look at the dance experienced by the Guido Viaro group, intending to find clues for a clinic and a critique, where dance is thinking, writing, moving. Accompanied by three lines of cartography, the research process deals with: i) an expanded Body without Organs?; ii) dance practices for Unusual bodies; and iii) five verbs for an affective and reflective observation with the dance.

Keywords: Body without organs. Authorial dance. (dis)education. Unusual body.

Cuerpo inusual y (des)educación – creaciones y escritos de sí con la danza autoral

Resumen

La cultura occidental ha desfigurado el cuerpo de la voluntad y le ha impuesto órganos y una vida alienada y fascista, exponen Artaud (1999) y Deleuze y Guattari (1997). Tales nociones del cuerpo se acercan a la danza autoral. Setenta (2008), Rocha (2016) y Lepecki (2017) problematizan una práctica para un cuerpo *Incomún*. Estas referencias guían una mirada sobre la danza experimentada por el grupo Guido Viaro, con el objetivo de encontrar pistas para una clínica y una crítica, donde la danza es pensarse, escribirse y moverse. Acompañado de tres líneas de una cartografía, el proceso de investigación aborda: i) ¿un Cuerpo sin Órganos ampliado?; ii) prácticas de danza para cuerpos Incomunes; iii) cinco verbos para una observación afectiva y reflexiva de la danza.

Palabras clave: Cuerpo sin órganos. Danza autoral. (des)educación. Cuerpo inusual.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Sofia Bocca. Doutoranda em Educação na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Mestrado em Educação pela PUC-PR. Graduação em Letras – Português e inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

2 Pós-Doutorado em Educação pela Universidade do Porto (UP), Portugal. Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Licenciatura em Filosofia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Professora Associada da UFPR, do Departamento de Artes do Setor de Comunicação e Design (SACOD), atua no Curso Bacharelado em Produção Cultural e nos Programas de Pós-Graduação em Educação (PPGE).  cmadrugacunha@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/3002442586103574>  <https://orcid.org/0000-0002-2867-5566>

3 Doutoranda em Educação e Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Bacharelado e licenciada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Artista-docente-pesquisadora da Dança e professora de Arte da Secretaria Estadual de Educação do Paraná (SEED).  daniellacnery@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/7667011318852463>  <https://orcid.org/0009-0003-3912-2187>

4 Pós-doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Doutorado e Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduação em Pedagogia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Ensino da Universidade do Vale do Taquari (Univates).  angelicavmunhoz@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/4928481211980742>  <https://orcid.org/0000-0002-2644-043X>



O tema do corpo foi amplamente debatido e explorado no século passado, com vistas a romper com a lógica racionalista e seu predomínio na produção das ciências e das artes. As questões que envolvem essa temática seguem pujantes e complexas. Ao nos aproximarmos de um debate teórico e prático sobre o corpo, convocamos Nietzsche; Artaud; Deleuze e Guattari. O primeiro para tratar da relação pensamento e vida, vontade de potência, e os três últimos para discorrer sobre Corpo sem Órgãos. Problematicamos um corpo que precisa ser experimentado, buscado, desfeito e refeito continuamente. Para tanto, observamos uma prática com a dança autoral, realizada pelo Grupo de Dança Guido Viaro⁵, e destacamos, sensibilizadas pelas leituras dos autores citados, a noção de um corpo *Incomum*.

Com esse tear de ideias, localizamos nesse coletivo, que tem experimentado com a dança autoral uma possibilidade de esmiuçar essa noção de corpo, corpo-matéria e fluxos – que se ramificam em um processo artístico, no qual atuam e amoldam, ampliam, se reescrevem, tomam a si próprios como tarefa a fazer. Tratamos a seguir de algumas concepções sobre corpo que influenciam a arte contemporânea, alteram valores e compreensões. Tais pensares margeiam os percursos em uma pesquisa que utiliza a metodologia da cartografia⁶ – metodologia que temos utilizado para acompanhar os experimentos com a dança contemporânea –, e tem por foco de análise as interações entre arte e corpo, propondo como objeto um corpo *Incomum*.

5 Informação por completar: referimo-nos a um curso de dança contemporânea, chamado Grupo de Dança Guido Viaro, que vem sendo ofertado no espaço educacional e artístico Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro, localizado em Curitiba/PR.

6 Pesquisa de doutorado ainda não concluída no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná.

Figura 1 – Apresentação do grupo em 2024. Foto: Nelson Sebastião



Pensamento e vida - educar e (des)educar

[...] os fortes buscam necessariamente associar-se, tanto quanto os fracos buscam dissociar-se; quando os primeiros se unem, isto acontece com vista a uma agressão coletiva, uma satisfação coletiva de sua vontade de poder, com muita oposição da consciência individual; os fracos ao contrário se agrupam tendo prazer nesse agrupamento – seu instinto se satisfaz com isso, tanto quanto o instinto dos ‘senhores’ natos (isto é, da solidão predatória da espécie ‘homem’) é irritado e perturbado pela organização (Nietzsche, 1998, p. 125).

Na passagem do século XIX para o século XX, Nietzsche nos chama a atenção para uma tendência de nos agruparmos sob a tirania de algum líder (sacerdote), para lidar com nossas fraquezas. Também destaca a falsa ideia de boa consciência, que visava a saúde da alma, ignorando que nossas neuroses estão diretamente ligadas às formas como nos relacionamos com nosso corpo. O tema do corpo, no século XX, entre as ciências humanas e as artes, se especifica em disciplinas e áreas de concentração, que revisam conhecimentos vindos do que chamamos a base do pensamento ocidental. Sendo assim, estudos da sociologia, antropologia, história, filosofia e da arte se acercaram de novas ferramentas acessadas no legado nietzschiano⁷.

⁷ Nietzsche (1992) destaca como a filosofia platônica compreendeu a filosofia socrática, estabelecendo uma separação entre corpo e pensamento, compreensão que teve efeitos e produziu certa radicalização na sacralização do conhecimento na Idade Média, momento no qual a alma, na sua condição metafísica, passou a ser um elemento mais elevado e compôs uma ascese moral que submete e julga o corpo. O corpo subjugado à alma, elemento superior e metafísico, manterá uma forma de organização prévia à existência, algo que perpassa os dualismos movimentados pelos modernos, assim: sujeito e objeto, humano e natureza, causa e efeito, mente e corpo, não formam um paralelo, mas uma ordenação hierárquica de mundo.



Nietzsche (1992) reclama da cisão platônica entre alma e corpo, porque dela se faz a separação entre pensamento e vida. O filósofo da vontade de potência chama atenção para o fato de que havia duas estéticas que se sobressaíam no mundo greco-romano: a dionisíaca e a apolínia, mas a segunda, devido ao platonismo, sucumbiu à primeira. A estética dionisíaca entendia os corpos como o lugar do êxtase, da dor, das errâncias, dos desejos, dos prazeres e das sensações, todos esses elementos dão base ao que nos torna humanos e nos permite a criação de uma arte da vida (Nietzsche, 1992). A estética apolínia, por sua vez, refere-se às formas perfeitas abstratas, condiz com um ideal sublunar acessado por uma alma que julga o corpo e o torna submisso, julga sentimentos, emoções e expressões.

Nietzsche (1992; 1998), nas várias obras em que problematiza a relação pensamento e vida, intui que cabe à filosofia realocar o lugar e a posição do corpo na esfera do pensamento. Com estes e entre outros argumentos, Nietzsche (1992) desestabilizou pensadores e artistas na passagem do século XX, exigindo revisarmos constantemente a origem de nossos valores e de nossa moral. Esta cobrança de revisão das nossas acepções normativas, dos nossos modos de educar, implica em uma vigilância dos padrões éticos e estéticos com os quais movimentamos nossos saberes. O corpo possui um filtro seletivo, uma sensibilidade capaz de diagnosticar a imanência da vida que o contagia, de significações fluídas, mutantes, que prescindem de substratos transcendentais. Opondo-se ao dualismo pensamento-vida, Nietzsche (1992; 1998) mostrou que há um fosso entre pensar e sentir, em que o abstrato se fez superior ao concreto.

Corpo – desfazer e desorganizar

Na primeira metade do século XX, na esteira do pensamento nietzschiano, Antonin Artaud (1999), poeta, escritor e dramaturgo, em sua obra radiofônica, *Para acabar com o julgamento de deus*, proclama pela primeira vez a noção de Corpo sem Órgãos – CsO. Com essa noção, problematizava como os órgãos, no seu conjunto de determinações prévias, sobrecarregam o corpo e demandam a ele limites. Esses limites se referem tanto à capacidade de pensar, fazer uso de uma inteligibilidade que se articula linguisticamente e se expressa corporalmente, como

ao modo que se constituem as experiências corporais dos coletivos, experiências adequadas às formas dadas por uma racionalidade prévia que de antemão as elucida e valora.

Artaud⁸ se desloca para o México em busca de tratamentos alternativos para a doença mental que o acometia. Acessa, na década de 30, uma espécie de alquimia com a minerologia, com as pedras, as plantas, os filamentos, matérias que se tornam contribuições para pensar o corpo. Algo que precisa ser reforjado, distinto do organismo, libertado das ordens e das organizações que o condicionam às “formas da racionalidade, da espiritualidade, da ciência, da sociedade burguês, da individualidade, da arte e da literatura” (Uno, 2022, p. 189). Artaud (1999) travou uma luta em vida contra as limitações impostas ao corpo, pois entendia que o corpo não conseguia expressar as forças, que, vindas da vida, o atravessavam, forças que considerava elementares. Nesse esforço, propôs um teatro das forças, da vibração, onde há sons, ruídos, gritos, vozes.

O dramaturgo reclama que há uma forma de vida que nos é dada a viver, conforme a moral dos costumes e do que foi sendo politicamente institucionalizado. Esse modelo, ao qual somos submetidos, conduz a uma vida alienada, oprimida, individualizada, que precisa ser desvivida. Reinventar-se começa pelo corpo, sugere Artaud (1948 *apud* Uno, 2022). É um processo que passa por um desfazimento da vida e tem por fronteira o corpo que não cessa de nos escapar. No corpo, há uma sonoridade, ligada a uma mente que produz esses sons e eles não são necessariamente organizados, essa musicalidade permite uma organização das variedades de intensidade vindas de movimentos oscilatórios; por outro lado, tais intensidades se referem a forças que atravessam o corpo como algo concreto. Artaud (1999; 2017) reivindica uma experiência ilimitada na relação entre interioridade e exterioridade do corpo. Próximo do surrealismo, o dramaturgo se tornou um anti surrealista quando opôs “musicalidade à visibilidade, os sons às imagens, a singularidade à individuação, a vibração à representação, a diferença à

⁸ Antonin Artaud, dramaturgo, poeta, ensaísta e autor muito produtivo, esteve internado várias vezes em hospitais psiquiátricos. Destacamos duas de suas obras que tiveram grande impacto: *O teatro e seu duplo*, publicado em 1935, na França, obra que influenciou toda uma geração de autores da dramaturgia, tais como Peter Brook, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba; e *Para acabar com o juízo de Deus*, publicada em 1948, dois anos após sua morte.

identidade” (Artaud 2009 *apud* Uno, 2022, p. 73)⁹.

O corpo, para Artaud (2009), devia se encontrar em um mundo aberto, espalhado entre espaços, forças, sonoridades e as vibrações originais, o que exige uma nova linguagem e escritura corporal. Tal requisição o inspira a declarar guerra ao organismo, reivindicando um corpo sem órgãos – corpo sem medidas no espaço, sem formas, sem imagens, sem centro.

“O estilo é o homem/e é seu corpo”, diz Artaud (1975 *apud* Dumoulié, 2011, p. 8). Os nossos corpos reais e imaginários têm um estilo, maneiras de tecer a textura da carne do mundo. Mas essa textura dos corpos traduzíveis recobre um furor intraduzível do corpo. Artaud chama de um “timbre improvável que sempre dá o infinito no finito” (Dumoulié, 2011, p. 8). A ressonância desse timbre escava nossos corpos de carne, daí essa espécie de definição do timbre dada por ele: “O timbre tem volumes, massas de fôlegos e de tons, que forçam a vida a sair de suas marcas de referência e a liberar sobretudo esse pretense além que ela nos esconde / e que não está no astral, mas aqui” (Dumoulié, 2011, p. 8-9).

Artaud não separava o pensamento da vida e, por isso, sugere que o corpo seja ação que devolve o corpo ao corpo. Na busca de fugir desesperadamente dos clichês, faz uma espécie de exorcismo ao organismo, de modo a enfraquecê-lo, para que assim possa experimentar-se de outras formas. Esse corpo gestual de Artaud se intensifica ainda mais nos seus últimos anos de internação em Rodez e em Ivry, onde fica até a sua morte, em 1948. Artaud, nesse período, preenche 406 pequenos cadernos de anotações com breves fragmentos, desenhos, listas de nomes, relatos de sonhos, orientações de vocalização, uma infinidade de marcas aparentemente informes, traços espasmódicos, percussivos. São cadernos riscados, marcados, dobrados, perfurados, queimados, onde ele faz uma operação simultânea de pensamento e corpo, fulminando a página, o suporte, e arrastando a palavra, a letra e o traço. Não se trata de formas de expressão, mas da negação reiterada de qualquer forma.

Os traços, os desenhos, as escritas são para Artaud a busca de um corpo, o

⁹ Compreendeu que o surrealismo criava novas imagens estereotipadas, discursos e representações que forjavam novas formas de captura. Artaud exigia pensar por figuras: o impossível, o impensável, as sensações e vibrações petrificadas no pensamento.



que permanece além de qualquer representação possível. Assim, o corpo sem órgãos artaudiano envia a uma corporalidade crua, ao limiar do irrepresentável, aquilo que coloca em suspensão todos os suportes do organismo. Nas palavras de Artaud (1975, p. 55) “Fazei enfim dançar a anatomia humana”.

Escrever ou inscrever um corpo sem órgãos? Potências e práticas

Lá pela segunda metade do século XX, pós-Segunda Guerra e pós-Maio de 68, Gilles Deleuze¹⁰, filósofo francês, buscou desenvolver uma filosofia que desviasse dos rumos da tradição filosófica ocidental, que em sua época se mantinha fortemente ligada às reverberações do platonismo, do kantismo e do hegelianismo. Deleuze convive nas décadas de 50 e 60 com autores ligados ao estruturalismo francês, escola de pensamento formada por diferentes áreas de estudo, mas que mantinham em comum a busca por novas metodologias para o estudo das ciências humanas – procura que foi influenciada pelas novas ciências que se desenvolviam naquele contexto, tais como: a antropologia, a psicanálise e a linguística (Dosse, 2018).

Deleuze (cf. Dosse, 2010) tendo em alguns momentos de sua obra mostrado interesse pela psicanálise, conhece, no final de 1969, o psicanalista Félix Guattari. A partir daí, publicam juntos quatro obras – duas problematizam o Corpos sem órgãos: o *Anti-Édipo* (1995a) e o *Mil Platôs*¹¹(1995b). Nestes escritos, fazem uso do conceito artaudiano no intuito de convocar um corpo capaz de se auto instituir, de se diferenciar, desfazer de si para se recriar, de modo singular. Ao aproximarem este conceito de CsO à *Ética* de Espinoza (1977), definem que o corpo é o que é no contato com outros corpos. É condição do corpo, para estabelecer sua existência, coexistir entre corpos, entre materialidades ramificadas subjetivamente e objetivamente. Ou seja, a vida depende de outros modos de existir para criar sentido, precisa se chocar com outras dinâmicas que se confluem em

10 Gilles Deleuze desenvolveu um pensamento filosófico que teve por intercessores tanto Nietzsche como Artaud. De Artaud, fez uso da noção de CsO, de modo breve, na sua obra *Lógica do sentido* (1974), publicada na França em 1969.

11 Ambas publicadas na França, *Anti-Édipo* em 1972 e *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, em um único volume em 1980. No Brasil, *Mil Platôs* foi publicado dividido em 5 volumes. Destacamos que estes 5 volumes são compostos por 14 textos.

determinados territórios, sem que necessariamente tenha que habitar esse território de um mesmo modo. No *Anti-Édipo*, o conceito de Corpo sem Órgãos artaudiano é tomado para fazer uma crítica à psicanálise; já na segunda, especialmente no volume 3 de *Mil Platôs* (Deleuze; Guattari, 1996), essa noção aparece como uma prática a ser buscada, fomentando um agir eticamente e politicamente orientado, capaz de superar os organismos e as organizações que submetem o corpo e limitam seus modos de existir.

Esse segundo uso do Corpo sem Órgãos¹² convoca um pensar prático que nos chama a atenção, pois trata de uma forma de resistir às opressões sociais, à expansão das políticas conservadoras e seus abusos diários que afetam nosso corpo, manobras aberrantes vindas do atual congresso nacional, à convivência com diversos tipos de espólios de uma economia capitalista que nos arrasta a padecer como mercadoria e carne barata a ser exaurida. Já não basta perguntar: *o que o corpo pode?*, quando a maioria dos corpos com os quais convivemos já não aguenta mais, quando já não há recursos disponíveis para o resgate de forças e vontades de poder ser (Lapoujade, 2002).

Porém, é preciso pensar o corpo habitado por sonoridades, intensidades, velocidades e pausas, potências, agregado de linhas, que podem vir a ser readequadas, realinhadas, derivando em modos de existir. Com a noção de CsO, Deleuze e Guattari (1996) reafirmam que cabe a nós reconhecermos o corpo como campo imanente, entre as coisas e corpos, linhas que o perpassam e o perfazem, tencionam o limite do que o corpo pode. A reinvenção desse limite ou limiar é um algo dado ao corpo, que ele pode reconhecer, sem ter de se fazer sucumbir ao que vem de fora, às várias formas de organização que lhe são impostas.

Deleuze e Guattari (1995b)¹³ assumem que o que existe é a multiplicidade; desta assunção se pode entender que somos um conjunto de linhas díspares, que não foram reunidas ao acaso e formam um todo que precisa ser ultrapassado. A prática do Corpo sem Órgãos remete a esse ultrapassamento das linhas, pulsões, fluxos do desejo; logo, exercitá-la requer perceber as forças, assim como os

¹² A noção de Corpo sem Órgãos será ainda comentada na conclusão do volume 5 de *Mil Platôs* (1997).

¹³ Conferir a introdução e a apresentação à Edição italiana do *Mil Platôs 1* publicada no Brasil.



poderes, os organismos, o capitalismo, o niilismo, o fascismo, que agem sobre nossa vontade (Lins, 1999). As formas como o corpo age e reage a estas pressões são múltiplas e podem produzir um corpo canceroso, esvaziado ou pleno (Deleuze; Guattari, 1996). Como um contraponto ao se deixar exterminar vem as formas de resistir, reconstruir-se e reinventar-se; um retraço que anuncia a busca de um corpo pleno e uma ética da prudência.

O corpo é desejo e os desejos são facilmente capturados pelas máquinas sociais, históricas, que produzem processos de subjetivação. O que impede o corpo de chegar a sua plenitude são os estratos ligados à organização e às ordens do pessoal, do social e do biológico que nos adequam. Nesse sentido, o corpo pleno exige um esforço enorme, precisa ser buscado e desejado, construir-se por meio de práticas que evitem sua codificação. Daí a necessidade de reconhecer os limites que lhe são impostos e os quais precisa ultrapassar, para que esses momentos e rasgos de plenitude o afastem das dinâmicas do fascismo e do niilismo (Pelbart, 2016).

Deleuze e Guattari (1996) resgatam Artaud para sugerir que nos desfaçamos dos modos como nos relacionamos com o nosso corpo, para poder reinventá-lo. Esse desfazimento encontra a arte como uma forte aliada. Através da arte, é possível readequarmos modos de viver éticos e políticos, capazes de habitar um corpo que se reconhece como uma multiplicidade, como um conjunto de estratos, linhas, fluxos, desejos, planos, que podem encontrar novas maneiras de se reesposar e viver a própria materialidade. A relação corpo e arte é algo sempre por se determinar, irreduzível às formas transcendentais, formas que costumam ser convocadas por uma filosofia da tradição.

O CsO, do qual falam Deleuze e Guattari (1996), é imanente ao mundo, ao meio, às coisas ao redor e a si mesmo, por isso, como prática, exige dobrar-se sobre si, para alcançar alternativas para o seu desfazimento, ações que o desapropriem da própria vida e a reinvente. O projeto de criar para si um CsO exige lidar com um corpo geográfico, cartográfico, corpo capaz de perceber-se formado por limiares e estratos que, ao serem localizados, territorializados, passam a ser deslocados, cortados ou rearranjados em novas composições. O primeiro passo para alcançar um corpo pleno é rasgar o si, fragmentá-lo, colocar para funcionar

o desfazimento, o desapego de forças limitantes; e, em um segundo momento, se permitir criar um corpo outro, por meio de práticas, experimentos e escritas de si, corpo que convoca novas intensidades, ainda não vividas, nem experimentadas, embora nele resida o espaço para ressignificações (Deleuze; Guattari, 1996).

Contudo, temos bons e maus Corpos sem Órgãos (Deleuze; Guattari, 1996). Como cada corpo, já se disse, é uma multiplicidade, é um campo atravessado por forças, fluxos, afectos, estratos, singularidades e intensidades, ele pode assumir práticas de si que o transformam em três tipos: i) *corpo canceroso*, reativo, fascista, vazio, drogado, paranoico, hipocondríaco, um corpo sem plano ou fora do plano; ii) *corpo esvaziado* pelo organismo, pela noção de sujeito e pelo significado, esse se mostra preso aos estratos, sem mobilidade, cegado pela imagem, pelas representações do fora, como disse Courtine (2013), em seus estudos sobre Foucault, é corpo que não consegue deixar vazar seus fluxos, se conduz pela massa e pelo ideal do lucro, serve às figuras “do Estado, do exército e da fábrica, do Partido, etc.” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 26); iii) *corpo pleno*, corpo do desfazimento de si, que se mostra capaz de dar conta das intensidades que o perpassam e o forçam a estranhar os estratos, os agenciamentos, os fluxos, as pulsões que o configuram.

O que essencialmente difere nesses três tipos de Corpos sem Órgãos são os modos de praticá-lo, uma vez que resultam de diferentes ações, graus, gradientes de possibilidade, que referem a modos como cada corpo responde ou se relaciona com os acontecimentos, agenciamentos, estratos, codificações que se impõem sobre eles. Logo, chegar a um CsO pleno condiz a um constante desfazimento para um refazimento de si. Desfazer-se do que se é sem se perder de si exige manter um mínimo de estrato. Esse se perder sem sucumbir denota levar às últimas consequências nossas dores, negatividades, incômodos e limitações, exige espiar as excrecências, rachaduras, desconexões com tudo a nossa volta. Para Deleuze e Guattari (1996), é no ponto de um total aniquilamento, de um absoluto esgotamento, de uma imensa desesperança que um desejo do novo pode brotar, permitindo a reinvenção de si em um novo plano. Esse ponto de aniquilamento não tem a ver com a negação, mas com a fratura de um limite tangenciável. Deleuze (2010, p. 71), no texto *Sobre o teatro*, anunciou esse limite naquele que



chamou de corpo esgotado, e ponderou que “apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferencia, finalidade ou significação”.

Buscar um CsO ou corpo pleno sugere caracterizar as linhas que o atravessam, as quais precisam ser revisitadas para fins de autogerir a imposição da organicidade que nos adentra, porém, junto às suas formas operatórias, subjetivas, limiars, convivem os blocos de infância, de devir, os espaços abertos, lugares que podem espessar um germe intenso nos quais transita uma involução criativa que é sempre atual e contemporânea (Deleuze; Guattari, 1996).

Corpo *Incomum* – traçando outras linguagens possíveis pela dança

As teorias que trouxemos nos despertam para essa ideia de corpo *Incomum*, concepção que se apresenta ao observar corpos que frequentam o curso de dança contemporânea, aulas gratuitas ofertadas em espaço público e geridas por recurso público. Esses corpos, na continuidade do processo, assumem novas formas figuradas, inscrições de si, de sua materialidade pujante e múltipla.

A dança autoral (Setenta, 2008), e os movimentos do coletivo de indivíduos que agrupam os corpos que a experimentam, vem sendo acompanhada pelos traçados da cartografia, que visa trazer pistas sobre corpos singulares, múltiplos, corpos *Incomuns*, que se entregam à dança como forma de disponibilizarem-se de um outro modo de vida para si. Desterritorializar o território do comum implica os esforços destes corpos de se manterem dançantes, esforços de reunirem e de agruparem, de se submeterem à gestão partilhada, à atmosfera rítmica que acopla estratos, às rotinas que, no operar com o comum, movimentam agenciamentos, memórias, dores, paixões, pulsões alegres e tristes. Cada corpo em seu processo de individuação (Deleuze, 2017) remete a um conjunto de elementos que pertencem à multiplicidade e, ao mesmo tempo, dispõe de uma parte de *incomum*, excede o grupo no encontro entre as singularidades que perfazem estes corpos.

O Grupo de Dança Guido Viaro – no qual circulam corpos *Incomuns*, os modos de desfazimento de si por meio da dança autoral – refere a um coletivo



que, parte dele, convive há oito (8) anos; uma das atividades que realiza no seu processo com a dança é o corpo que escreve, sobre seus sentimentos e sensação com a dança.

As práticas voltadas por esse grupo dialogam com a dança contemporânea (Setenta, 2008; Rocha, 2016; Lepecki, 2017), e os indivíduos que delas participam se inscrevem em uma atividade não formal, nem lucrativa nem recreativa, que os toma em diferentes sentidos e os inspira a novas linguagens, escritas gestuais e clínicas de si. Os diferentes tipos físicos e suas diferentes personalidades experimentam com a dança autoral um desencadear de fluxos, que liberam texturas, gestos, e, com isso, colocam em movimento momentos vividos, dores e sabores de corpo *Incomum*. Nisso, vão rasgando o impossível que neles se agrega e tecendo um outro possível de si, um vir a ser do qual nada se sabe, mas que de alguma forma intuímos que se comunica com a prática buscada de um corpo pleno.

Tudo que afecta o corpo vem do fora corpo (Espinoza, 1977), o fora impõe contornos, formas, ocupa novas posições, traça eixos que se produzem e reproduzem na proximidade dos corpos. Como diz Deleuze (2010 *apud* Lapoujade, 2002, p. 86), “um corpo não cessa de ser submetido à erupção contínua dos encontros, encontro com a luz, com o oxigênio, com os alimentos, com as palavras cortantes etc. Um corpo é primeiramente encontro com outros corpos”.

A dança exige um estado de engajamento físico; para Lepecki (2017), a prática da dança autoral, quando se mostra em uma linguagem discursiva, permite a visibilização dos enunciados que se tornam dançantes, cortantes, desvios. Ousar dançar se faz como prática subjacente ao pensar e ao sentir, ao movimentar blocos de ar e linhas disruptivos, libera tensões vindas dos estratos que adequam e entorpecem os corpos. Retomar-se pela dança contribui para se descarregar da vigilância de uma corporeidade nutricional, física, estética, psíquica, conspira para uma transvaloração da moral, das normas que se instalam em nossos ossos, carnes, gestos, presenças, posições que nos emolduram, conectando-nos com os estratos, as organizações de ordem social, biológica, pessoal. Mover ritmicamente fricciona nossos limites e os expõe no poder de fazer vibrar os fluxos, com os quais o gesto impossível toma a forma de reinvenção de si (Rocha, 2016).

Figura 2 – Apresentação do grupo em 2024. Foto: Nelson Sebastião



O Grupo de Dança em questão é o território no qual localizamos o corpo-indivíduo dançante e sua matéria múltipla e ramificada, assim como as composições, com as quais consegue fazer da sua matéria uma presença, uma ocupação carnal e viva, que libera fluxos de experimentação para uma rachadura que escava a reinvenção de si. Esse corpo que dança a cada encontro afecta e é afectado por corpos *Incomuns*. Como disse Pelbart (2016), Deleuze mantém a grafia espinosista do afecto, indicando que esse “c”, refere a linguagem, gestos, sintomas, fluxos, corporeidades que se modificam em contato com outras corporeidades. E, nisso, cada corpo sendo um território permeado por fluxos, mais flexivelmente, é deslocado, desterritorializado, pois se torna, nas atividades que o envolve com a arte, um desarticulador do que nele foi enrijecido.

Do estranhamento inicial à repetição dos encontros, estes corpos *Incomuns* vão deslocando padrões que lhe são impostos ou assumidos em outros ambientes familiares, profissionais ou sociais. Esses corpos e seus territórios permeados de linhas, aos poucos se desterritorializam, no deixar fluir tonalidades intensivas, ao afectar e ao serem afectados, se encaminham para um retraço outro de si.

Deleuze e Guattari (1997) ao final dos *Mil Platôs*, volume 5, retomam a noção de corpo exposta no volume 3. Por ali, definem que o CsO é uma espécie de



unidade disjuntiva, um rizoma permeado por muitas linhas, que podem ser agregadas em cinco eixos: *Eixo 1*) dos estratos, todo corpo é estratificado em formas, substâncias, códigos, meio, ritmos, articulações que enquadram o corpo, tipo: forma e substância, conteúdo e expressão, causa e efeito, significante e significado; *Eixo 2*) todo corpo produz e é produzido por máquinas abstratas, que dizem das formações histórico-sociais e culturais, que podem se tornar tensores, se impor sobre o corpo, alinhar a um conjunto, determinando suas funções, o que ele deve ou não fazer (?), onde (?) e com quem (?), as máquinas abstratas determinam seu lugar no diagrama, o codificam o tempo todo; *Eixo 3*) os corpos agenciam e são agenciados constantemente pelo meio em que se instalam, estes agenciamentos podem ser de dois tipos: os agenciamentos maquinímicos, que remetem à forma do conteúdo, e os agenciamentos de enunciação, que referem à forma da expressão – tanto um como o outro referem a estratos e territórios, passam ou circulam de um a outro e podem desenvolver outros eixos, encontrar as linhas de territorialidade e de desterritorialização, linhas que tendem a desdobrar o agenciamento em outros agenciamentos, em outros territórios, infinitamente; *Eixo 4*) os corpos estão sempre em processo de desterritorialização, por meio dos tipos de corpos sem órgãos que tendem a produzir e também a abandonar o próprio território, desfazer-se dos regimes de signos, desterritorializar-se dos significados que limitam os significantes e fragmentam os regimes de signo, que podem povoar o significante; *Eixo 5*), como cada corpo agrega uma multiplicidade de linhas, cada corpo é um plano de consistência¹⁴, é um esboço ramificado que, mantendo uma mínima organização, pode desbordar em corpos sem órgãos e no acompanhar um processo de individuação que nada tem a ver com individualismo, já que a individuação para os autores é processo que toma uma consistência na medida em que há relação de exterioridade e interioridade; logo, é movimento de fluxos com o meio, que podem ser lentos ou intensos (Deleuze; Guattari, 1997). Trazemos estes *Eixos* como prelúdio e inspiração para três linhas da pesquisa cartográfica aqui recortada.

¹⁴ Chamado depois em *O que é filosofia?* (Deleuze; Guattari, 1992), de Plano e imanência.



Ramificações de um corpo *Incomum* – três linhas de uma cartografia

Retomando o que foi exposto, consideramos o corpo *Incomum* como um corpo que, com a dança, ativa sua matéria viva, dispõe dela em um campo de afetos e de ritmos, submergida nas potências de padecer, de imaginar e de experimentar novos sentimentos, sempre transversalizados por afecções que vão em duas direções, de dentro e de fora, pois todo corpo afectado é um corpo afectável (Espinosa 1977 *apud* Deleuze, 2017). Essa capacidade de afectar e de ser afectado se refere a potências ilimitadas, que pertencem ao corpo. Essa falta de limite condiz com a afirmação espinosista de que não se sabe o que o corpo pode (Espinoza, 1977).

Ao cartografar um corpo *Incomum*, a perspectiva que trazemos é que estamos tratando de corpos que escolhem dançar, como quem traça saídas possíveis para os buracos, lacunas, falhas que se impõem sobre um corpo esgotado no contexto atual, o que o obriga a inventar estratégias locais, saídas, estratégias para não sufocar (Cf. Pelbart, 2016). Encontramos numa passagem de *Pensar um corpo esgotado* (Uno, 2018) que um corpo

dançarino flutua e joga com a gravidade, desenha linhas e curvas entre suas articulações que não param de se deslocar. Ele se metamorfoseia ao desenhar formas por todos os lugares em seus detalhes. Como ele não para de fazer movimentos imperceptíveis [...] não se dá uma forma mas vibrações contínuas [...] formas, bem móveis, sempre desconhecidas. Não sabemos se há gestos, histórias, sentidos. A dança parece se transformar em numa outra coisa, com elementos minúsculos e imperceptíveis. Uma forma se esta existe, exclui sempre a fixação e a petrificação (Uno, 2018, p. 57).

Uno nos inspira a pensar que algo se movimenta, se altera de um estado a outro no corpo de quem pratica e dança. Essa alteração propiciada pela dança nos permite refletir que, na dança experimentada pelos corpos que a participam no Grupo de Dança Guido Viaro, existem desfazimentos e reinvenções de si.

Trazemos abaixo três linhas de uma cartografia em processo que tenta observar estes estados de um corpo e outro: a primeira “Como um Corpo sem Órgãos ampliado reverbera?”; a segunda: “Práticas de dança autoral para corpos

Incomuns”; e a terceira e última linha: “Cinco verbos para uma observação afetiva”. Discorreremos sobre os procedimentos, criados com base nos eixos antes expostos, que possibilitam uma prática ou modo de cartografar o que chamamos de corpo *Incomum*.

Linha 1 – como um Corpo sem Órgãos ampliado reverbera?

Na sequência do que nos legaram Nietzsche e Artaud, antevemos que a arte possui um papel fundamental no investimento de destruir ou desconstruir um humano idealizado pela cultura ocidental cristã, um corpo autopunitivo, que precisa ser esgotado para fins de ser reinventado (Lins, 1999). Como disse José Gil (2002), o corpo na dança contemporânea vem se constituindo como um domínio intensivo, que identificamos como corpo *Incomum*, matéria que busca liberar forças inconscientes, atmosferas afetivas, viscosidades, texturas e densidades, assumindo nessa junção de forças um desembaraçar processual dos órgãos, ou dos “modelos sensórios motores interiorizados” (Pelbart, 2008, p. 62).

Nos permitimos entender que a dança pode ser um veículo para um corpo “outro”, corpo que precisa se refazer, livrar-se das intensidades angustiantes impostas pela sociedade, linguagem, cotidianidade. Dançar reverbera as forças de corpo que se esvazia submerso aos excessos da representação, aos abusos de uma vida que não lhe é mais possível, suportável. O refazimento de si pela dança nos parece permitir um refundir-se ou reinventar-se pela arte, desfazer-se de um corpo cujos fluxos e energia potencial andam submetidos à lei do valor e à axiomática do capitalismo (Pelbart, 2016).

Lepecki (2017) diz que a dança, na medida em que incorpora um contexto e refere a um mundo, opera com os traços que se distinguem deste, tendo a arte e a política como forças que se sobressaem de um campo imanente e, nele, linhas se revelam, que interpelam a dança, distribuindo possibilidades de intervenção e de mobilização. Em sua análise da dança, conjecturou que esta pode evocar uma teoria social capaz de partilhar “com a política (a efemeridade, a precariedade, a identificação entre produto do trabalho e ação em si, a redistribuição de hábitos e gestos, o aumento de potências)” (Lepecki, 2017, p. 46).



Com outra tonalidade, Amorin (2010, p. 19) disse que “o corpo é o veículo e a escala da arte e é o que somos e o que temos. Quando nos libertamos da dualidade corpo e mente, podemos compreender as verdadeiras correspondências entre ação e pensamento”. Ao entendermos que os conhecimentos, a educação, a cultura, as instituições de modo geral nos restringem e adequam nosso corpo e nossa capacidade de interação com o mundo, colocamos atenção no fato de que os movimentos dos nossos corpos, sua expressão no mundo da vida, se faz contida e espelhada em representações dadas, correspondendo a modelos internalizados (Courtine, 2013), modelos que não podemos extinguir, mas podemos reinventar.

Por fim, ao retomarmos o *Corpo sem Órgãos*, de Deleuze e Guattari (1996), pontuamos o fato de que não existe CsO sozinho, solitário. Enquanto prática e experimento, esse corpo se quer pleno, se constitui entre outros corpos existentes, corpos que o afetam e que são afetados por ele (Espinosa 1997 *apud* Deleuze, 2017). Esse corpo, o Cso, no diálogo com o corpo *Incomum*, traz como exigência criar um plano para localizar sua exteriorização, o conjunto de suas relações, partindo de um mínimo de organismo, estrato, codificação, escrita, visa um corpo dançante que se permite novas composições, novos afectos intensivos. Com o movimento de seus fluxos e intensidades, vai consolidando outros modos de conviver com a própria heterogeneidade que remete à multiplicidade e se opõe a um princípio de finalidade, de unificação, de totalização (Deleuze; Guattari, 1996).

Linha 2 - Práticas de dança autoral para corpos *Incomuns*

Essa segunda Linha é traçada para reunir diferenças materiais e imateriais, que, referindo ao Grupo de Dança, expõe distâncias inconciliáveis que perpassam os corpos nesse mapa que os agrupa, mostrando que as partes não formam um todo, pois esse todo é um agregado de diferenças e singularidades que devem ser mantidas como tais. Mais que desafiador, cartografar o Grupo de Dança Guido Viaro se trata afinal de um esquizografar as relações que o perpassam e o constituem, já que esse coletivo tem como sua potência maior a ramificação disjuntiva, que convida ao encontro com outros corpos e a desfazção daquilo que nele está entranhado, se assim o desejar.



A dança autoral é politicamente anárquica, permite os encontros, mas não define o que pode vir a ser encontrado no reunir vários corpos *In*comuns. O divergente ou o *In*comum é o elemento potencializador de um plano comum, dinamiza um composto de desejos, vontades e pulsões vindas de formações sociais que se alinham e se enredam em um coletivo permeado de “agenciamentos muito diferentes, perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos que não tem o mesmo tipo de corpo sem órgãos” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 19). Tal composição pode ser de um tipo

construído pedaço a pedaço, lugares, condições técnicas, não se deixando reduzir uns aos outros”, evitam sucumbir as estratificações sociais, políticas e culturais, perpassam tais corpos, manejam as vontades, desejos. Também podemos dizer que manobram possibilidades de existir, e, portanto, de poder de se autodeterminar. Interessa saber se tais corpos ao serem propostos como um campo formado por um conjunto de multiplicidades, formadas de pedaços, “se esses pedaços se ligam e a que preço (Deleuze; Guattari, 1996, p. 19).

Observamos que a prática da dança autoral, mais do que enviar ou propor uma estética da (des)compensação, faz movimentar o que aparentemente não estava disponível a ser alterado na vida que se entranha nestes corpos. A tarefa de fazer-se ritmo e expressão acessa potências que tendem a desbloquear fluxos e permitir o desmontar das armadilhas da subjetividade. A dança “[...] cria um plano de imanência, o sentido que desposa imediatamente o movimento. A dança não exprime, portanto, o sentido ela é o sentido (porque é o movimento do sentido)” (Gil, 2002, p. 75). Permite liberar fluxos, desfazer de um corpo rígido, verticalizado, despotencializado. Dançar possui velocidades de transformação, de desconhecer gestos, criar movimentos, ressignificar passos e ritmos, extrapolando a ideia de uma execução-forma. Cada corpo no seu afectar e ser afectado por outro corpo percebe, executa, reflete, aproxima, distancia, compõe velocidades de modo único, singular.

Há sempre um “entre” corpos e um lugar vazio flutuante, onde um corpo se desarticula e se reconstrói como quem tece em seu movimento palavras invisíveis. O plano é proposto, mas o percurso é incerto, pois, como disse Uno (2018), a dança é uma prática desestabilizadora. Cada ano o grupo objeto desta cartografia perfaz um ciclo que se fecha, abrindo-se a um outro instantaneamente. Uma intensidade

levada ao seu limite vai perdendo sua força e outra vai sendo liberada discretamente, quando um corpo *in*comum se expressa antecipadamente disposto à seriação e ao encontro do ano seguinte. Destas observações, vai se intuindo que, nas rotinas deste coletivo artístico, algo comum pode referir a conjugação de elemento intensivo, desestabilizador, que induz a novas possibilidades estéticas que tendem a ser a cada vez inventadas.

As rotinas de um grupo de dança são atravessadas por elementos inesperados, que intervêm na prática criativa. O corpo é aguçado a explorar sentidos que muitas vezes não conseguem ser expressados por palavras. O corpo *in*comum é forçado a experimentar “suspendendo do juízo de deus”, como diria Artaud (2017). Limites vão se rompendo nas rodas de diálogo que vão se estabelecendo, rodas nas quais há um necessário deformar palavras e frases, para reformá-las em novos sentidos.

A prática da dança autoral expressa a urgência do acaso, esse é bem-vindo, desestabiliza, impõe sua velocidade, rompe previsões, esboça desvios. Hijikata, citado por Uno (2018), disse sobre o *butô* que a dança¹⁵,

Essa arte que se encontra em um tempo borrado e indeterminado, é dada especialmente pela errância do universo. A fragilidade não é apenas o motor da dança. Aquilo que singulariza a dança é a fragilidade, e esta fragilidade é sempre revista e procurada (Hijikata *apud* Uno, 2018, p. 78).

No roubo das palavras do artista e coreógrafo, expostas acima, encontramos que as fragilidades, as errâncias, as fracturas acompanham a formação desse coletivo, seus processos de integração e de dispersão, modos de vivenciar as próprias multiplicidades e singularidades corpóreas que se reúnem em torno de um desejo comum. O corpo dançante experimenta momentos, borra o espaço e esbarra com outro dançante, nesse desdobrar de gestos escreve o novo, um agenciamento que a cada vez se atualiza em corpo *in*comum.

Sendo os corpos multiplicidades, o encontro com as potências de uma dança autoral, que não visa técnica formatada ou evolução utilitária de seus procedimentos, torna-se tarefa artística que agrega aos modos de vida. O processo

¹⁵ A citação refere-se à análise que Kuniichi Uno (2018) realiza da obra do dançarino e coreógrafo japonês Hijikata Tatsumi (1928-1986), criador do *Butô*, após a Segunda Guerra Mundial. O *Butô* é uma dança que convoca gestos estilizados na busca de conectar memórias e outros traços subjetivos.

de gestação, de criação e de atualização é percebido em formato de erva, ramificado. Lepecki (2005), ao comentar as propostas de experimentação de Jérôme Bel¹⁶ com a dança, reflete que este artista instala uma crítica à dança da representação e às suas formas de dominação, afirmando que uma coreografia pode ir além de um pensamento limitador, que se faz sob a “submissão da subjetividade”. Jérôme Bel, na leitura de Lepecki (2005), questiona os mecanismos que tornam o corpo dançarino um mero representante do/a coreógrafo/a, denuncia as formas de submissão, o exagero, a busca por uma reprodução técnica, que tanto pode conduzir à subversão como à destruição.

A escolha da dança autoral não se dá ao acaso; Setenta (2008) diz que essa prática tem a potencialidade para agregar um fazer coletivo, dar respostas às inquietações e os atravessamentos existentes nos processos experimentais dançantes. É efeito de corpo afetado entre demais corpos, contamina seu entorno e é contaminado; por uma vibração coletiva não ignora ou abandona quem ele é, mas atualiza-se outro em corpo por vir. Corpo performativo provocador e em constante deslocar. Nesses diferentes modos de se pensar e fazer dança política e esteticamente,

O corpo é o seu assunto, daí a necessidade dele produzir os movimentos que sejam capazes de reconfigurar dos limites e as potencialidades do seu dizer – daí, também, a necessidade de inventar o modo desse dizer ser feito. O corpo é o foco primordial e indispensável para se pensar/estar o/no mundo. E quando se trata do corpo que dança, sucede o mesmo (Setenta, 2008, p. 84).

Esta prática não se prende à execução de uma técnica perfeita, mas sim à presença, à escuta, à percepção das superfícies dos corpos, formando na proximidade um campo imanente. A dança autoral contribui para algo original e caminha para uma reorganização possível para o corpo indivíduo dançante, quando traz a necessidade do compartilhamento dos movimentos, das ideias e das sensações (Setenta, 2008). Atrai um corpo autoral, que se experimenta a partir “de processos de contaminação”. Conforme Rocha (2016), o ato de dançar vai redesenhando o mundo por meio do gesto, do ritmo, da invenção de uma aventura

¹⁶ Jérôme Bel, coreógrafo francês, tem interesse em corpos singulares e não doutrinados da dança. Os temas abordados em seus trabalhos envolvem o corpo, a cultura, a vulnerabilidade, a emancipação, o poder, a desconstrução de identidades sociais e a ligação entre dança e política. Conhecido como o criador da “não-dança”.

postural, temporariamente possível. A dança autoral é reveladora de um processo de criação emaranhado onde nada nem ninguém fica separado, tudo e todos coexistem produzindo intensidades.

É interessante lembrar que quando se pratica dança num espaço coletivo, aprende-se também a funcionar coletivamente fora dele, ou seja, na sociedade, com consequências prioritariamente políticas. Passa-se a buscar uma comunidade não delimitada por posições hegemônicas e binárias (Setenta, 2008, p. 99).

No seu exercício artístico, a dança autoral permite que as multiplicidades se encontrem, desencontrem, se reúnam e se afastem, se afetem e sejam afetadas. Rocha (2016, p. 84) comenta que “a dança contemporânea é sempre a dança de cada um, é porque podemos ver nela a produção de processos de singularização corporal que concorrem para a produção de singularidades dançantes”. Na prática autoral, a escuta que se faz de um corpo inteiro reverbera. O corpo *Incomum* diz uma prática dançante que não evita o transbordamento de possibilidades de um pensar-dançar, mas, ao contrário, tenta deixar se inundar dos fluxos dos corpos, de um cruzar experiências e mover ideias.

Figura 3 – Apresentação do grupo em 2024. Foto: Nelson Sebastião



Linha 3 – Cinco verbos para uma observação afetiva

No balanço dos limites e do ilimitado que um corpo *Incomum* pode ultrapassar, quando se engaja em um processo artístico e se entrega à dança como

um possível desfazimento de si, não paramos de nos perguntar que forças, a cada ano, trazem de volta os corpos dançantes? Que intensidades são liberadas quando estes corpos dançam, toda uma teia social, econômica, política e cultural que os acompanha? Que vividos em uma sociedade competitiva, organizada pela disputa, pelo lucro, pela mercadoria, pelo fundamentalismo partidário, são espalhados desse corpo *Incomum*, corpo que pela dança entra em processo de desfazimento de si e revisita fragmentos que precisam ser esgaçados, expulsos para que se mantenha a vontade de permanecer dançando? Que sentidos individuais esta prática da dança tem conseguido agregar a estes corpos, favorecendo a busca pela repetição e a vontade do reencontro? Quais significâncias se instalam e permitem vivenciar um *Incomum* que se torna desejo comum, inconstância que constantemente se movimenta na dança autoral, expondo gestos irracionais, disruptivos, disformes, desestabilizadores, propósitos e despropósitos que se fazem de novo?

Para responder estas questões, temos desenvolvido 5 verbos para uma observação afectiva¹⁷, que não necessariamente responderão de uma forma direta ao que foi perguntado, mas com certeza orientam o olhar às intensidades que se comunicam e se desfazem nestes corpos *Incomuns* que praticam a dança autoral:

1. *Localizar* através de conversações individuais, estratos, códigos, que referem ao meio ambiente, ritmos, conteúdos, significados que chegam junto com os corpos-indivíduos dançantes;
2. *Desdobrar* o corpo *Incomum* localizando quais tensores alinham e desalinham nele o “comum”, podendo referir à matéria não formal, a funções não formais que o executam e que já são mediadas ou precisam ser mediadas para que a dança autoral provoque um exercício construtivo, afirmativo;
3. *Destacar* agenciamentos que se formam no contágio destes corpos, as redes, enunciações, as valorações que se impõem e desenvolvem vetores, traçados possíveis na territorialidade a se desterritorializar;
4. *Acolher* as falas e os gestos dos corpos dançantes que queiram se expressar sobre o plano que institui a pertença a um Grupo de Dança, quais sensações e desvios de si se movimentam, para onde vão esses fluxos, desterritorializações, impossibilidades e

¹⁷ Chamamos assim porque, como diz Rolnik (2016), o corpo da cartógrafa é parte do processo, se afecta e é afectado por outros corpos.



esgotamentos; 5. *Sensibilizar* nos corpos indivíduos/*Incomuns* e dançantes os efeitos do contato, escritas toque de pele, contágio, expressão dos movimentos de intensidade e de lentidão que perfazem ritmicamente a produção de singularidades ainda não experimentadas e as sensações que são residuais à finalização de um espetáculo a cada ano.

Considerações em processo

Retomando os autores franceses e locais sobre dança, suas críticas à tradição iluminista e moderna refletem que carece de sentido e de fluidez a separação entre corpo e mente; corpo é movimento e é pensamento. Coordenar um Grupo de Dança e ao mesmo tempo pesquisá-lo, nos convoca, como disse Rolnik (2016), a nos inventar e a propor procedimentos de pesquisa; afinal, se colocar na posição de cartógrafas nos exige certa antropofagia que “vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, o transvalorado” (Rolnik, 2016, p. 65). Pozzana (2014, p. 56) sugere que a cartografia permita a criação “de modos de fazer, perceber, sentir, mover e conhecer, que não se separa do mundo, dos objetos humanos e não humanos em articulação – afetos em trânsito”. Atravessado e atualizado por experiências do aqui e do agora, o corpo *incomum* cria com a dança extra mundos.

Referências

AMORIN, Claudia. Apresentação – a arte como território livre. In: GREINER, Christine; AMORIN, Claudia (Orgs.). *Leituras do corpo*. 2.ed. São Paulo: Anablume, 2010.

ARTAUD, Antonin. *A perda de si*: cartas de Antonin Artaud. Trad. A. Kiffer e M. P. Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ARTAUD, Antonin. *El ombligo de los limbos*: el pesa-niervos. Trad. K. D. Edmondson. Buenos Aires: Los cachorros, 2009.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. T. Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARTAUD, Antonin. *Para acabar com o julgamento de deus* - texto retirado de transmissão radiofônica, 1948. Disponível em: <http://bibliotecanomade.blogspot.com/2008/01/arquivo-para-download-para-acabar-com-o.html>. Acesso em: 15 dez. 2023.

COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o corpo – pensar com Foucault*. Trad. F. Morás.



Petrópolis: Vozes, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa e o problema da expressão*. Trad. GT Deleuze – 12; coordenação de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro – um manifesto de menos*. Trad. F. Saadi, O. de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. 2. ed. Trad. Ana L. de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. 2. ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Joana M. Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assirio & Alvim, 1995a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. 2. ed. Trad. Lúcia C. Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1995b.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DOSSE, François. *História do estruturalismo*. Vol. 1. *O campo do signo (1954-1966)*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Unesp, 2018.

DOSSE, François. *Gilles Deleuze e Félix Guattari: biografia cruzada*. Trad. Fátima Murad. Porto alegre: Artmed, 2010.

DUMOULIÉ, Camille. O timbre intraduzível do corpo (*Artaud, Merleau-Ponty, Lacan*). *Revue Silène*, Centre des recherches em littérature et poétique comparrés de Paris Quest Nanterre La Défense, 2011. Tradução Trad. Isabelle Boudet. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2018/01/camille-dumoulic3a9-antonin-artaud-e-o-teatro-da-crueldade.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2024.

ESPINOZA, Baruch. *Ética*. Trad. L. Xavier. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1977.

GIL, José. *Movimento total – o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Silvio. (Org.). *Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LEPECKI, André. *Exaurir a dança. Performance e a política do movimento*. São Paulo: Annablume, 2017.

LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): “still acts” em The Last Performance de Jérôme Bel. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.). *Lições*



de Dança V. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud - o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral – uma polêmica*. Trad. P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PELBART, Peter Pál. *O avesso de niilismo – cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1, 2016.

PELBART, Peter Pál. A potência do não. In: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (Orgs.). *Fazendo rizoma*. São Paulo: Hedra, 2008.

POZZANA, Laura. A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum – volume 2*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

ROCHA, Tereza. *O que é dança contemporânea? uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. Porto Alegre: Sulina, 2016.

SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo – Dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

UNO, Kuniichi. *Artaud – pensamento e corpo*. Trad. Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1, 2022.

UNO, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi – pensar um corpo esgotado*. Trad. Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n -1, 2018.

Recebido em: 19/09/2024

Aprovado em: 23/11/2024